



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



RETRATÍSTICA ESCULTÓRICA: uma comemoração póstuma nos monumentos funerários

Maria Elizia Borges - PPGH/UFG-CNPq.

Resumo: Este texto é resultado de um primeiro arrolamento realizado no nosso acervo fotográfico onde foram selecionados monumentos funerários que continham a presença de efígies, bustos e hermas no intuito de prestar homenagens a seus falecidos. É feito, portanto, aqui, uma sinopse da burguesia brasileira com a imagem social que ela faz de si diante e após a sua morte. Os retratos comemorativos póstumos funcionam como obras que evocam o passado e perpetuam a recordação, mediante a “semelhança melhorada” do retratado. Os elementos iconográficos neste gênero estatuário são variados. Pudemos analisá-los dentro dos aspectos formais, por representação de gêneros, através das indumentárias e pelo valor dado ao retratado. A figuração debruça-se do real ao idealizado.

Palavras-chave: Escultura funerária. Retratos comemorativos. Família Segreto Cemitérios brasileiros. Séculos XIX e XX.

Abstract: This text is the result of an initial enrollment of part of my photo collection where funerary monuments were selected because they contained

effigies, busts and herms in order to pay homage to their deceased. In doing so we can resume a glimpse of the Brazilian bourgeoisie and the social image of themselves before and after death. The posthumous commemorative portraits are works that evoke the past and perpetuate the remembrance by the “improved similarity” of the portrayed. The iconographic elements in this statuary genre varies. We can analyze them within the formal aspects as by gender, representation through the apparel and the value given to the portrayed. The figuration goes from the real to the idealized.

Keywords: Funerary Sculpture. Commemorative portraits. Segreto Family. Brazilian Cemeteries. The 19th and 20th centuries.

Pode-se considerar 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: mausoléus suntuosos, similares a palácios civis e a 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.¹ Um de seus desejos estava em perpetuar a imagem idealizada do burguês, e não a pessoa em sua inteireza.

Busca-se no presente texto fazer uma análise dos tipos de retratística escultórica 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.²

Existem no Brasil poucos retratos escultóricos de corpo inteiro em pé, jacente ou sentado, algumas vezes acompanhado dos enlutados que também desejavam ser retratados. Eles eram vistos como obras exclusivas,

¹ 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.

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

diferenciadas das efígies e dos bustos devido ao processo moroso de sua feitura e ao valor simbólico agregado ao custo da obra.

Um registro da retratística escultórica

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*,³ 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

³ Boletim 04, Grupo de estudos arte & fotografia, DAP-ECA-USP, 2011 (no prelo).

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 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 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 a 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 comemoração póstuma do outro

Por que se investiu tanto no emprego do retrato escultórico do falecido nos túmulos? Para Luiz Marques,⁴ 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,⁵ 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 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.

⁴ MARQUES, Luiz. *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

⁵ FONSECA, Raphael. Retrato. In: CAMPOS, Marcelo et al. (org.). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.

Para Annateresa Fabris,⁶ 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,⁷ conforme se observa na efígie do Príncipe Sebastião de Belford (1831-1911), no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

As posturas reveladas por Annateresa Fabris pode ser exemplificada com o *Retrato da jovem princesa da casa d’Este*, 1440-1441, pintado por Antonio Puccio Pisanello, considerado um artista do gótico internacional. Nessa obra ele rivaliza a princesa retratada com a natureza e coloca uma série de significados vinculados à morte, como a borboleta, considerada emblema da alma; o cravo, que pode simbolizar matrimônio e fertilidade ou morte e dor; as columbinas, que são sete flores provenientes de um único talo e consideradas as sete dádivas do Espírito Santo.⁸ A

⁶ FABRIS, Annateresa. A guerra das imagens. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

⁷ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 30

⁸ DE PASCALE, Enrico. *Death and Resurrection in art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2009. p 114.

elegância do vestido e do penteado sofre influência das medalhas heráldicas elaboradas pelo artista. A obra pode ser considerada como retrato póstumo de um membro da família d'Este, diante das incertezas da história de vida da retratada.

Detectamos uma quantidade maior de efígies e bustos esculpidos em mármore de Carrara, seguido pelos de bronze. Esses dados constataam 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. (Figura 01)



Figura 1 - Túmulo de Boanerges Ferreira, 1922; marmorista Fernando Furtanetto. Cemitério São João Batista, cidade de São João da Boa Vista . Fotografia: Luciano Bortoleto.

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 foi encontrarmos retratos de mulheres colocadas ao lado dos seus esposos. Têm-se pouquíssimos registros de crianças, representadas aqui pelo medalhão de uma criança (Campo Santo de Salvador, Salvador, BA).

Em sendo o busto uma escultura idealizada da sociedade burguesa, esculpido 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.

O glamour de uma comemoração póstuma

Para uma análise mais detalhada do privilégio dado à retratística escultórica nos monumentos funerários brasileiros, selecionamos o monumento da Família Segreto, datado de 1924, onde também jazem os irmãos Paschoal (1868-1920) e Gaetano Segreto, no Cemitério São João Batista, da cidade do Rio de Janeiro. A parte fronteira da obra traz à lembrança as colocações de

Mário de Andrade, que criticava veementemente esse tipo de túmulo. Segundo ele, “[...] 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”.⁹

Deixando de lado a precipitada rejeição modernista a esse tipo de obra, vê-se que o monumento da Família Segreto foi construído dentro dos parâmetros da estrutura construtivista do estilo *art. déco*. A cabeceira está escalonada em três níveis, e sua silhueta tem uma limpeza formal geométrica proveniente dos elementos modernistas. Todavia, o seu arcabouço fica despercebido diante da montagem glamorosa de seus ornatos, isto é, em princípio, os três anjões protetores que rodeiam as efígies de Paschoal e Gaetano Segreto e sobre elas se debruçam. O anjo em pé homenageia os retratados segurando uma máscara, símbolo do teatro; do lado oposto, o segundo anjo, um pouco debruçado sobre a cabeceira, segura um ramo de palma para evocar o paraíso aos falecidos; por fim, o último anjo, no topo do monumento, vem com o corpo por trás, bastante inclinado, carregando uma pequena tocha, que simboliza a chama da vida. (Figura 02)

Todos os anjões foram elaborados dentro dos moldes da beleza neoclássica: expressão de uma tristeza serena; rostos com traços delicados e voltados para as efígies; pés descalços; cabelos longos e encaracolados; vestes drapejadas e grudadas nos corpos, que acentuam

⁹ Apud ABBUD, Marísia Costa. *Mário de Andrade e as manifestações em São Paulo (1927- 1979)*. Dissertação em Artes- ECA/ USP, São Paulo, 1979.



Figura 2 - Túmulo da Família Segreto, 1924, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Fotografia: Maria Elizia Borges.

a beleza de suas formas físicas e insinuam certo grau de erotismo no movimento das penas. Uma atitude muito similar à postura das pranteadoras analisadas em artigo anterior e apresentado aqui no CBHA.¹⁰ Observa-se uma composição formal triangular ascendente análoga à utilizada no período renascentista.

Quanto aos retratados, eles estão numa posição de $\frac{3}{4}$, voltados um para o outro. Paschoal, o mais velho, está mais robusto e tem um bigode maior do que o de seu irmão. Os trajes, terno e gravata, simbolizam o status social dos retratados, conforme já foi dito anteriormente. Sabe-se que essa família de imigrantes italianos introduziu o cinema no país e tornou-se empresária de grande parte do mercado de diversões públicas no Rio de Janeiro. Uma das iniciativas que mais contribuíram para a popularidade de Paschoal foi a fundação da Companhia de Operetas, Mágicas e Revista do Cine-teatro São José, em 1911. Preocupou-se também em popularizar os espetáculos, adotando preços módicos em horários especiais. (Figura 03)

Gaetano tornou-se um influente membro da comunidade italiana; de vendedor tornou-se proprietário do jornal *Il Bersagliere*.¹¹ As placas instaladas no monumento reforçam o reconhecimento da área artística por essa família, que foi uma empreendedora cultural na cidade do Rio de Janeiro. A somatória dos anjões, das efígies, das placas de homenagem, dos vasos, piras e

¹⁰ BORGES, Maria Elizia. *Ressignificações da saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos*. Campinas: UNICAMP/ CBHA, 2011.

¹¹ BRASIL, Almanaque de cultura popular. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br>>. Acesso em 20/08/ 2012.



Figura 3 - Detalhe dos retratos dos Irmãos Segreto. Túmulo da Família Segreto, 1924, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Fotografia: Maria Elizia Borges.

festões dão um ar pomposo ao monumento e permite constatar o gosto artístico eclético, em detrimento do projeto construtivo *art. déco*. Esse tipo de procedimento era comum daí a dificuldade de visualizar a diferença existente entre os ornatos e os modos de construção dos monumentos funerários.

Enfim, a necessidade da construção da identidade social do falecido sempre foi explícita nos monumentos funerários no transcorrer da história ocidental. A sociedade burguesa consolidou tal fato de várias maneiras, agregando inclusive certos atributos a esse gênero artístico, conforme pudemos destacar no presente texto. A encomenda desse gênero escultórico aos marmoristas ou aos escultores renomados advém então da necessidade que a família burguesa tinha de

sentir que o fato do retratado “estar lá” consolidaria de certa forma a passagem do ente querido num patamar de eternizá-lo diante da comunidade e de todos os seus familiares.

Referências Bibliográficas:

ALVES, José Francisco. A Escultura Pública de Porto Alegre: história, contexto e significado. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 244.

Apud ABBUD, Marísia Costa. Mário de Andrade e as manifestações em São Paulo (1927- 1979). Dissertação em Artes- ECA/ USP, São Paulo, 1979.

Boletim 04, Grupo de estudos arte & fotografia, DAP-ECA-USP, 2011 (no prelo).

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.

BORGES, Maria Elizia. Resignificações da saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. Campinas: UNICAMP/ CBHA, 2011.

BRASIL, Almanaque de Cultura Popular. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br>>. Acesso em 20/08/ 2012.

DE PASCALE, Enrico. Death and Resurrection in art. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2009. p 114.

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

FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 30

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

MARQUES, Luiz. A fábrica do antigo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

