

**Arte Funerária no Brasil: Contribuições
para a Historiografia da Arte Brasileira**

Dra. Maria Elizia Borges - UFG

Arte Funerária no Brasil: Contribuições para a Historiografia da Arte Brasileira

Dra. Maria Elizia Borges - UFG

Esta comunicação objetiva subsidiar a reflexão acerca da importância do estudo da arte funerária no Brasil. Dado o vínculo que ela mantém com as representações do luto, alicerçadas no discurso religioso, moral e econômico do grupo social a que serve, o valor da arte funerária deve ser considerado a partir de critérios próprios. Sua abordagem exige, portanto, uma leitura mais complexa, de caráter interdisciplinar. No intuito de abranger a diversidade de pesquisas referentes ao assunto, procura-se estabelecer a trajetória do discurso dos críticos e teóricos sobre a arte funerária. Outrora tida como uma produção “paralela”, ela vem ocupando, desde a década de 1990, um espaço singular na historiografia da arte no Brasil, em virtude do novo quadro de estudos desenvolvidos nos cursos de pós-graduação, que apontam para as peculiaridades do trabalho daqueles escultores que fizeram da arte funerária um meio de subsistência, tal como faziam os artistas-artesãos.

Estudo Pioneiro

O livro *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*, do pesquisador Clarival do Prado Valladares (1972), é a primeira análise de cunho sociológico sobre a história dos cemitérios no Brasil. Contudo, já em *Riscadores de milagres* (1967), o autor faz as primeiras alusões à arte funerária, ao focalizar os desenhistas que representam o milagre para o devoto. O inventário iconográfico dos cemitérios prevalece sobre o aspecto analítico-descritivo,

abrangendo no estudo, desde as sepulturas em igrejas e as catacumbas de ordens e confrarias até as inúmeras necrópoles secularizadas. Merecem destaque nessa obra os capítulos “A escultura brasileira da *belle époque*”, “O *‘art nouveau’* na arte cemiterial brasileira” e “Construções tumulárias com materiais inusitados”. A fim de melhor compreender a evolução da arte tumular no país, recorreu-se a fontes, as mais inusitadas, para reconstituir o seu arcabouço histórico: livros de guardiões de convento, cartas de viajantes, livros literários, arquivos de cemitérios, relatos diversos etc.

Valladares (1972), em suas conclusões, faz sínteses valiosas, que ajudam a compreender como as esculturas funerárias eram referenciadas até então:

O assunto era desprezível normalmente rejeitado pelos estudiosos a não ser para fins de arrolamento de obras sempre em relação ao interesse de catalogação e biografia (p. XXXVII).

Sua afirmação está respaldada no cuidadoso rastreamento de informações em um vasto universo de estudos sobre a arte escultórica. Entre eles, encontram-se: a monografia de Celita Vaccani (1940, p.140), bem como outros estudos dedicados a Rodolfo Bernardelli (1852-1931), unânimes em mencionar tão-somente os túmulos da família Orville Adalbert Derby (1915, Cemitério São João Batista, RJ) e da família Bernardelli, que ostenta a escultura do mártir Santo Estevão, modelada em Roma (1879, Cemitério São João Batista, RJ); a monografia de Daisy Peccinini, referente às obras de Victor Brecheret (1894-1955), com o devido destaque para as obras “*Mise au tombeau*”, túmulo da família de D. Olívia Guedes Penteado (1923, Cemitério da Consolação) e “*Pietà*”, túmulo de Antônia Nanni Salini (1926, Cemitério da Consolação, SP); o estudo de Aracy Amaral revelando na catalogação da obra de Tarsila do Amaral (1886-1973), o “*Túmulo de Beatriz*” (1975, p. 58, vol. II); e

o estudo de Flávio Motta sobre *art nouveau* no Brasil, que assinala sumariamente o jazigo-capela da família Morse (1957, Cemitério Consolação, SP).

Valladares observa também a deficiência de informações e a grande rejeição do crítico Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) em relação à arte funerária de seu tempo, quando, em uma crônica dedicada ao escultor Benevenuto Berna (1865-1940), datada de 1904, referindo-se aos túmulos do Marechal Machado Bettencourt e de Souza Ribeiro (Cemitério São João Batista, RJ) comenta:

O monumento fúnebre, em geral, raramente me emociona. É um gênero cediço que, podendo contar maravilhosas criações, embaralhou-se nas usanças delineadoras e nos mistifórios decorativos, devido grandemente à incultura estética dos que o mandam construir, e quando não repete estafados assuntos de alegoria sentimental, cai numa irritante bugiganga de ornamentação (apud VALLADARES, 1972, p. 597).

No entanto, sabe-se o quanto Gonzaga-Duque admirava as obras de Rodolfo Bernardelli, tendo chegado a tecer grandes elogios ao esboço em gesso de Santo Estevão:

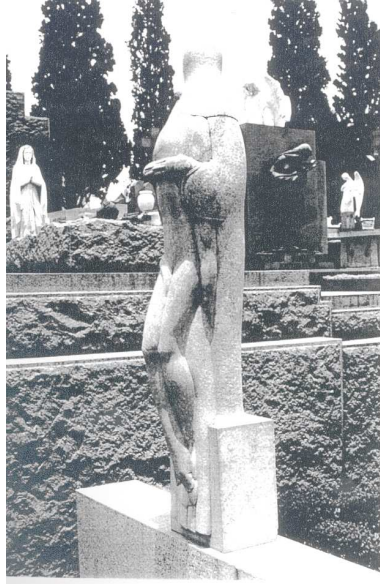
A expressão do seu rosto é de sofrimento e crença; todo o seu corpo magro, raquítico, enfraquecido pelo martírio que lhe rasgou as carnes e faz escorrer abundante sangue das feridas indo coagular-se no solo, chega a provocar a estupefação pela verdade que encerra. A sua habilidade de trabalhar chegou ao prodígio (GONZAGA-DUQUE, 1995, p. 255).

É provável que o prezado crítico haja falecido ignorando a última morada da réplica dessa obra, aliás, a mesma de um bom número de esculturas

destinadas à arte funerária, realizadas por Bernardelli, Otávio Correia Lima (1878-1974), Hildegardo Leão Veloso e Amadeu Zani, artistas do seu apreço. Lamentavelmente, ainda não há um levantamento sistematizado, nem tampouco um estudo analítico detalhado sobre a produção desses escultores.

Outro exemplo de rejeição está contido no comentário feito por Mario de Andrade a propósito da inauguração em, 1927, dos túmulos de Ignácio Penteado e de Antônia Nanni Salini, obras do escultor Victor Brecheret, no Cemitério Consolação, em São Paulo:

O que a gente encontra naqueles vergéis marmóreos são enxames de anjinhos, anjos e anjões suficientes para tornarem de uma vez desconvidativos os apartamentos do céu. Na Consolação, tem de tudo: carrocinhas de nugá, barracas de feira, floristas, bolos de noivas, carros carnavalescos...e colunas quebradas. Agora possui um túmulo: "Mise au tombeau", que Brecheret ergueu sobre os despojos de Ignácio Penteado. 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 (apud ABBUD, 1979, p. 118).



Obra de Victor Brecheret

Efetivamente, a estatuária funerária do período é sobrecarregada de ornamentação. Mas reflete o gosto de uma época, de uma sociedade burguesa que os modernistas, opositores aguerridos, criticavam sem concessões. Não estavam, portanto, propensos a compreender as razões sociais que estão na base da arte funerária. É sabido que arquitetos e escultores modernistas, dos anos 20, realizaram arte funerária no Brasil. Projetaram e construíram poucos monumentos, pois adotavam uma linguagem plástica não acessível ao gosto da clientela burguesa. Constam em livros de história da arte projetos do arquiteto Antônio Garcia Moya, esculturas de Celso Antônio, Bruno Giorgi e de Victor Brecheret. Verifica-se, também nesse caso, a supremacia da historiografia artística paulistana, centrada no processo de mitificação do modernismo brasileiro ocorrido em torno da década de 1970.

A intervenção dos escultores modernistas nos cemitérios caracteriza mais uma atitude particular diante da morte que uma tendência ou movimento; entretanto, eles não se esqueceram de impor a esse espaço um toque de modernidade. Sabe-se que obras de Brecheret, executadas e expostas no

Salon d'Automne, em 1923, em Paris, foram posteriormente instaladas em túmulos de pessoas de suas relações. É preciso admitir que, contrariando o desejo dos críticos modernos, as poucas obras modernistas, consideradas arrojadas na época, não foram suficientes para determinar uma hegemonia plástica nos cemitérios em que estão instaladas.

No início do século XX, o cemitério era o local mais visitado de uma cidade. Ele oferecia a toda a comunidade a oportunidade de contato com um tipo de obra vinculada a um ideário estético determinado, e este servia de modelo e de orientação para a formação do gosto estético da população. Assim, sobre essa produção deve-se lançar um olhar despido de preconceito. Ela deve ser julgada por seus valores específicos, pois encerra em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas – criaturas imaginárias que povoam o mundo dos cemitérios – e hieráticas, mesmo que simplificadas, pertencentes ao domínio da arte popular, que muitas vezes se apropria de elementos da cultura erudita. Essas obras valem por si mesmas e sua presença é suficiente para que se integrem ao jogo coletivo da comunidade, preenchendo seu compromisso com o discurso religioso

A partir de 1890, a arte funerária adquiriu uma representação realista, mas não deixou de criar uma nova espiritualidade lírica, explorando sistematicamente o retratismo individual ou familiar, além de algumas vezes projetar símbolos nobiliárquicos pertencentes aos burgueses ilustres. Um exemplo é o túmulo do geólogo Orville Adalbert Derby, em que o escultor Bernardelli reduziu, com propriedade, o monobloco de calcário estatuário a um simples suporte para o busto do retratado.

Ainda no período da *belle époque*, a arte funerária sofre transformações, em face do aparecimento do *art nouveau*, que trouxe uma nova linguagem plástica ao cemitério. Como exemplo pode ser citada a obra de Rodolfo Bernardelli e Otávio Correia Lima “Jazigo – Figura alada caída sobre flores”, executada em 1909, em Paris, com réplicas espalhadas em cemitérios

do Rio de Janeiro e de São Paulo A sensualidade foi o fundamento ético do estilo *art nouveau*, uma condição plena de sua vivência e grandeza. Esta é uma das questões levantadas por Valladares, quando analisa a adequação desse estilo à produção funerária:

É na arte tumulária que o art nouveau se denuncia como um estilo capaz de representar o nu através de uma nova linguagem plástica, diferente e inovadora. É quase certo ser esta a característica da atitude de reação antiacadêmica Sem perder a conotação de realismo figurativo, conduziu a figura a uma nova metáfora. A estatuária do art-nouveau dispensou o panejamento de inspiração classista e inventou um outro de considerável riqueza plástica. É mais o pretexto para mostrar o corpo humano na plenitude de seus atrativos ainda mesmo, e talvez, sobretudo, quando a serviço da arte tumulária. O enlevo, o êxtase e a resolução se expressam plenamente nas alegorias conduzidas aos túmulos, na temática de consagração, desolação e integração. Há figuras que parecem revelar a dor e o prazer, o amor e o morrer (1972, p. 603).

Valladares (1972) atribui o desinteresse pela arte funerária no Brasil a vários fatores, entre eles, sua própria gênese: não raro, limitou-se a decalcar modelos de túmulos já existentes em cemitérios europeus das grandes metrópoles mercantis e industriais, alguns incorporados a itinerários turísticos, como o Cemitério Staglieno, em Gênova e o Père-Lachaise, em Paris. Todavia, a observação que faz a respeito disso é de muito bom senso:

Por tal aspecto não podem ser considerados como fenômeno da defasagem cultural brasileira. Representam figurino contemporâneo europeu, integrante de um estilo de época comandado pela clientela dominante (VALLADARES, 1972, p. 593).

Independentemente da influência artística com que se firmou, a arte funerária brasileira carregou consigo os mesmos problemas já sedimentados na Europa, inclusive de terminologia. Na monografia dedicada ao escultor Galileu Emendabili, o estudioso Maurício Loureiro Gama (1987) cunha o termo “monumento memorialista”, ao inventariar obras funerárias do escultor.

A bem da verdade, a arte funerária na Europa e nos Estados Unidos da América foi também negligenciada e/ou insuficientemente explorada pelos pesquisadores até a década de 1970. Em 1978, fundou-se a Association for Gravestone Studies nos Estados Unidos, responsável por promover congressos e editar uma revista anual, na qual se publicam pesquisas acadêmicas realizadas, predominantemente, sobre os cemitérios norte-americanos. Em 1979, o 24º Congresso Internacional de História da Arte, realizado em Bologna, destinou uma de suas sessões à apresentação de pesquisas sobre a escultura do século XIX. O curador do volume das *Atas*, Horst Janson (1979), refere-se, no prefácio, às dificuldades enfrentadas para reunir 25 estudiosos. Nas *Atas*, apenas três textos são referentes à arte funerária. Em 1991, ocorreu o I Encuentro Internacional sobre los Cemitérios Contemporâneos em Sevilha. Esses eventos podem ser considerados um dado sintomático de mudança de comportamento perante esse objeto de estudo.

O livro de Valladares é referência para os estudiosos da área. O modo criterioso e ponderado com que tratou a arte funerária contribuiu para quebrar o “tabu” em relação ao tema. Segundo ele, “ninguém deverá procurar em cemitérios brasileiros, obras de arte acima do nível cultural da sociedade. Comparadas às necrópoles européias, famosas e integrantes de roteiros turísticos, as nossas certamente são de menor importância, porém não de menor interesse...” (p.1.094). O livro contém muitas indagações das quais os pesquisadores podem valer-se para aprofundar a correlação entre a estrutura histórica social brasileira e a arte funerária resultante dela.

Universo Funerário Regional

A partir dos anos 80, proliferaram no interior do país instituições de ensino superior, incentivando o surgimento de pesquisadores locais, interessados na história da arte local. Os historiadores da História Nova estavam envolvidos com o estudo de imagens, como forma de documento historiográfico. Nos cursos de pós-graduação, surgiram possibilidades de se estudar uma história da arte brasileira voltada para períodos de permanência de valores e preceitos num determinado corpo social, como o caso da pesquisa que focaliza a relação entre o *artesanato, a arte e a indústria* (BELLUZZO, 1988). As editoras, por sua vez, publicaram livros referentes à produção artística da *belle époque*, como *Arquitetura do ferro no Brasil* (SILVA, 1986) e *Ecletismo na arquitetura brasileira* (FABRIS, 1987).

Todas esses fatores certamente contribuíram para a curva ascendente na produção de trabalhos acadêmicos, de caráter interdisciplinar, com recortes temporais e geográficos significativos, voltados para a arte funerária brasileira. Da considerável produção com enfoque regional são representativas as seguintes pesquisas: *A estatuária funerária em Porto Alegre (1900-1950)* (BELLOMO, 1988); *Arte tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República* (BORGES, 1991); *Dos morcegos e caveiras a cruzes e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX* (LIMA, 1994); *Cemitérios sagrados mineiros das cidades de Sabará, Ouro Preto e São João Del Rei – séculos XIX e XX* (OLIVEIRA, 1998); *Estatuária, catolicismo e gauchismo* (DOBERSTEIN, 1999); *Cemitérios das cidades mineiras dos Lagos de Furnas – 1890 a 1925* (RIBEIRO, 2000). Completam essa relação os livros: *Até o encontro na imortalidade – tempo e morte nos cemitérios do Vale do Paraíba* (MEIHY; LEVINE, 1983); *Pelotas: a arte imortalizada* (SILVA; SABALLA, 1998); *Cemitérios do Rio Grande do Sul:*

arte, sociedade, ideologia (BELLOMO, 2000); *Arte funerária no Brasil (1890 - 1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto* (BORGES, 2002).

A maioria desses estudos, bem como dos artigos publicados no país e no exterior por Borges (1991, 1994, 1995, 1996, 1997, 1999 a, 1999b, 1999c) enfatiza, em algum momento, a produção das marmorarias, realizada no final do século XIX e início do século XX. Sabe-se que, nesse período, fervilhava a polêmica sobre o papel do artesão na sociedade industrial, e os marmoristas encontravam-se numa posição privilegiada, pois viviam o período áureo de sua profissão, prestando serviços a inúmeros cemitérios secularizados, além de se voltarem para as construções públicas e privadas.

Os cemitérios propiciam o acesso a uma modalidade de construção veiculadora de um determinado ideário estético. Desse modo, o neoclássico, o neogótico, o *art nouveau* e o *art déco* foram estilos artísticos que serviram de modelo e de orientação para a formação do gosto estético da população. Esses repertórios artísticos avançaram os limites uns dos outros, fundiram-se pela ação dos artesãos e se popularizaram de forma democrática e sem conflito. Ao mesmo tempo, eles estão impregnados de símbolos que expressam valores religiosos e socioculturais de fácil assimilação. Não há como desconsiderar a importância de tal produção, calcada em ações técnicas culturalmente instaladas. Ela reflete a mentalidade da época e o gosto dominante do grupo social de que procede, e sua abrangência é mais ampla do que se supõe.

As pesquisas de âmbito regional já permitem mapear, genericamente, a presença de marmorarias instaladas em cidades de grande e médio porte em todo o país e verificar que concentravam-se famílias de marmoristas imigrantes em quase todas as regiões do país, a saber: no *Nordeste*, portugueses e italianos; no *Sudeste e Sul*, portugueses, italianos, espanhóis e alemães. Nas demais regiões, requisitava-se a essas mesmas firmas especializadas a prestação de serviços. Nesse universo cultural específico, é praticamente impossível identificar a caligrafia plástica de um marmorista

italiano ou de procedência alemã, pois em geral as atitudes e os atributos são similares e repetitivos. Ainda há muito que desvendar e resgatar da produção de arte funerária no país. Mas, à medida que se aprofunda a leitura iconográfica desse tipo de produto artístico, inserido na criatividade do imaginário coletivo, amplia-se o discurso da historiografia artística brasileira.

Universo Funerário Contextualizado

Nos anos 90, alguns pesquisadores dedicavam-se a estudar a influência do *Novecento* italiano, fenômeno artístico denominado “Retorno à Ordem”, na produção artística brasileira das décadas de 1920 e 1930 (CHIARELLI, 1995). Coincidência ou não, surgem algumas pesquisas acadêmicas em São Paulo concernentes ao percurso artístico de escultores italianos radicados no Brasil que fizeram da arte funerária um meio de subsistência, tal como acontecia também com os artistas-artesãos. Destacam-se entre essas pesquisas: *Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana* (RIBEIRO, 1999); *Imagens femininas em memória à vida* (RAHME, 2000); *A obra escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano* (ZIMMERMANN, 2000).

No primeiro estudo, a autora, Josefina Eloína Ribeiro, preocupou-se em mapear a práxis artística nos cemitérios de São Paulo. Ela fez um levantamento de 349 obras, de 23 escultores italianos, muitos dos quais acabaram se radicando na cidade. É o caso de Antelo Del Débbio (1901-1971), Galileu Emendabili (1898- 1974), Eugênio Pratti (1889- 1980) e Victor Brecheret. Outros escultores permaneceram em São Paulo por poucos anos, como Luigi Brizzolara (1868-1937), por exemplo. A autora investigou ainda escultores que caíram no esquecimento da historiografia da arte, como Materno Garibaldi, Julio Starace, Armando Zago e Ottone Zorlini, dada a falta de pesquisas monográficas sobre eles.

Anna Maria A. K. Rahme, autora do segundo estudo citado anteriormente, além de referir-se aos escultores italianos, faz também uma reflexão mais acurada sobre as obras funerárias realizadas por escultores considerados “menores” e também pouco pesquisados pela historiografia, como é o caso de Vicente Larocca (1892-1964), Alfredo Oliani (1900-1988), Rafael Galvez (1907-1998), Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto (1874-1941) e Arlindo Castellani.

No terceiro estudo citado, Silvana Brunelli Zimmermann, ao dedicar um capítulo aos monumentos fúnebres de Galileu Emendabili, revela um dos momentos mais originais da obra emendabiliana. Um exemplo do reconhecimento da importância de Emendabili é o artigo do crítico Emílio Cordet, em que analisa a obra “Ausência”, concebida para uma leitura horizontal, impregnada de um sentido nostálgico e reflexivo:

O monumento que Emendabili criou para a família Forte é uma solução arquitetônica e plástica monumental, quebrando a monotonia das longas fileiras de túmulos chantados nas referidas necrópoles citadinas [...] Uma grande mesa em uma extremidade está sentado um homem, em posição imóvel, pensativo, fixo e desolado; sentado ao seu lado uma criança inconsciente e tranqüila; no centro da mesa um pão ainda intacto. Esta criação é livre de vínculos estritamente religiosos e tradicionais e enche de sensibilidade expressiva. (apud, ZIMMERMANN, 2000, p. 15-16).

Zimmermann aprofunda questões anteriormente levantadas por Maurício Loureiro Gama (1987) e por Tadeu Chiarelli (1996) quanto à influência do *Novecento*, das bases teóricas do escultor alemão Adolf von Hildebrand e dos escultores italianos, nas obras dos escultores radicados no Brasil, especificamente, em Emendabili. Ela procurou também estabelecer uma ponte entre as soluções iconográficas e estilísticas adotadas pelo pintor Fúlvio Pennacchi e a poética peculiar adotada pelo escultor, inclusive na arte funerária. Em “Caminho do Gólgota”, pode-se observar o pouco modelado e o

tratamento liso das figuras humanas. Essa obra está circunscrita a um espaço fechado por dois planos ideais, cujas silhuetas podem ser melhor vistas à distância, o que ressalta o entrosamento entre a escultura e a arquitetura. Na “Descida da cruz” já surgem indicativos da forma concreta na simplificação da anatomia humana, uma necessidade de espiritualizar a matéria.

Sabe-se que o escultor Emendabili teve o reconhecimento da crítica brasileira, em especial, de Guilherme de Almeida, Raul de Pollilo, Sérgio Milliet, Quirino da Silva, Luiz Martins, Paulo Mendes de Almeida e Menotti del Picchia. Vários artigos salientam a importância do jazigo-capela da família Varam Keutenedjian, construído em blocos de travertino romano, dentro de uma proposta moderna, cuja parede frontal é interrompida por pequenas frestas retangulares, afastando-se, assim, das soluções estilísticas adotadas pelos marmoristas de São Paulo. Os críticos são unânimes em salientar o valor escultórico da “porta místico-profana”, que cobre a face lateral da capela, com baixos-relevos em bronze, subdividida em dez quadros diversos. Em um artigo de *A Gazeta*, Menotti del Picchia (1948) assim se expressa:

Esta porta é um monumento. É no gênero a coisa mais audaciosa e grandiosa que se fundiu no continente: imenso portal de bronze de cinco metros e meio por um e oitenta! Somente a majestade da enorme e solene peça metálica faz por si a gente se emocionar [...] Neste trabalho Emendabili fugiu ao barroquismo. Moderno, mas inteligível, procurou no êxtase o dinamismo interior, unindo assim de uma atmosfera transcendente a impressionante narrativa. O que poderia parecer estático na sobriedade dos movimentos que dá maior força impressiva a cada painel, move-se magicamente no conjunto, formando uma linguagem hierática e eloqüente de formas (apud, ZIMMERMANN, 2000, p. 18).

Não obstante, serem poucas as esculturas de Emendabili mostradas aqui dão uma idéia de quanto elas puderam intervir no espaço dos cemitérios da

cidade de São Paulo, dada a sua singularidade. E não é diferente com as demais 24 obras catalogadas por Josefina Eloína Ribeiro. Na realidade, elas são reconhecidas dentro do novo cânone da modernidade, conforme atestam alguns críticos, chegando mesmo a simbolizar a presença da arte moderna naqueles espaços. Vê-se que o processo de investigação da escultura nacional voltada para a arte funerária encontra-se num estágio inicial. Ainda é preciso olhar com mais atenção as 81 obras funerárias de Antelo del Débbio, as 115 obras de Eugênio Pratti e as demais obras registradas por Eloína Ribeiro (1999), a exemplo do que fez Silvana Brunelli Zimmermann com a produção emendabiliana. Enfim, é preciso continuar pesquisando as inúmeras questões suscitadas por esses estudos acadêmicos.

A somatória desses estudos também ajuda a compreender um pouco mais o verdadeiro ambiente artístico paulistano no início do século XX. Eles muito contribuem para tirar da marginalidade a arte funerária, uma produção que sempre se manteve distante das discussões modernistas, em razão de sua ligação com a tradição européia, e o apreço o fazer artístico em que o bem elaborado torna-se sinônimo de valor estético (ZIMMERMAN, 2000).

Considerações Finais

Ao dar prioridade, nesta comunicação, ao levantamento do acervo bibliográfico sobre a arte funerária no Brasil, constituído quase que exclusivamente de trabalhos acadêmicos, estamos levando em consideração os limites comuns a esse tipo de pesquisa, como dificuldades de caráter metodológico e conceitual, por exemplo. Mas são esses estudos que têm permitindo ampliar o inventário de obras funerárias que compõem um dos estratos da escultura nacional.

Sempre foram prestigiadas obras escultóricas dotadas de valores estéticos de época, que por ventura foram assentadas posteriormente em cemitérios brasileiros. A historiografia da arte ainda tem dificuldades para

assimilar a idéia de que o cemitério secularizado é um “sítio próprio dos escultores” (ZIMMERMANN, 2000, p. 154), criador de uma visualidade própria, agregando “monumentos intencionais” (RIEGL, apud FABRIS, 2000) que se prestam a um poder de perpetuar a memória do morto e da sociedade.

A crítica, quando se manifesta, refere-se à obra funerária seguindo sempre um raciocínio similar aos parâmetros que norteiam a análise da arte pública, esquecendo-se de que, uma vez instalada no cemitério, ela adquire feições culturais próprias. Como a sua representação está vinculada ao esvaziamento da vida, ficamos perturbados e temos dificuldade de ver simplesmente o objeto. O cemitério é um dos “lugares de memória” assim como os museus, os arquivos e os santuários. Ele também está associado à vida, pois ali se instala uma rede articulada de identidades diferentes, uma organização inconsciente da memória coletiva, que nos faz tomar consciência do seu significado cultural (NORA, 1993).

Os marmoristas e escultores do início do século XX, protagonistas de nossa comunicação, realizaram obras para aqueles que não foram, em sua maioria, homenageados nas praças e não tiveram mausoléus públicos (RAHME, 2000). Assim, havia uma suposta liberdade artística, que ofereceu a alguns escultores a chance de produzir obras originais, uma vez que a procura pelo contratante ocorria em função do conhecimento e da apreciação prévia do produto pelo meio artístico.

Havia uma imposição mercadológica e estilística das marmorarias, firmas industriais, comerciais e de importação, que visavam satisfazer os desejos de “sujeição feliz” da burguesia dominante da época (BORGES, 2002). Assim, os escultores que dependiam da arte funerária para sua subsistência tiveram de adequar suas funções no ateliê, tornando-as atividades similares àquelas estipuladas pelas marmorarias. Sabe-se que Antelo del Débbio, Eugênio Pratti e Galileo Emendabili vendiam acessórios de bronze, produzidos em série, como vasos, jardineiras, floreiras, portas e portinholas, tornando-se

concorrentes entre si, cada qual com sua firma bem estabelecidas. Mas isso não suprime a importância de se estudar esse tipo de produto, pois ele encerra em si um exemplo de documento histórico-artístico.

. O cemitério secularizado instalou-se na sociedade moderna, que tentou distribuir os objetos e os signos em lugares específicos: as mercadorias de uso nas lojas, os objetos do passado em museus de história, os que pretendem valer por seu sentido estético em museus de arte e os túmulos nos “museu de céu aberto” (CANCLINI, 1998). Hoje, o sistema social transgredir essa ordem a cada momento. O cemitério tem uma vida fronteiriça, com contatos interculturais entre os vivos (RESENDE, 2000). Os estudos voltados à história da arte e ao folclore cruzam-se entre si e com as novas tecnologias culturais. Estamos mais voltados a metodologias que adotam conteúdos interdisciplinares, como é o caso da arte funerária que vem-se estruturando como objeto de pesquisa no país.

Referências Bibliográficas

ABBUD, Marísia Costa. *Mário de Andrade e as manifestações em São Paulo (1927-1930)*. 1979. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – ECA / USP, São Paulo, 1979.

AMARAL, Aracy Abreu. *Tarsila: sua obra e seu tempo, v. 2*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1975.

BELLOMO, Harry Rodrigues. *A estatuária funerária em Porto Alegre (1900-1950)*. 1988. 204f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988.

_____. *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia*. Porto Alegre: EDIPUC – RS, 2000.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, Arte e Indústria*. 1988. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 1988.

BORGES, Maria Elizia. “El arte sepulcral de los marmolistas italianos en Brasil (1890-1930)”. In: BARBERÁN, F. J.R. (Coord). *Una arquitectura para la muerte. I ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE LOS CEMENTERIOS CONTEMPORANEOS*. Sevilla: Consejería de Obras Publicas y Transportes – Dirección General de Arquitectura y Vivendas, 1991.

_____. Arte funerária: as utopias de um fazer artístico. *Estudos de História*, França, n.1, p. 207-230, 1994.

_____. Arte funerária: representação de criança despida. *História* [Fundação para o Desenvolvimento da UNESP], São Paulo, n.14, p. 173-187, 1995.

_____. Os artistas-artesãos e a escultura cemiterial em Ribeirão Preto. *Revista Italianística*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 85-92, 1995.

_____. Curadoria e Pesquisa em História da Arte. Exposição: Arte Funerária: a produção das marmorarias do Estado de São Paulo (século XIX-XX). In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 3, 1996, São Paulo. *Anais 96*. São Paulo, PND Produções Gráficas, 1996, p. 248- 254.

_____. Arte funerária: apropriação da Pietá pelos marmoristas e escultores contemporâneos. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. XXIII n. 2, p. 15-28, 1997.

_____. Arte funerária no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 1; 1999, São Paulo. *Anais 99*. São Paulo, PND Produções Gráficas, 1999 a, p. 142- 147.

_____. Arte funerária: representação do vestuário da criança. *LOCUS: Revista de História*. Juiz de Fora, v. 5, n.2, p. 145-159, 1999 b.

_____. *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.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos Vernissages*: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *RS (1920-40): estatuária, catolicismo e gauchismo*, 1999. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos, representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 135 a 152
- _____. *Eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987.
- GAMA, Maurício Loureiro. *Galileo Emendabili*. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1887.
- GUISSI, Alcides Fernando. *Identidades no contexto transnacional: lembranças e esquecimentos de ser brasileiro, norte-americano e confederado de Santa Bárbara D'Oeste e Americana*. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- JANSON, Horst W. (Coord.). La scultura nel XIX secole. In: 24.º CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE. 6, 1979, Bologna. *Trabalhos apresentados*. Bologna: Editrice Clueb, 1979.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v.1, p. 95-103.
- LIMA, Tânia Andrade. Dos morcegos e caveiras a cruzes e livros: a apresentação da Morte nos cemitérios cariocas do século XIX. In: *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo: O Museu, 1994, v.2, p.87- 150.
- LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *Origem histórica dos cemitérios*, São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, 1976.
- GONZAGA, Luiz Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. [Editado por Tadeu Chiarelli].
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. *Até o encontro na imortalidade: tempo e morte nos cemitérios do Vale do Paraíba*. Aparecida: Santuário, 1983.
- MOTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*. 1957. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1957.
- NASCIMENTO, Wlandir Vieira. *Cemitério da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral de São Paulo: um projeto da elite católica na Velha República*. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 1999.
- OLIVEIRA, Leila Míria de. *Cemitérios sagrados mineiros da cidade de Sabará, Ouro Preto e São João Del Rei – séculos XIX e XX*. 1998. 172 f. Dissertação (Mestrado em

História) – Departamento de História, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 1998.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire. *Les Lieux de mémoire*, Paris [Gallimard], 1997, v.1, p. 23-43..

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. *Imagens femininas em memória à vida: a escultura nos cemitérios da consolação, Araçá e São Paulo, de 1900 a 1950*. 2000. 167f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

REZENDE, Eduardo Coelho M. *Metrópole da morte necrópole da vida: um estudo geográfico do cemitério de Vila Formosa*. São Paulo: Carthago Editora, 2000.

RIBEIRO, Dimas dos Reis. *Cemitérios das cidades mineiras dos Lagos de Furnas – 1890 a 1925*. 2000. Dissertação.(Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 2000.

RIBEIRO, Josefina Eloína. *Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana, 1999*. 182 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986.

SILVA, Sergio Roberto Rocha da SABALLA, Viviane Adriana. *Pelotas: a arte imortalizada*. Pelotas: Ed. Universitária – UFPel, 1998.

VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernadell. s. n.* Rio de Janeiro: , 1949.

VALLADARES, C. do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional. 1972. 2v.