

EXPRESIONES ARTÍSTICAS DE CUÑO POPULAR EN CEMENTERIOS BRASILEÑOS

Maria Elizia Borges
Brasil

*“Quando eu morrer,
não quero choro nem vela,
quero uma fita amarela, gravada com o nome dela.”¹*

NOEL ROSA (música Fita Amarela)

El presente texto tiene como objetivo identificar aspectos iconográficos de las imágenes visuales capturadas durante la investigación de campo que estamos realizando en cementerios convencionales secularizados de Brasil, a partir del período denominado por Michel Vovelle como la "era de oro de los cementerios" (1890-1930), caracterizado por la afirmación del luto burgués. Esos campos socioculturales preservan en sus territorios arquitecturas, esculturas y ornamentos poseedores de una iconografía erudita, de masa o de cuño popular. Esas expresiones artísticas transmiten representaciones estereotipadas acerca del significado que el hombre occidental confiere a la muerte y al espacio dedicado al muerto. Independientemente de cómo se expresan, los monumentos funerarios están dotados de funcionalidad y de valores artísticos simbólicos y religiosos (Borges, 2002). Esas iconografías vienen a reforzar el sentimiento de pérdida y de dolor cristalizado en el fin del siglo XIX y que se mantuvo por todo el siglo XX.

¿Que tipos de espacios son los cementerios secularizados convencionales de Brasil? En un primer momento, diríamos que son espacios públicos, así como lo son las plazas repletas de esculturas conmemorativas. Todavía, engloban un universo muy singular. Su representación está vinculada al escape de la vida y, frente al hecho, nos perturbamos y tenemos dificultad de ver simplemente al objeto ahí representado. El cementerio es uno de los "lugares de memoria", así como los museos, los archivos y los santuarios. Él también está asociado a la vida, pues allí se instala una red articulada de identidades diferentes, una

¹ *“Cuando muera,
no quiero llanto ni vela
quiero una cinta amarilla, grabada con el nombre de ella...”*

organización inconsciente de la memoria colectiva, que nos hace tomar conciencia de su significado cultural (Nora, 1993).

¿Cual es la situación de la producción artística allí expuesta, en relación a la del arte brasileño? Otrora concebida como una producción "paralela", ella viene ocupando, desde la década de 1990, un espacio peculiar en la historiografía del arte en Brasil, en virtud del nuevo cuadro de estudios desarrollados en los cursos de pos-grado, que apuntan hacia las particularidades del trabajo de escultores que hicieron del arte funerario un medio de subsistencia. En cuanto a las manifestaciones artísticas realizadas por constructores autónomos, es decir, personas que trabajan en el sistema de economía informal y construyen túmulos simples, decorados según el padrón del gusto popular, aun no tenemos parámetros para evaluarlos, dada la falta de levantamiento más sistemático.

Los estudios ya realizados sobre arte funerario en el país contribuyen a la confirmación de la importancia del cementerio secularizado como un espacio de concepción urbanística moderna, poseedor de un tipo de producción artística peculiar, capaz de ejercer influencias sobre el gusto estético de la población local, que adquiere el conocimiento artístico tanto de la cultura erudita como de la cultura popular y la de masa, en la condición de "mosaico". Actualmente, no es posible separar nítidamente las fronteras que otrora definían esos tipos de producciones artísticas. Se puede, entonces, afirmar que el predominio de un tipo de cultura, en detrimento de otra, varía según las condiciones socioculturales de cada cementerio.

Normalmente, los cementerios secularizados poseen un modelo de Planta Baja con una estructura similar a la de una ciudad. Las cuadras son subdivididas en cuadriláteros formando redes a través de avenidas, calles y transversales. Los carneros quedan dispuestos lado a lado, dentro de cada cuadra. Los que están instalados de frente a las vías de acceso son siempre los que contemplan el gusto de la burguesía vigente, referenciado por el arte erudito, mientras que los alojados en el interior de las cuadras, que son la mayoría, siguen una estructura más simples, pasibles de representar el mobiliario funerario de cuño popular. Pese a ocupar un espacio mayor, ellos son imperceptibles, dadas la fragilidad de sus construcciones y la poca visibilidad que adquieren

En esta aparente distribución democrática de los carneros, queda registrado el camuflado silencio del conflicto social y la evidencia de la desigualdad, que se asienta en la organización de la clase a la que pertenece el muerto. Aparentemente, los varios repertorios estilísticos alojados lado a lado atraviesan los límites unos de los otros porque entre las alamedas y las calles, se funden por la acción de sus constructores y se popularizan en este espacio unificado. No hay como desconsiderar la importancia de tales producciones, calcadas en acciones técnicas culturalmente asimiladas.

En este texto pretendemos acercarnos a algunas acciones contenidas en las expresiones artísticas de cuño popular. Nuestro interés es reciente y adviene de nuestra empatía con el tema y de la ausencia de una reflexión teórica a ese respecto en la producción académica del país. Existe aún una resistencia, por parte de algunos investigadores, al estudio de los valores inherentes al arte funerario, resistencia que aun se torna mayor cuando buscamos reconocer el artista-artesano, productor de una manifestación artística funeraria dotada de "otros tipos de reconocimiento estético". Se sabe lo mucho que algunos de esos productores elaboran las construcciones funerarias de manera simplificada y rústica, y lo mucho que tuvieron que tratar con el improviso, dada la ausencia de ciertos dominios técnicos. Ellos se reconocen como reproductores de un ideario espiritual fácilmente asimilado por la comunidad, si bien eso no está legitimado social y culturalmente. En fin, se trata de un vasto material a ser descifrado, que dialoga lado a lado con el arte erudito, advenido de otro contexto cultural.

ARTE FUNERARIO EN BRASIL

Investigaciones de antropólogos y arqueólogos realizadas en sitios arqueológicos brasileños registran diversas formas de entierros de culturas nativas que habitaron este territorio hasta quince mil años a.C., denominado como el Período Pre-Colonial. Se enterraba en el interior de las cavernas - en donde se construían monumentos megalíticos, tipo dólmenes; en el interior de los *sambaquis* - elevaciones costeras formadas por la acumulación de conchas de origen natural y de esqueletos; y en las *tibicoeras* - locales de sepulturas situados cerca de poblaciones indígenas (Loureiro, 1977:32).

En los museos antropológicos, encontramos muchas piezas de cerámica apropiadas para depositar el cadáver o las cenizas de los muertos, denominadas urnas funerarias. Existen innumerables modelos de urnas antropomorfas *marajoaras* - piezas hechas en la Isla de Marajó - de gran porte, decoradas con formas geométricas estilizadas, en incisiones sobre blanco y rojo, producidas por agricultores de origen andino que habitaban en la foresta Amazónica.

En la época del Brasil Colonial, cuando el territorio fue dominado por Portugal, los nuevos habitantes de origen europeo realizaban los entierros de católicos en fosas colectivas o en sepulturas al interior de las iglesias y conventos, al ras del suelo, concerniendo a las órdenes y hermandades religiosas administrar todo el ritual de la muerte.

Normalmente, las piedras del túmulo eran confeccionadas en la ciudad de Lisboa, Portugal, o por artesanos locales. Ellas contienen, generalmente, inscripciones y dibujos incisivos o blasones en relieve, en el mármol o en la piedra de lioz². Probablemente, esos son los primeros materiales de labor artística existentes en el país. Las inscripciones señalan los hechos más importantes de la vida de los fallecidos y los arabescos son dibujados de forma delicada, gravados en la piedra. Se sabe que las personas tenidas como clandestinas – asesinos, protestantes, judíos y suicidas, eran enterradas en cuevas de baja profundidad, en locales apartados del poblado, sin ninguna estructura para este servicio (Valladres, 1972:123).

El siglo XIX quedó marcado como el período inicial de la construcción de cementerios secularizados en los grandes centros urbanos de Europa y de América Latina. Una de las causas de ello fue la ocurrencia de epidemias, como las de cólera y las de fiebre amarilla, que provocaron altos índices de mortalidad. En Brasil, ese proceso de secularización fue iniciado por las principales ciudades de la época: en Río de Janeiro fueron construidos los cementerios de la Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, en 1849, el São João Batista, en 1851 y el São Francisco Xavier, en 1857. En la ciudad de São Paulo, se inauguró el Cemitério da Consolação, em 1858; y en Belén do Pará, o Cemitério Nossa Senhora da Soledade, em 1853. Todas esas necrópolis pueden ser consideradas “museos al aire libre”, en dónde sepulturas-capelas, túmulos monumentales y

² Suerte de piedra calcárea blanca caracterizada por ser muy compacta y cristalina.

esculturas trascendieron sus cualidades meramente utilitarias y artísticas para transformarse en monumentos históricos de gran valor cultural, convirtiéndose en definidores del status social de los difuntos y de sus descendientes.

Tras la Proclamación de la República (1890), todas las ciudades del país fueron obligadas a instalar cementerios secularizados, los que pasaron a ser administrados por los órganos públicos municipales, y ya no bajo la custodia de la iglesia, período en que se oficializó la separación entre el Estado y la Iglesia (Borges, 2002:143). De ahí resultó un proceso multiplicador de ese tipo de cementerio. Actualmente, frente a la distancia temporal de la época y de lo que nos fue legado de esos espacios públicos, que ya sufrieron innumerables interferencias, se puede investigar al arte funerario en Brasil tomando como base el origen artístico de sus monumentos.

En las actuales metrópolis regionales del país, se ve que los cementerios son transmisores de un arte funerario procedente de dos situaciones distintas. La primera adviene de la intención de satisfacer el gusto de las familias burguesas, dotadas de gran poder adquisitivo, que solían importar túmulos de “estilo” de Europa. La segunda, con el mismo objetivo de la anterior, consistía en encomendar túmulos para escultores brasileños, inmigrantes y/o descendientes de italianos, franceses, portugueses y alemanes, algunos de los cuales eran considerados académicos y otros, como modernistas.

En ambos casos, hay un predominio de un tipo de producto artístico fetichizado, en el cual el valor supremo es la originalidad, poseedora de una iconografía advenida de los postulados del arte considerado como elitista y erudito (García Canclini, 1984:49). Esos profesionales usufructuaban, entonces, de una supuesta libertad artística en el momento de la ejecución de los túmulos, una vez que sus servicios eran contratados justamente porque había un conocimiento y una apreciación previa de los méritos de sus trabajos por el medio artístico y por la comunidad local. Eso les aseguraba cierta autonomía en la producción funeraria y garantizaba su popularización.

Ya en el interior del país, los cementerios contienen un arte funerario proveniente de otras circunstancias. En ciudades intermedias, en las cuales la instalación de las marmolerías locales está imbricada al proceso económico de la región, las familias con mayor poder adquisitivo encomendaban sus monumentos a los marmolistas (artistas-artesanos) de formación europea (Borges, 2002). Se verificó, entonces, el predominio de un

tipo de producción estandarizada, inspirada en los modelos registrados en los manuales especializados de Europa. Aquí, el proceso artístico se concentró más en la distribución del producto realizado en serie, que se tornó eficaz al transmitir, para innumerables cementerios, de las más variadas localidades del país, algunos modelos de arquitectura y escultura ya cristalizados y banalizados en Europa, y que habían sido influenciados por los postulados del arte erudito. Se ve un sin fin de ángeles, imágenes y adornos provenientes de la cultura cristiana, concebidos según una plástica artística neoclásica, neogótica, realista, art nouveau y art déco. Con eso, el arte funerario proporciona a toda la comunidad un contacto con un tipo de obra transmisora de un valor también supremo, que causa en el espectador una “sujeción feliz”, según atestigua el sociólogo Néstor García Canclini (1984:49). Se ve, entonces, que los cementerios públicos secularizados, metropolitanos y de las ciudades intermedias, se tornaron, en grados diferenciados, en grandes depositarios de un tipo de producto cargado de conocimiento artístico sedimentado por el arte erudito, a pesar de las innumerables reformas y ampliaciones por las cuales pasaron en el transcurrir de los años.

En ciudades de porte pequeño, los cementerios secularizados sufrieron pocas intervenciones y están menos estandarizados. En ellos, constatamos una variedad mayor de estilos de túmulos, realizadas con el empleo de materiales regionales y/o básicos de la construcción civil. Ellos son construidos por albañiles y/ o artesanos autónomos, en la mayoría de las veces desvinculados del trabajo realizado por las marmolerías de la región, con las cuales establecieron competencia. Generalmente, esas construcciones poseen una hechura bucólica, una decoración genuina, en conformidad con el gusto popular, siendo edificadas ocasionalmente con interferencias de sus propietarios, que tienen placer en participar del proceso de producción. La participación familiar en la hechura del túmulo es una de las maneras a través de las cuales comprobamos la necesidad sentida por la familia de elaborar mejor la pérdida del ser querido. Las personas necesitan acercarse a los túmulos, crear un ambiente íntimo y de recogimiento, para que puedan ejercitar el acto de devoción, hacerles visitas y embelesarlos con flores.

En ese caso, “el valor supremo es la representación y la satisfacción solidaria de deseos colectivos” (García Canclini, 1984:50), llevada a sus últimas consecuencias. Los valores estéticos del arte erudito no interfieren directamente en este tipo de producción

artística, según pretendimos demostrar en este esbozo que seleccionamos para el análisis. Algunos tipos de construcciones funerarias se tornan polos de resistencia en una sociedad en que las capas populares tienen poco espacio para expresarse. Son las sepulturas-casa, los túmulos regionalistas, los cajones funerarios, los túmulos decorados por talladores de piedra, y por artesanos locales.

SEPULTURAS-CASAS

A partir del siglo XIX, ocurrió la diseminación de los sepulturas-casas en cementerio al aire libre, moda abrazada por la clase burguesa, que tenía el hábito de construir una capilla pequeña, un recinto privado en un local público, para allí enterrar todos los muertos de una misma familia, en dónde los vivos pudiesen hacer sus oraciones sin ser importunados y aproximarse más físicamente a los muertos (Ariès, 1982:310). La cultura arquitectónica de las sepulturas-capelas, de manera general, está envuelta en características provenientes del estilo ecléctico. Así, se acogieron variados elementos arquitectónicos de épocas anteriores, oriundos de regiones diversas, recompuestos de diferentes maneras, cediendo a las nuevas exigencias de la producción de masa (Borges, 2002:176).

Muchas construcciones europeas sirvieron de modelo para los canteros y marmolistas de Brasil. Para la sociedad vigente, construir un sepultura-capilla constituía un sinónimo de status quo para el grupo familiar, no solo por la privacidad adquirida, como también por la ostentación que ese tipo de monumento posibilitaba frente a los demás. Fue, ciertamente, una de las maneras de evidenciar la desigualdad social, que se asentaba en la organización de la clase a la que pertenecía el muerto. Las sepulturas-capillas siguen una estructura constructiva común y simple, poseen siempre una planta rectangular, pequeña, variando apenas en la altura de la capilla y en los adornos instalados en mármol de Carrara, que los hacen, a primera vista, ostensivos y sofisticados.

El proceso de laicización de la sociedad brasileña, el allanamiento económico que sufrió la población y la persistencia en asociar el local del muerto a la idea de la morada eterna, aun capaz de mantener reunidos todos los componentes después de la muerte, independientemente de la secta religiosa, llevan a los actuales constructores a edificar cada

vez menos sepulturas-capillas. Al mismo tiempo, aumenta el número de sepulturas-casas y/o casas-capillas – así denominadas por Renato Cymbalista (2001:90) -, como construcciones sucedáneas a las sepulturas-capillas. En realidad, son los túmulos que poseen el formato de casa en miniatura, que siguen reportando, en su interior, altares similares a los de las iglesias brasileñas.

Las sepulturas-casas siguen la misma estructura de las sepulturas-capillas, son edificados por constructores que pueden, algunas veces, seguir un proyecto elaborado por un arquitecto. En este caso, hay una preocupación en vincularlos a los parámetros de la arquitectura moderna, adoptando grandes paredes envidradas, tejados, puertas y ventanas de formatos irregulares y regulares, influenciados por el encantamiento propiciado por los proyectos del arquitecto Oscar Niemeyer, que fueron interiorizados por la población brasilera. Como ejemplos de esa asimilación, y a título de curiosidad, existen innumerables representaciones de la fachada del Palácio da Alvorada, de Brasília, o detalles de sus columnas, pintados en gomas de linóleos que decoran los parachoques de los camiones que circulan por el país, transformándolos así, en íconos popularizados del lenguaje visual modernista.

En la intención de imitar moradas populares, los sepulturas-casas tuvieron su entrada ampliada con la construcción de barandas, por veces sostenidas por columnas, otra protegidas por un muro o agregando pequeños muros y reservando, siempre, lugar específico para la instalación de floreras y de vasos de flores. Normalmente, los constructores adoptan el acabamiento similar al de las construcciones civiles, es decir, usan como revestimiento relleno con estuque, ladrillos aparentes, piedras y azulejos estandarizados (Figura 01).

Las sepulturas-casas más simples generalmente tienen sus paredes rellenas con cal, y puertas y ventanas de ángulos rectos y metálicos, con vidrios basculantes, según modelos estandarizados, utilizados en las construcciones de las casas populares. En los pisos, se suele emplear azulejos, normalmente usados en el revestimiento de las paredes de cocina y baños de las casas de los vivos. Los elementos de identificación de las sepulturas-casas están en la instalación de placas con los datos del fallecido y en la colocación de una pequeña cruz latina en lo alto de la edificación funeraria. Esos tipos más elementales de sepulturas-casas son construidos en serie por albañiles que trabajan solos, se especializan

en este tipo de construcción y viven en torno del cementerio, en búsqueda de trabajo informal. En fin, cada cementerio parece adoptar un tipo común de sepultura-casa, que es construido en varios puntos de su espacio interno, en conformidad con el albañil prestador de servicio local.

Es frecuente encontrar, en todo cementerio brasileño, por lo menos un sepultura-casa y/o un sepultura-capilla, que se destaca de todos los túmulos de su entorno por configurar una arquitectura *kitsch*, esto es, por elaborar el espacio de forma creativa y original, siguiendo el repertorio estético particularizado solicitado por el propietario. De entre los ejemplos más curiosos levantados, citamos la sepultura-capilla que tiene sus paredes en el formato de las manos puestas, instalado en el Cemitério Municipal de Manaus. De esta manera, adentramos al local, que representa, literalmente, el lugar de oración. Se sabe lo mucho que las manos se hicieron símbolos esenciales en el ritual de pasaje de la vida para la muerte. Repertorios funerarios como esos aumentan el status sociocultural de los cementerios secularizados.

Todos esos tipos de construcciones interfieren en los valores arquitectónicos anteriormente vigentes en el espacio secular del cementerio. Es saludable recordar que las sepulturas-casas siguen cumpliendo la misma función de espacio fúnebre de las sepulturas-capillas y poseen una sala de visita propia para venerar y perpetuar el recuerdo del fallecido. Se trata de un proceso de acción creativa repleto de sensibilidad e imaginación, condiciendo los deseos de este sistema familiar nuclear, según atesta Néstor García Canclini (1984)

TÚMULOS REGIONALISTAS

Brasil es un país beneficiado por una extensión geográfica muy grande y, consecuentemente, se pueden identificar algunas regiones en función de sus variaciones climáticas, de los suelos, de las riquezas minerales, de la vegetación y de las influencias socioculturales adquiridas en el transcurrir de los años. El modelo del cementerio secularizado agrega un universo multicultural y está vulnerable a todos los factores citados arriba. Se observa que algunos cementerios son más propensos a construir túmulos con aportes regionalistas, de ahí la importancia de ampliar la investigación cementerial ya

realizada por Clarival del Prado Valladares, en el libro *Arte e Sociedade dos Cemitérios Brasileiros*, donde dedica un capítulo al *Enaltecimiento de los materiales locales* (1972:453-356). A falta de un mapeo más completo, mencionamos algunas soluciones plásticas y constructivas depositarias de una riqueza cultural inconmensurable, manifestada en cementerios edificados de acuerdo a la realidad de su entorno:

- El Cemitério Nossa Senhora da Conceição, en la ciudad de Macapá, estado de Amapá, tiene por hábito proteger sus túmulos de la lluvia y del sol con placas de amianto, y utiliza flores de plástico para adornar sus túmulos, dado la humedad del clima ecuatorial;
- En el Cemitério de São Miguel, en la ciudad de Pirenópolis, estado de Goiás, es común encontrar túmulos revestidos con "pedra de Pirenópolis", un tipo de piedra extraída en la región, reconocida por el brillo que posee y por la belleza degradé de los colores, que varían del hielo al anaranjado.
- Hoy encontramos en el Cemitério do Bonfim, en la ciudad de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, algunos pocos túmulos decorados con piedra-jabón, con piezas del artista artesano João Amadeu Mucchiut, realizadas en el inicio del siglo XX (Almeida, 1997:95). Se trata de una variedad de esteatita, extraída en la región, de color verdoso, que fue muy empleada por el escultor Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, al hacer sus esculturas y ornatos arquitectónicos para las iglesias, en el período colonial minero;
- Hay algunos modelos de túmulos de cuño bien popular, que son fácilmente identificados allí y allá, cuyo origen adviene de los motivos más diversos o de la tradición cristiana. Se suelen construir túmulos idénticos y alineados para personas que, por ventura, murieran juntas. Es común encontrar esculturas de mármol que imitan troncos de árbol toscos, en formado de cruz, simbolizando, así, la vida. Frecuentemente se encuentran túmulos que contienen paneles de azulejos pintados que retratan la historia de la vida del santo de la devoción del muerto o de la historia de la vida del fallecido, ilustrada de modo heroico, según la concepción plástica de la pintura documental;
- El grupo social de cada localidad tiene por hábito mitificar sus héroes populares en los cementerios. Hay casos en que los túmulos se transforman en local de devoción, y, cuando eso ocurre, los fieles pasan a apropiarse del espacio y espontáneamente surge

una decoración cíclica, que agrega muchos elementos de cumplimiento de votos, huyendo del control de los familiares del muerto y de la administración del cementerio. En otros, la familia registra en el túmulo valores que identifican fácilmente a la persona en el contexto en el cual vivió, como en el caso del túmulo del artista popular regionalista Teixeira (1927-1985), instalado en el Cemitério de Santa Casa, en la ciudad de Porto Alegre. La escultura en bronce, del escultor *gaúcho* Mário Arjonas Guillen (Bellomo, 2000:32) es de tamaño normal y está sobre el pedestal de la sepultura, retratando al artista tocando guitarra, cuyo semblante transmite la alegría que le era característica. Él está usando indumentarias típicas del Rio Grande do Sul: pantalón bombacha, botas, cinturón y un gran pañuelo sobre el cuello (Figura 02)-;

- Del norte al sur del país existe un modelo de túmulo considerado como el más común y simple. El carnero está prácticamente al ras del suelo y puede estar recubierto íntegramente por una lápida de mármol (los más antiguos), por azulejos o pintados con cal. El adorno se concentra en el epitafio, muchas veces en la incrustación de la cruz latina y en los trabajos de los artesanos, que son instalados por un corto período de tiempo en el local, propiciando, así, una visualización individualizada de cada túmulo;
- Los cementerios-jardines, ecuménicos, y, en su mayoría, privados, instalados en el país a partir de la década de 1960, proponen la homogeneidad de los túmulos cubiertos por céspedes e identificados, en la mayoría de las veces, por una pequeña placa. Sin embargo, la necesidad de distinguir el túmulo de los demás lleva a los familiares, con el tiempo, a recurrir a ciertos artificios, como cambiar el formato del dibujo del cantero, y agregar, aun sin el consentimiento de la administración del cementerio, pequeños objetos que identifican aspectos particulares del fallecido.

LOS CAJONES FUNERARIOS

Los proyectos más remotos de cementerios secularizados no incluían un espacio destinado a los cajones funerarios, cuando mucho, un espacio destinado al "túmulo de las almas", esto es, un osario colectivo. Con el pasar del tiempo, la necesidad de mayor espacio físico llevó muchos a cementerios a ampliar el local destinado a los carneros de las personas menos adineradas. Cada cementerio busca una solución más apropiada con

relación a su espacio interno. Fue y es muy común añadir cajones funerarios en las inmediaciones o en el propio muro del cementerio. Con eso, se racionaliza la ocupación del espacio por algún tiempo más y se crean condiciones para que la familia adquiriera una sepultura individual, evitando, así, la humillación de ver los restos mortales de sus seres queridos ser depositados en fosas comunes, donde normalmente se pierde el referente del individuo para la colectividad.

Normalmente, estos *cajones de muro*, que siguen un padrón de tamaño, están dispuestos en hileras, variando de dos a tres, tanto en el sentido horizontal como vertical. Las medidas varían en cada cementerio, pero podemos considerar una media de 55 cm de largo por 40 cm de alto. En algunos lugares, como en el Cemitério da Saudade, en la ciudad de Ribeirão Preto, estado de São Paulo, los cajones poseen un espacio de aproximadamente 20 cm de profundidad, dejados exclusivamente para ser adornados con una mezcla de objetos acordes a la situación allí impuesta, seleccionados por los parientes-propietarios, según registra el investigador Luciano Bortoletto Junior (1988). Los carneros se transforman, así, en "pequeños altares" protegidos por vidrio (Figura 03).

¿Cómo son constituidos esos "pequeños altares" que algunos investigadores denominan "nichos"? Ellos proyectan en el espacio la síntesis de una expresión típica del gusto estético popular. Pueden presentar un acabado blanquecino a base de cal o de tintas látex u óleo, o pueden representar un revestimiento de papel tapiz o azulejos decorados o de color único, según el gusto personal. Las pinturas son claras y deben ser retocadas de cuando en cuando, principalmente en el período que antecede la fecha del *Día de Finados*. Posiblemente, muchos de esos azulejos y de esas tintas son sobras de reformas de las habitaciones de los propietarios.

Es frecuente la colocación de un epitafio en cada pequeño altar, con datos sucintos sobre el fallecido y, a veces, acompañado de frases hechas, como "tus familiares te extrañan", "descansa en paz", "aquí yace". Esos textos son convencionales y muy repetitivos, llegando a un grado de banalización, dado su uso tan frecuente. Sin embargo, refuerzan el aspecto sentimental del pesar, de la fe y de la esperanza, expresado en las expresiones.

En cuanto a los objetos de devoción instalados en esos pequeños altares, los más empleados son los vasos de porcelana y de cerámica utilizados como recipientes para flores

artificiales, hechas de plástico o de papel, en los más variados tamaños y formas. Las flores imitan margaritas, rosas, lirios y cartuchos blancos, y, como se sabe, son también muy utilizadas en la decoración de altares de iglesias y de residencias populares brasileñas. Por cierto, existen cursos profesionalizantes en el Serviço *Nacional de Apoio ao Comércio (SENAC)* para enseñar a las señoras a confeccionar esos modelos de flores y, así, incrementar la economía informal del país. Hay también aquellos altares que agregan envolturas de productos industriales, consumidos en el día-a-día y reaprovechados en la función de macetas, como recipientes de café soluble, vidrios de productos industrializados, vasos de vidrio, vasos desechables de plástico y botellas de plástico cortadas.

Detectamos aun la presencia maciza de imágenes de santos de pequeño porte, predominando notoriamente la de *Nossa Senhora Aparecida*, la *santa* (o virgen) más venerada por la población brasileira. Este proceso de piedad se extiende por medio de otras imágenes, tales como las de Cristo, San Benedicto, San Cosme y Damián, San Jorge y San Francisco. La acumulación de santos en un mismo altar viene a reforzar los valores exacerbados del culto cristiano que, en este caso, adopta una actitud proveniente del *kitsch* religioso.

Los porta-retratos del muerto, antes colocados en las casas, son transferidos a los cajones, congelándose, así, la imagen positiva y estática del fallecido. En algunos casos, un pequeño mantel de plástico o de paño, bordado o de papel, cubre la base del pequeño altar, desempeñando las mismas funciones de los manteles usados en los oratorios domésticos. Por último, encontramos casos en los que el cajón funerario tiene cortinas, colgadas en el vidrio o en la pared del fondo y abriéndose en las laterales, creando una ambientación escenográfica en el recinto, lo que hace a ese tipo de "altar" y/o "oratorio público" acogedor, intimista y singular. Los *recuerdos* que los familiares adquieren en los viajes muchas veces son introducidos en ese "pequeño grande escenario", por ejemplo, miniaturas de aparatos de televisión y de iglesias, y animales de loza y de peluche, de tamaños variados.

En fin, todos esos altares aprecian el aglutinamiento de objetos, que podríamos comprender como recuerdos comprados en cualquier supermercado de la ciudad y que, una vez instalados ahí, adquieren un valor simbólico propio. Los montadores de esos espacios trabajan de forma heterogénea, haciendo agrupamientos espontáneos, con el objetivo de

materializar el culto. La intención es, visiblemente, embelezar el recinto del muerto, eternizar su espacio físico, dar un toque particularizado a cada uno, transformándolo en una extensión del altar, de la casa o de la iglesia, pudiendo los familiares intervenir cuantas veces quieran, haciendo así el local permanentemente renovable.

Esas vitrinas son dotadas de una actitud *kitsch*, con los elementos dispuestos de forma desordenada, para ser vistos de frente, a través del vidrio, y reproducir los modos culturales de los propietarios, que mantienen una relación intuitiva con ese espacio. De modo sutil, ellos consiguen crear un diálogo estético simbólico y emotivo entre las personas y los objetos (Moles, 1975:48). Los familiares están, de esa forma, rindiendo culto a la imagen del muerto de modo simple, realizando acciones reconocidas por todas las personas que circulan por las inmediaciones de los cajones del muro. Todos esos soportes informativos refuerzan y explicitan una forma de vida, una manera propia de entender la muerte por determinado grupo del mismo nivel sociocultural, aquí representado por los familiares del fallecido (Jiménez, 1993).

En otras localidades, los cajones de muro abrazan otros modelos de "pequeños altares", por ejemplo, las del Cemitério São Benedito, en la ciudad de Aracaju, estado de Sergipe, en dónde los cajones también son sobrepuestos y adoptan, en su parte externa, pequeños altares sustentados por columnas que apoyan un frontón triangular, ambos de granito blanco. Esos pequeños interiores normalmente contienen un florero, el retrato y el epitafio del fallecido. Esos ejemplos suscitan la importancia de la apropiación que se hace de elementos constructivos de la arquitectura greco-romana, de modelo elemental y espontáneo. Hay casos en los que existe la supresión del altar y los cajones son, entonces, cubiertos con una tapa de mármol, exhaustivamente decorado en bajo-relieve por las marmolerías locales, y cuya temática está siempre vinculada a la simbología cristiana, agregando, a veces, local para la instalación de fotografías. Los valores estéticos agregan elementos de la cultura erudita, según observamos en el Cemitério Gaviões, en la ciudad de São Luis, estado de Maranhão.

LOS "TALLADORES DE PIEDRA"

El estado de Goiás - región central del país y donde actualmente se concentran nuestras investigaciones de campo - posee muchas ciudades de pequeño porte y sus cementerios aun conservan la simplicidad de su trazado original y el predominio de la iconografía cristiana. En las ciudades mayores, los cementerios ya sufrieron algunas ampliaciones y se descaracterizan cada día en virtud de la búsqueda de la "modernidad", hecho que reduce, cada vez más, ese tipo de iconografía. En ambos tipos de ciudades, restan algunos ejemplos de piedras sepulcrales, que datan de las primeras décadas del siglo XX, decoradas por artesanos de Goiás, denominados de "riscadores de pedra" (talladores de piedra), que trabajaban junto con las marmolerías. Ellos labraban ornatos en la superficie de la piedra gris, clara o rósea, esto es, en el "mármole de Sete Lagoas", según la designación regional (Valladares, 1972).

Los símbolos cristianos son los más registrados por los "riscadores de pedras", que siguen un estándar de representación iconográfica fácilmente reconocida por la sociedad vigente. Los dibujos, vistos como decorativos, son grabados en la superficie por el proceso de picotear y pulir la piedra, resultando de eso un juego de contraste entre lo claro y lo oscuro. La importancia de esa técnica está en el efecto visual que reproduce: caligrafía sencilla, armoniosa y de fácil comprensión (Figura 04).

Los motivos son distribuidos de modo jerárquico y simétrico, siguiendo una organización espacial propia: el símbolo cristiano principal se presenta centralizado, grabado en la pared parietal del túmulo, ladeado por otros símbolos de carácter hermético o derivados de la naturaleza. Ellos pueden o no ser repetidos y formar varias combinaciones entre si. Se nota que ese repertorio es variadísimo. Es importante observar la gran inventiva artesanal de esas mayólicas marmóreas, que retratan, de forma estilizada con frecuencia, la cruz latina, la paloma, el corazón, la corona de espinas, la estrella, la antorcha hacia abajo, la cortina que se abre, la biblia, el Sagrado Corazón de Jesús y de Maria, y el cáliz de la Eucaristía. De entre los elementos florales, destacamos las rosas y margaritas. En cuanto a los motivos geométricos, enfatizamos su representación en formato de barras griegas. Esos elementos hacen parte de aquello que Michel Vovelle (1987:73) denomina "mobiliario sagrado", indispensable a las construcciones más fantasiosas y a las más simples, y que varían de acuerdo con la cantidad y la calidad de los adornos empleados.

LA ARTESANÍA FUNERARIA

Desde hace tiempo, se tiene la costumbre de enviar coronas de flores, confeccionadas en floriculturas, para los familiares del muerto en el ritual de muerte. Se percibe que cada floricultura busca crear modelos de corona cada vez más variados, para concurrir con el mercado y atender al público cada vez más exigente. La elección de las flores, sus tonos y sobretonos, la variación del tamaño y el refinamiento de las cintas que traen mensaje de pésames, determinan el valor simbólico y económico del objeto que irá a decorar por algunos días el túmulo del recién-muerto. Los significados de las coronas de flores son numerosos y, en ese caso, pueden ser considerados como símbolos de la "saudade" (añoranza) (Dalmáz, 2000:127).

Partiendo de ese hábito y reforzando aun más la representatividad de la corona de flores, que ahora agrega el sentido de la salvación alcanzada, encontramos artesanas especializadas en la hechura de coronas de flores artificiales, que poseen una sobrevida corta, pero más duradera que la de las flores naturales. Se percibe que los cementerios de las ciudades del interior recurren más a ese tipo de decoración. Se necesita hacer un estudio más sistemático sobre el oficio de esas artesanas que confeccionan coronas de flores en papel bulqui, de plástico o de seda, que ornamentan túmulos de pequeño porte. Vale observar con aprecio la riqueza cromática de esas piezas ornamentales que son compradas por la población en determinadas fechas, como el día de finados, y que decoran por un período de algunos meses los túmulos de parientes y amigos. Hay el predominio de la representación de rosas y margaritas en los más variados colores, como el naranja, el amarillo, el azul y el blanco. Podemos notar que esos arreglos "artísticos" pierden su función inicial, que es la de imitar los subsidios naturales, pues acentúan más el carácter artificial de los elementos florales allí representados (Figura 05).

Toda esa producción funeraria está aun poco catalogada por los investigadores brasileños, bien como las coronas de flores confeccionadas por artesanas que utilizan a la folha-de-flandres (hoja de hierro estañado) resultando en una solución plástica estilizada de las flores y hojas que componen la corona. Se suele hacer una pintura delicada, más próxima del color originario de las flores allí representadas. Así, la artesanía rústica se transforma en una pieza delicada. Tanto las coronas de flores, hechas por las manos

delicadas de las mujeres, como las ejecutadas por las manos gruesas de los hombres que lidian con el hierro, contribuyen para colorear y dar vida al espacio singular de la muerte.

UNIVERSO DE LAS HABILIDADES Y DE LOS SENTIMIENTOS

En esta iniciativa de buscar levantar parámetros que guíen algunas expresiones artísticas de cuño popular en cementerios brasileños, existe conciencia de la necesidad de revisar conceptos que norlean ese tipo de proceso creativo y dejar abiertas muchas acciones inherentes al proceso de producción. Ellas merecen quedar guardadas en el limbo del tiempo, para pasar por el proceso de maduración que les es debido. El presente texto, todavía, despertó cuestiones, advenidas de observaciones personales, que merecen ser consideradas.

Cementerios populares. Ellos están insertos en la vida de la sociedad contemporánea, marcados para agregar los muertos y, con ellos, la memoria de la ciudad y de sus signos de representación. La mayor parte de ellos está llena, administrado de manera precaria, con un mínimo presupuesto, además de sufrir la acción del tiempo. Como resultados visibles, son poco conservados los túmulos allí instalados. Actualmente, el sistema social transgrede el orden funcional del local a cada momento. Se sabe cuánto los cementerios populares tienen una vida fronteriza que propicia contactos interculturales entre los vivos (Resende, 2000), transformándose en un local híbrido, complejo, dotado de signos de identificación procedentes de diversas clases sociales. Al mismo tiempo, persiste la necesidad de propiciar a los visitantes un ambiente íntimo, de recogimiento, en el cual los descendientes de los muertos puedan ejercer su acto de devoción.

Cualidad versus cantidad. En Brasil existe una cantidad mayor de cementerios populares que adoptan, en su mayoría, túmulos de hechura elemental, algunas veces decorados con elementos provenientes de la cultura popular. Hay una preocupación por levantar datos sobre cementerios y monumentos funerarios que refuercen valores artísticos debidamente reconocidos, pero falta atención a la proliferación de los túmulos populares. Los motivos son innumerables, originarios del orden cultural, económico y social, y de aquello que se desea registrar en la historiografía brasileña. Urge volver a ese tipo de producción para tener una idea del mensaje expresado por un grupo social que se preocupa

en dejar sus manifestaciones artísticas en la ciudad de los muertos. Creo que está en esos túmulos lo diferencial del arte funerario de Brasil. Ellos extraen elementos de la cultura de masa y erudita, incrementan sus versiones y personalizan mensajes que transmiten, a los sobrevivientes, los más genuinos y profundos sentimientos vinculados al fin de la vida.

Habilidades artísticas. Muchos denominan oralmente el arte popular funerario de “banal”, “común”, “feo”, “simple”, “despojado”, “efímero”. De hecho, él puede ser todo eso, dependiendo de quien lo interprete. ¿Donde está su diferencia? Está en la forma sorprendente con que rompe las convenciones previamente establecidas y adopta un lenguaje particularizado, fácilmente asimilado por el grupo social. El proceso creativo está basado en el universo del conocimiento popular al respecto de las tradiciones emblemáticas cristianas y profanas, que se entrelazan de modo espontáneo. podemos detectar cierta poesía cuando percibimos el surgimiento de – con extrema creatividad, fruto, muchas veces, de la improvisación – elementos provenientes del inconsciente colectivo

Todos los productores y propietarios son unánimes en decir que aquel arreglo “es bello” y fueron movidos por fe cuando buscaban encontrar la solución adoptada en la decoración del monumento. Los valores de autenticidad, de durabilidad y de unicidad no están de acuerdo con ese tipo de proceso de creación que prioriza la experiencia personal de los constructores y/o artesanos dotados de habilidades manuales y artísticas. Se puede considerar que la creatividad del arte popular funerario se extiende también a las demás manifestaciones populares realizadas en Brasil. Para Jacques Van De Beuque, “en su conjunto, (...) el arte popular brasileño manifiesta una dimensión de riqueza creativa, emanada en la propia diversidad cultural del pueblo, difícilmente alcanzada por representaciones del mismo género en otros países” (2000: 65).

Productores y producto. Normalmente, los productores del arte funerario popular – constructores autónomos o marginados, albañiles, cerrajeros, artesanos y artesanas – construyen o decoran túmulos para personas de situación económica similar a la suya, es decir, que pertenecen a una comunidad carente de recursos económicos. Pocos tienen acceso a las nuevas tecnologías y a un consumo más sofisticado. Luego, el proceso de negociación se torna menos formal, lo que viene a facilitar la realización de soluciones compartidas entre el propietario y el constructor. Muchos productores hacen ese tipo de

trabajo como una manera de aumentar su renta familiar, mientras otros lo realizan por estar excluidos de la fuerza de trabajo formal y necesitar del servicio para la propia subsistencia.

La actitud deliberada de los propietarios en ayudar en la hechura del monumento, por un lado, abarata el costo y contribuye en el proceso de la elaboración del luto. La apropiación de materiales ya existentes propicia el abaratamiento de la inversión y favorece el desarrollo de soluciones improvisadas, que puedan, inclusive, ser dotadas de creatividad. Para ambos, constructores y propietarios, el proceso de creación es guiado por la necesidad de perpetuar sus particularidades, promover conmociones, crear mensajes y demostrar un dominio de su condición de vida ante el universo de la muerte.

La visualización popular en los cementerios brasileños guió el desarrollo de este texto. Finalizo tomando como referencia la textualidad de la sabiduría popular al respecto de la muerte, en una forma de declaración personal: la única certeza de esta vida es la muerte y yo, como persona siempre preocupada por desvendar sus caminos, por medio de los desafíos que la investigación me proporciona, reconozco que un día voy “a acampar en el cementerio” (morir). Por eso, me gustaría “amanecer dura” (morir repentinamente), creyendo tener “cumplida la voluntad de Dios” (conformación cristiana). Como es cierto que un día “estiraré-la-canilla” (moriré) e iré “desocupar-el-callejón” (dejar el camino libre para los vivos), solo espero poder “entregar el alma al creador” (el alma a Dios), conforme a las palabras recogidas del libro *A morte na boca do povo*, de Mário Souto Maior (1974)³.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, N., (org). *Mostra do descobrimento: arte popular*, São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALMEIDA, M., *Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira*. In: RIBEIRO, M y SILVA, F. (org). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*, Belo Horizonte, C/ Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

ARIES, P., *O homem diante da morte*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982. V.2.

³ Las frase originales en portugués de las expresiones entre comillas en este último párrafo son, respectivamente: “acampar-no-cemitério”, “amanhecer-dura”, “cumprido-a-vontade-de-Deus”, “esticarei-a-canela”, “desocupar-o-beco”, “entregar-a-alma-ao-criador”.

BORGES, M.E., Arte funerária no Brasil (1890-1930) ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = Funerary Art in Brazil (1890-1930): italian marble carver craft in Ribeirão Preto, Belo Horizonte, Editora C/ Arte, 2002. 312 p.: 125 il.

_____, A estatuária funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. In: V III Abanne, Gt Antropologia da Emoção, São Luiz, 2003. Anais: Recife, GREM, 2003. 1 CD.

_____, Cemitério de la Recoleta: 'o melancólico prazer de contemplá-lo' (SARMENTO, 1860). In: XII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2003, Brasília. Anais: Brasília: UNB, 2003. 1 CD.

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

_____, *El arte sepulcral de los manolistas italianos en Brasil (1890- 1930)*. In: Barberán. F. J. R. (coord.) *Una Arquitectura para la Muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporaneos*, Sevilla: Conserjería de obras publicas y transportes-Dirección General de Arquitectura y Viviendas, 1991.

BORTOLETTO JUNIOR, L. S., *O kitsch na gaveta tumular*. Relatório de Iniciação científica do CNPq. Ribeirão Preto, Universidade de Ribeirão Preto, 1988.

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

_____, *A socialização da Arte*, São Paulo, Cultrix, 1984.

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

DALMÁZ, M., *Símbolos e seus significados na arte funerária cristã do Rio Grande do Sul*. In: BELLOMO, H. R., *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade , ideologia*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.

JIMÉNEZ, P.G., *El nicho: iconografía y notas sobre el kitch funerario. El modelo gaditano*. In: Barberán. F. J. R. (coord.), *Una Arquitectura para la Muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporaneos*, Sevilla, Conserjería de obras publicas y transportes-Dirección General de Arquitectura y Viviendas, 1991.

LIMA, E.R., *Ex-votos de Trindade: arte popular*, Goiânia, Ed. da UFG, 1998.

LOUREIRO, M.A.S., *Origem Histórica dos Cemitérios*, São Paulo, do Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, 1976.

MAIOR, M. S., *A morte na boca do povo*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1974.

MOLES, A., *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NORA, P., *Entre mémoire et histoire: les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, v.1.

RESENDE, E. C. M., *Metrópole da morte necrópole da vida: um estudo geográfico do cemitério de Vila Formosa*, São Paulo, Carthago Editora, 2000.

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

VOVELLE, M., *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, à paraître fin 1982, Paris, Gallimard, 1988.

Lista de las 05 imagenes:

Figura 01- *Sepultura-casa*. Cemitério Municipal de Brodowski, Brodowski (SP).

Fotógrafo: Almir Abdala.

Figura 02- *Túmulo regionalista de Vítor Mateus Teixeira*. Escultor: Mário Arjonas

Guillen. Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, Porto Alegre (RS). Fotógrafa: Maria

Elizia Borges.

Figura 03 – *Gaveta Funerária*. Cemitério da Saudade, Ribeirão Preto (SP). Fotógrafo:

César Mulati.

Figura 04- *Riscado de pedra*. Cemitério Municipal de Silvânia, Silvânia (GO). Fotógrafa:

Maria Elizia Borges.

Figura 05 – *Artesanía funeraria*. Corona de flores. Cemitério dos Gaviões, São Luis (MA).

Fotógrafa: Maria Elizia Borges.

BIOGRAFIA DE LA AUTORA . Es profesora Adjunta de Historia del Arte en la Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Dicta clases en los siguientes programas de Pos-Grado: Maestría en Cultura Visual y Doctorado en Historia. Investigadora del CNPq (Centro Nacional de Apoyo a la Investigación). Tiene artículos publicados en Brasil y en el exterior sobre arte funeraria en Brasil. Publicó los libros: *A pintura na “Capital do Café”: sua história e evolução no período da Primeira República* (Franca: UNESP/Franca, 1999); *Arte Funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto* (Belo Horizonte: Editora C/arte, abril, 2002 {bilíngüe}). Integra el Comitê Brasileiro de História da Arte, a Associação Brasileira de Críticos de Arte, a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, a Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais e a Association for Gravestone Studies (USA). Correo-e: maelizia@terra.com.br; Sitio: artefunerariabrasil.com.br.





