

# Dos registros pictóricos à materialização do monumento funerário

Maria Elizia Borges  
Universidade Federal de Goiás

---

A sociedade ocidental tinha por hábito anotar os percursos dos rituais fúnebres dos "ilustres falecidos" nos séculos XVIII e XIX na Europa e no Brasil. Seleccionamos para análise iconográfica deste costume obras de gravadores que registram partes dos rituais fúnebres da Família Imperial Habsbourg e as litografias do artista francês Jean Baptiste Debret (1786-1839) que retratam os cortejos fúnebres festivos da aristocracia africana. Os rituais são objetos de leitura etno-histórica e objetivamos compreendê-las também sobre o aspecto estético onde os artistas expõem os modos de celebração, imbuídos de significados simbólicos, condizentes com os conceitos de morte em conformidade com o contexto cultural e econômico de cada aristocracia aqui representada. Acervos pesquisados: Cripta dos Caputinos e Museu de Tradições fúnebres (Viena); Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

**Palavras-chave:** Registros pictóricos, rituais fúnebres; monumentos funerários; Áustria e Brasil; Século XVIII e XIX.

---

Western society had a habit to write down the itinerary of the funeral rites of an "illustrious deceased" in the eighteenth and nineteenth century in Europe and Brazil. We selected for iconography analysis of these custom prints that record parts of the funeral rites of the Hapsburg Imperial Family and lithographs by French artist Jean-Baptiste Debret (1786-1839) depicting the festive funeral procession of the African aristocracy. Rituals are subjects of ethno-historical reading and we aim to see them also on the aesthetic aspect where artists expose celebrations, imbued with symbolic meanings, paired with the concepts of death in accordance with the cultural and economic context of each Aristocracy represented here. Researched collections: Crypt of the Caputinos and Funeral Traditions Museum (Vienna); National Library Foundation (Rio de Janeiro).

**Keywords:** Pictorial Records; funeral rites; funerary monuments; Austria and Brazil; Century XVIII and XIX.

### Homenagens póstumas aos ilustres falecidos

O comportamento do homem diante da morte e de seus mortos já consta com importantes subsídios provenientes de textos oriundos principalmente da História das Mentalidades que focaram seus estudos nas atitudes coletivas cristãs ocidentais diante do fenômeno da morte. É sabido que toda sociedade e toda a religião possui uma maneira singular de manifestar suas crenças, seus mitos, seus ritos, suas práticas, suas orações, suas mensagens dentro dos sistemas a que pertencem sobre seus mortos, ao longo do tempo. Estou interessada em perceber o poder dos registros pictóricos ao veicularem construções simbólicas dos ritos cristãos daquelas pessoas que ganharam conotações étnicas e políticas honrosas após suas mortes.

O objeto de nosso artigo incide inicialmente em evidenciar a topografia (1772) do sarcófago do Imperador Charles VI falecido com 55 anos de idade; a gravura em cobre colorida do “Castelo da dor” realizado para homenagear o Imperador Joseph II, por Hieronymus Löschenkohl (1753-1807) e o desenho colorido da editora de Anton Plank Sohn, de 1898, sobre o velório da Imperatriz Elisabeth da Áustria. O nosso intuito é dialogar estes registros pictóricos com seus respectivos sarcófagos instalados na Cripta dos Caputinos em Viena, local onde estão os restos mortais dos membros da realeza e da aristocracia dos Habsburgo austríacos. Certamente os registros pictóricos e os sarcófagos instalados em espaços distintos se completam e nos ajudam a compreender o valor que era dado a um membro da realeza mediante a sua história de vida e de morte.

Em segunda instância nos interessa destacar as litografias do artista francês Jean Baptiste Debret (1786-1839) que retrata o cortejo fúnebre da Imperatriz Leopoldina e o enterro de um filho de Rei Negro, um exemplo de cortejo fúnebre festivo da aristocracia africana. As obras estão no acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e foram reproduzidas no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (Voyage Pittoresque et historique au Brésil)*, publicada pela primeira vez, em três tomos, entre 1834 e 1839 em Paris e sua última versão foi impressa no Brasil em 2015, sob a organização do pesquisador Jacques Leenhardt. O livro é composto por 153 pranchas, acompanhadas de textos descritivos que elucidam cada cena retratada. Estamos diante de uma fonte iconográfica singular produzida por um estrangeiro jacobino que reafirma a construção identitária da aristocracia branca e negra no Brasil. Estes exemplos ratificam a posição dos escravos no Brasil e de como eles estabeleceram o sincretismo religioso no período Colonial brasileiro.

Podemos afirmar que estamos tratando de dois tipos de visualidades provenientes de diferenças temporais, o primeiro grupo inserido no século XVIII e o segundo no século XIX e são marcados por situações socioculturais e econômicas díspares. Apesar de o resultado visual ser distinto, eles tiveram um ponto em comum que consistia em promover a pompa litúrgica do ritual de morte daqueles que ocuparam um espaço privilegiado em vida dentro do seu contexto social vigente.

Após o Concílio de Trento (1545- 1562) a igreja pós-tridentina valorizou as formas de devoção coletiva legitimando os cultos à Virgem, aos santos, aos mortos, o valor das preces, das missas e orações e pregou a existência do Purgatório. No processo de laicização no final do século XVIII e início do século XIX, os espaços das igrejas priorizaram enterrar fiéis importantes no seu recinto, como os nossos "ilustres falecidos" aqui citados. As cerimônias fúnebres foram valorizadas e registradas mantendo fidelidade aos dogmas tradicionais da Igreja diante da morte e da existência espiritual (Silva, 1993), que neste período fazia uma tentativa de dialogar com as forças antagônicas, como o bem e o mal, Deus e o Diabo, paganismo e cristianismo, espírito e matéria, segundo Raquel Elisabeth Pires (Carneiro, 2016). A ordem dos Jesuítas assim como dos Caputinos propiciaram o reequipamento visual do mundo católico marcado pelo período da arte barroca, expresso aqui nos rituais funerários instalados nas igrejas e registrados nas ilustrações pictóricas e na feitura dos sarcófagos.

Para os historiadores Philippe Ariès (1981) e Michel Vovelle (1983) no século das Luzes a morte começou a ser dramatizada e exacerbada vivenciando nas afetividades prolongadas no Além. Tais concepções são registradas na visualidade das construções das criptas, dos cemitérios, dos túmulos e dos rituais fúnebres que refletem o grau de sensibilidade social e a consciência coletiva que o homem tinha diante dos seus mortos. Quais os limites, as implicações e ressonâncias que estas imagens incorporam no imaginário coletivo? Ao prestar uma homenagem póstuma àqueles que avaliamos como dignos de nosso apreço sejam através da pintura, da escultura e do monumento estamos considerando também tais imagens como "filhas da saudade" (Debray, 1994), pois elas preenchem, por outro lado, a carência e a dor dos familiares que necessitam lidar com a finitude da vida.

### **A pompa fúnebre: uma construção identitária da nobreza austríaca**

Com as exéquias a Igreja reza pelos defuntos e celebra a morte como um evento de salvação. Ela consiste num conjunto de ritos e orações que visa criar uma íntima relação entre vivos e mortos e contribui para catequizar os fiéis vivos. O primeiro ritual da morte com exéquias que se têm notícias remonta ao fim do século VII em Roma, um ritual de origem judaica. Embora o princípio da exigência teológica seja o mesmo para todo o período do cristianismo, o caráter pascal da morte cristã foi se modificando em decorrência das exigências antropológicas percebidas pelas diversidades históricas, regionais, pelas distinções e idades dos defuntos.

Certamente, as exéquias do Imperador Carlos VI (1685-1740) tiveram um ritual pomposo condizente à de um nobre que fora rei da Espanha entre 1703 e 1711 e da Áustria entre 1711 e 1740. A procissão solene, o grande número de missas encomendadas e o velório na igreja fazem parte de uma encenação meticulosamente fastosa que correspondia às aspirações pastorais e pedagógicas do catolicismo que seguia rígidos códigos de etiqueta para demonstrar a capacidade de controle da Igreja ao investir em bens da alma (Araújo, 1997).

O Museu de Tradições Fúnebres da cidade de Viena, fundado em 1967, possui uma farta documentação de peças, documentos e gravuras que nos ajudam a compreender a evolução das tradições fúnebres desde o período Imperial dos Habsburgo austríacos até os nossos dias, dos quais selecionamos algumas obras para o referido artigo.

A representação gráfica frontal do *Sarcófago do Imperador Charles VI* (Figura 01) foi realizada por De Martinus Gerbertus em 1772. Sabemos pouco sobre este gravador, apenas que em 1777 registrou monumentos da antiga liturgia alemã. O sarcófago externo foi construído em bronze, em 1753, e assinado pelo escultor austríaco Balthasar Ferdinand Moll (1717- 1785) <sup>1</sup>, o mesmo que realizou o sarcófago duplo de sua filha, a Imperatriz Maria Teresa I com o Imperador Francisco I (1754), este considerado artisticamente como o melhor de toda a Cripta Imperial. Os sarcófagos estão instalados na Cripta Imperial de Viena<sup>2</sup> ou Cripta dos Caputinos, fundada em 1632, local de enterro dos soberanos hereditários do Sacro Império Romano-Germânico e seus descendentes.

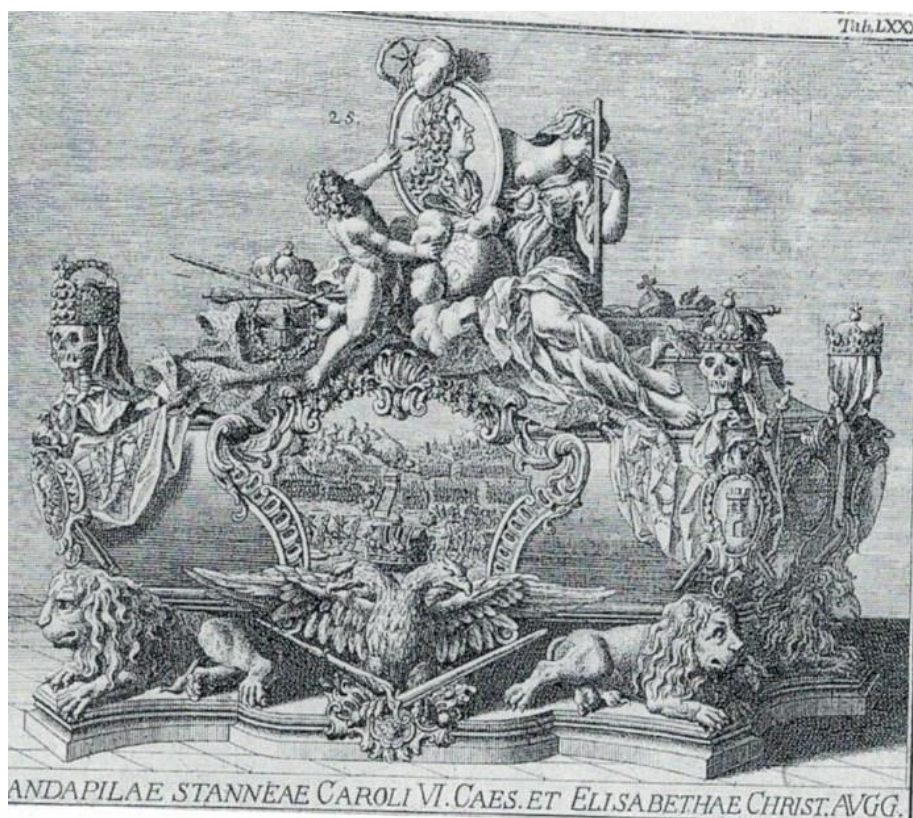


Fig. 1 | Topografia do sarcófago do Imperador Charles VI de Martinus Gerbertus, 1772. Fonte: Werner, 1997, p. 146.

<sup>1</sup> Balthasar Ferdinand Moll pertencia a uma família de escultores. Durante o reinado de Maria Teresa I recebeu várias encomendas de sarcófagos para a Cripta Imperial além dos citados por nos no texto, a saber: da arquiduquesa Karoline; da Imperatriz Elisabeth Chistine e a remodelação do sarcófago do Imperador Joseph I. Realizou várias estátuas de santos em chumbo para igrejas e estátuas equestres dos nobres austríacos na cidade de Viena (Beuler, 2012).

<sup>2</sup> A Cripta Imperial abriga 142 corpos de membros da realeza e da aristocracia austríaca. Ela está sob a Igreja Nossa Senhora dos Anjos (Beutler, 2012).

A topografia e as fotos tiradas *in loco* nos proporciona observar um dos sarcófagos mais bem elaborados da cripta na forma de uma grande urna, em bronze e típica do estilo rococó. A base do monumento é sustentada pela força dos leões sentados nos quatro cantos do monumento e na parte frontal encontra-se a escultura de uma águia de duas cabeças que representa o poder e o respeito pelo falecido e sabe-se que o animal foi incorporado ao brasão imperial da Áustria, daí a representação da coroa real sobre sua cabeça.

A ostentação do sarcófago esta expressa no monumento como um todo. Em cada canto há uma caveira coberta com panos bem drapeados, trata-se de uma imagem recorrente do período para representar a morte. Cada caveira ostenta na cabeça uma coroa correspondente aos principais reinados de Charles VI - o Sacro Império Romano-Germânico, a Bohemia, a Hungria e a Áustria, além de carregar no ventre o brasão correspondente de cada localidade. Elas são ladeadas por bandeiras gravadas com imagens simbólicas de feitura primorosa.

A atenção da obra está voltada para o topo central da urna onde há uma criança nua em pé e uma jovem seminua sentada escorregadia em cima de um pano insinuando grande grau de erotismo. Elas ladeiam um crânio e sustentam o medalhão de Charles VI (baixo-relevo) ornamentado no alto pelo ouro boro (serpente que come o rabo), emblema da imortalidade que caracteriza a vida cíclica do tempo e dentro dele está esculpido uma estrela, um coração e partes do intestino<sup>3</sup>. Observamos ainda na parte alta da urna a representação de alguns objetos, expostos sobre almofadas ou sobre a toalha fúnebre drapejada e ricamente adornada. Eles são atributos inerentes à realeza: chapéu de arquiduque, cedro, espada, velocino de ouro e globo imperial.

A parte frontal do sarcófago também chama a atenção para o grande frontão ovalado assimétrico que é emoldurado por cártula, um ornamento barroco composta por bordaduras recortadas e rendilhadas com ondulações salientes de curvas espirais, folhas e rosas centralizando no alto uma estilização da espiral da concha (estilo *rocaille*). Dentro dele deparamos com uma narrativa visual, em baixo-relevo sobre a Batalha Naval de Zaragoza, ocorrida em 1710, quando Charles VI era rei da Espanha e derrotou Filipe V<sup>4</sup>.

Podemos fazer a leitura desta representação da direita para esquerda seguindo uma dinâmica horizontal, onde os heróis a cavalo e os inúmeros soldados a pé e enfileirados entram triunfantes na cidade medieval de Zaragoza atravessando suas muralhas. A estilização realista dos personagens, da arquitetura e da paisagem não omite os feridos e nem o glamour das cornetas que prenunciam o sucesso da batalha e nem o céu fictício que cria um espaço aéreo contínuo povoado de nuvens e figuras celestiais.

---

<sup>3</sup> Era costume da época tirar os órgãos internos do corpo, extirpa-los para o processo de embalsamento e posteriormente serem exibidos para o público. O coração de Charles VI está condicionado numa urna na Igreja Agostiniana e seus intestinos foram enterrados na Cripta dos Duques da Catedral de Santo Estevão (Beutler, 2012).

<sup>4</sup> Em 1711 Felipe V tomou Saragoza e em seguida Charles VI abdicou do reinado da Espanha em favor de Felipe d'Anjou e retornou para Viena para se tornar novo soberano Austríaco (Beutler, 2012).

Os ornamentos desta urna nos transmite um discurso que consagra a vida do Imperador Charles VI dentro de uma dinâmica luxuosa, teatralizada e exagerada. Os objetos e figurantes são codificados e estão dispostos e bem distribuídos em todas as suas partes. Poderíamos circular em torno do monumento para melhor revivermos as virtudes e as ações políticas do ilustre morto ali expressas. Estranhamente, a grandiosidade desta morte não registra no sarcófago nenhum símbolo cristão, isto é, ele é laico distanciando visualmente das exéquias que lhe foram prestadas na Igreja antes do encaminhamento do corpo para a cripta, que provavelmente ostentava a cruz latina.

Dentro do mesmo espírito de proclamar enfaticamente o poder da morte e do morto, a igreja Agostiniana em Viena montou o “Castelo da dor” para abrigar o corpo do Imperador Joseph II (1741-1790) <sup>5</sup> conforme observamos na gravura em chapa de cobre colorida de Hieronymus Löschenkohl<sup>6</sup> (Figura 02).

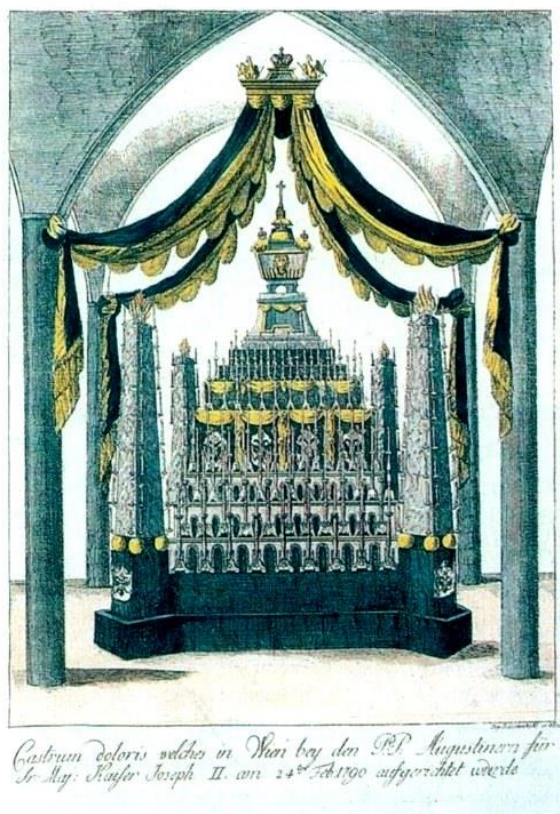


Fig. 2 | Gravura em chapa de cobre colorida de Hieronymus Löschenkohl, 1790. Castelo da dor. Imperador Joseph II. Igreja Agostiniana, Viena. Fonte: Werner, 1997, p. 129.

<sup>5</sup> Joseph II tornou-se imperador após a morte de seu pai Franz I e privilegiou um modo de vida simples, visto então como o imperador do povo. implantou reformas para modernização e centralização do Império. Uma das suas reformas consistiu na proibição de embalsamento de corpos e da realização de enterros pomposos (Beutler, 2012).

<sup>6</sup> Este gravador veio para Viena em 1780 e foi contratado pela Casa de Habsburgo para registrar casamentos, batizados e rituais de morte. Ao mesmo tempo sua produção paralela consistia em registrar “silhuetas” de contemporâneos famosos como Mozart e Haydn; as festas aristocráticas; calendários e cartões de felicitações. Viveu num período de grande liberdade de imprensa propiciada pelo Imperador Joseph II (Werner, 1997).

O “Castelo da dor” tinha a função de abrigar o corpo de Joseph II na igreja e esta construção só era realizada para aqueles que tinham alto extrato social. Trata-se de um baldaquino que tem uma base quadrada que vai se afinando no sentido vertical onde está acomodada no seu topo uma urna funerária com cruz latina. O baldaquino era instalado sempre na frente do altar-mor da igreja e neste caso ele é contornado com velas, flores e brasões da realeza austríaca. A suntuosidade do espaço é complementada pelos obeliscos colocados nos quatro cantos da peça e servem como suporte para as tochas.

As colunas da igreja, por sua vez, serviram de sustentação ao dossel composto por quatro cortinas que se juntam no alto, no centro do baldaquino fazendo uma espécie de cobertura arrematada pela coroa de realeza. O azul das cortinas e os arremates dourados que decoram o monumento parece ser hábito da época, conforme consta também na litografia colorida do “Castelo da Dor” realizado para o Ministro da Guerra na Áustria, Theodor Graf Baillet von Latour <sup>7</sup>, falecido em 1848 em Viena. (Figura 3).

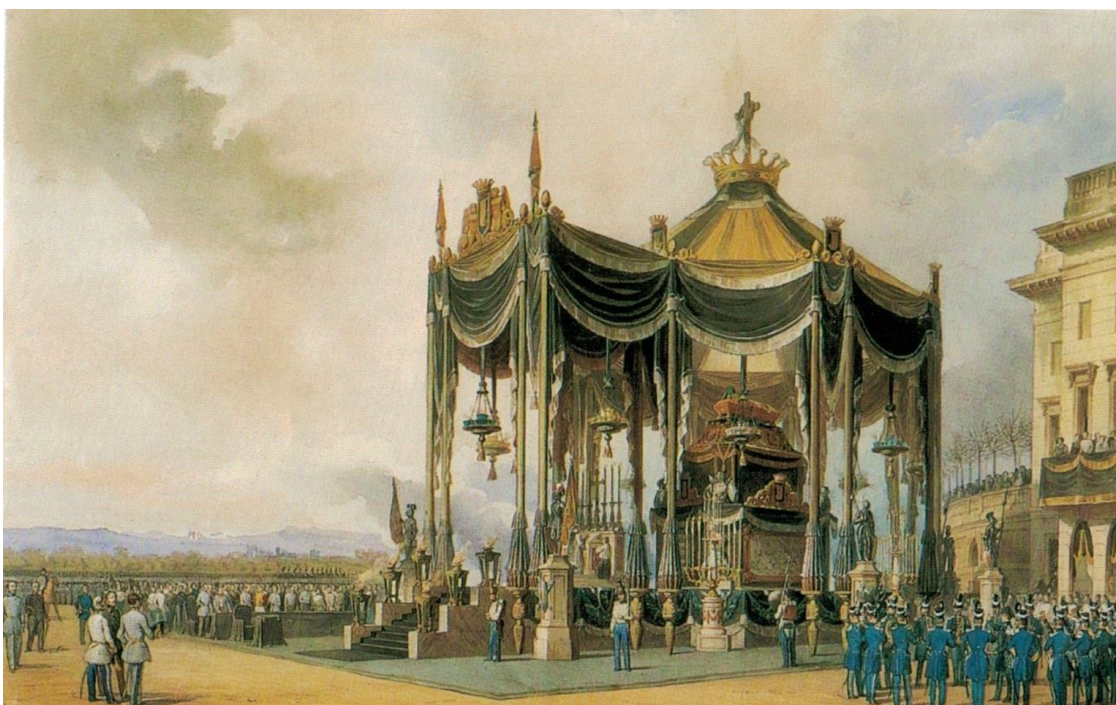


Fig. 3 | Litografia colorida, Milão, outubro de 1848. Castelo da Dor. Ministro da Guerra Theodor Graf Baillet Von Latour. Fonte: Werner, 1997, p. 130.

Quanto ao sarcófago de Joseph II, ele é simples e consta apenas de uma cruz e um epitáfio redigido por ele: “aqui repousa um príncipe que apesar de suas boas intenções, não pôde realizar seus projetos” (*ici repose un Prince qui, em dépit de as bonne intention, n'a pas pu venir à bout de ses projets*) (Beutler, 2012, p. 37). Contrasta assim

<sup>7</sup> Baillet-Latour (1780- 1848) seguiu carreira militar na Áustria. Ocorreu o desencadeamento da Revolução de Outubro, enquanto ele era Ministro da Guerra e no dia 6 do corrente ano ele foi baleado, e seu corpo foi mutilado em vários pedaços e pendurado em postes de Viena. A grande condecoração dada a ele na construção do “Castelo da Dor” foi certamente uma demonstração de merecimento e respeito por conquistar várias batalhas vitoriosas para o exercito austríaco. (Werner, 1997).

com os sarcófagos suntuosos dos seus antecessores, como o de sua mãe Maria Teresa, que está bem próximo do seu na Cripta Imperial. Diríamos que esta escolha é parte de uma atitude cultural que marca o fim do período barroco e rococó na Áustria. Todavia os rituais no interior das igrejas conforme consta no “Castelo da Dor” de Joseph II é decorado dentro da estética barroca. Provavelmente esta pompa luxuosa seria contra a vontade deste imperador, que pelo que consta em sua biografia pregava a simplicidade. O poder da Igreja e a necessidade de dar-lhe uma homenagem condizente com seu poder nobiliárquico superaram a sua vontade pessoal.

O velório da Imperatriz Elisabeth da Áustria (1837-1898) que foi também princesa da Baviera, rainha da Boémia e da Hungria, mais reconhecida como Sissi<sup>8</sup>, certamente foi marcado por muita comoção nacional devido ao mito criado em torno da sua vida e de como ela foi morta. Ela foi esfaqueada pelo anarquista Luigi Luccheni, em 10 de setembro de 1898, em Genebra. Seu corpo foi transportado para Viena em um carro especial e depositado na capela de Hofburg para receber o ritual fúnebre de seus súditos e familiares (Figura 4). O seu sarcófago está na Cripta Imperial ao lado do seu esposo o Imperador Francisco José I (1830-1916) e próximo do seu filho arquiduque Rodolfo (1858- 1889).



Fig. 4 | O velório da Imperatriz Elisabeth da Áustria, Capela de Hofburg. Desenho impresso a cores pelo editor Anton Plank Sohn, Viena, 1898. Fonte: Werner, 1997, p.30.

<sup>8</sup> A Imperatriz Elisabeth da Áustria ficou lembrada no imaginário popular europeu por suas excentricidades enquanto pessoa e soberana. Os cronistas da época relataram a sua cerimônia nupcial em 1854, na igreja onde foi enterrada, como repleta de luxo, unindo a pompa e a ostentação imperial. Ela não se adaptava às obrigações da corte. Era uma pessoa extremamente vaidosa e com vários problemas de saúde, além de ser obsessiva com o seu peso. Após o suicídio de seu filho, ela mergulhou numa depressão profunda e passou a se vestir de preto. Ao mesmo tempo era vista como uma pessoa solidária, carinhosa e intelectual. Foi imortalizada no cinema pelo diretor austríaco Ernst Mari com a trilogia Sissi interpretado pela atriz Romy Schneider. (Dirami, 2016).



A imagem impressa capta justamente o momento em que o seu esposo chega de Schönbrunn para rezar sob o seu caixão. Este desenho detalha toda a pompa fúnebre realizada em torno do velório, dentro de uma composição formal diagonal: Sissi está de traje preto coberta com um véu claro e com um semblante bem mais jovem que os seus então, 60 anos, a cabeceira do caixão tem uma cruz latina branca e chamativa, dado o seu tamanho, representando assim a fé cristã da falecida. Na frente do caixão, sobre uma almofada está a coroa da imperatriz. Na sua base estão assentadas muitas coroas de flores que contem laços de fitas gravadas com os nomes das famílias que lhe prestaram a última homenagem, um costume que perdura até os dias atuais simbolizando distinção e a soberania do Senhor diante da morte.

O entorno é rodeado por candelabros com velas conforme o costume de época, pois a luz aqui tinha a função de immortalizar a alma. Quanto à representação das pessoas há quatro soldados paramentados em trajes específicos para tal cerimônia e estão ali para proteger e ostentar o ritual e homens e mulheres que compõem o cenário cenográfico em torno do corpo de Sissi numa postura de respeito para com a falecida. Talvez a mulher de costas e de luto e mais próxima do caixão esteja representando sua filha caçula Maria Valéria, à qual a Imperatriz Elisabeth da Áustria teve condições de construir uma relação mais estreita no transcorrer da sua vida. Os participantes iam a estas exéquias "como quem vai ao teatro ou a ópera fruir de um espetáculo grandioso e emocionante" (Ferreira, 2009, p. 323/324). Pela descrição e análise dos registros pictóricos que apresentamos sobre o sistema do ritual da família Imperial Habsbourg, vê-se que as decorações realizadas no interior das Igrejas permaneceram espetaculosas, na função de propiciar a catarse da dor e do sofrimento conforme a sensibilidade cristã barroca.

Após todo o cerimonial religioso o corpo de Sissi foi colocado em um sarcófago simples que adota soluções formais mais lineares e simétricas dentro do gosto neoclássico. Ele repousa sobre seis patas de leões, decorado com brasões nobiliárquicos, com inscrições pessoais e uma cruz incrustada na tampa. Diríamos que no transcorrer dos 158 anos ocorridos entre o sarcófago do Imperador Carlos VI e o da Imperatriz Elisabeth da Áustria os modelos de urnas foram sendo construídos acompanhando a evolução estilística de seu tempo. Diríamos que o intuito de condecorar a nobreza austríaca permaneceu tanto na igreja como na cripta que proclamam enfaticamente o poder da morte e do morto "ilustre" diante de Deus.

### **O sincretismo fúnebre: uma construção identitária da aristocracia africana.**

Para Leenhardt (2015), Debret realizou "uma espécie de iconografia dos tempos do império" ao catalogar de forma quase obsessiva os vários e conflitantes estratos de uma sociedade em formação; os afazeres; os costumes e o comportamento do povo brasileiro diante da morte e da vida registrados nas festas, nas cerimônias religiosas e nas tradições populares. Enfim, são imagens reveladas de um país por um artista estrangeiro que participou e observou o que ocorria em sua volta.

O interesse do artista em gravar os rituais fúnebres do Brasil se deve, talvez, por vários motivos. Ousamos citar alguns como o sentimento que carregou pela perda do filho antes de vir para o Brasil, à importância dada ao ritual fúnebre na religião católica portuguesa, a especificidade dos rituais fúnebres dos africanos que diferem do costume europeu e por ser a mortalidade um fato comum entre a população, principalmente entre os escravos. Litografias do gênero produzidas por Debret: *Cavaleiro de Cristo exposto em seu ataúde*; *Enterro de um negrinho*; *Diversos esquifes*; *Cortejo fúnebre de um membro da Irmandade de Nossa senhora da Conceição*; *Catacumbas da Igreja do Carmo*; *Pequenos sarcófagos para conservação de ossos*; *Cortejos fúnebres*.

Havia também a particularidade de ser contratado como artista da corte portuguesa e tinha como missão anotar os seus eventos e nesse caso descreveu e registrou o *Monumento e cortejo fúnebres da Imperatriz Leopoldina*<sup>9</sup> ocorrido no Rio de Janeiro em 1826 (Figura 5).

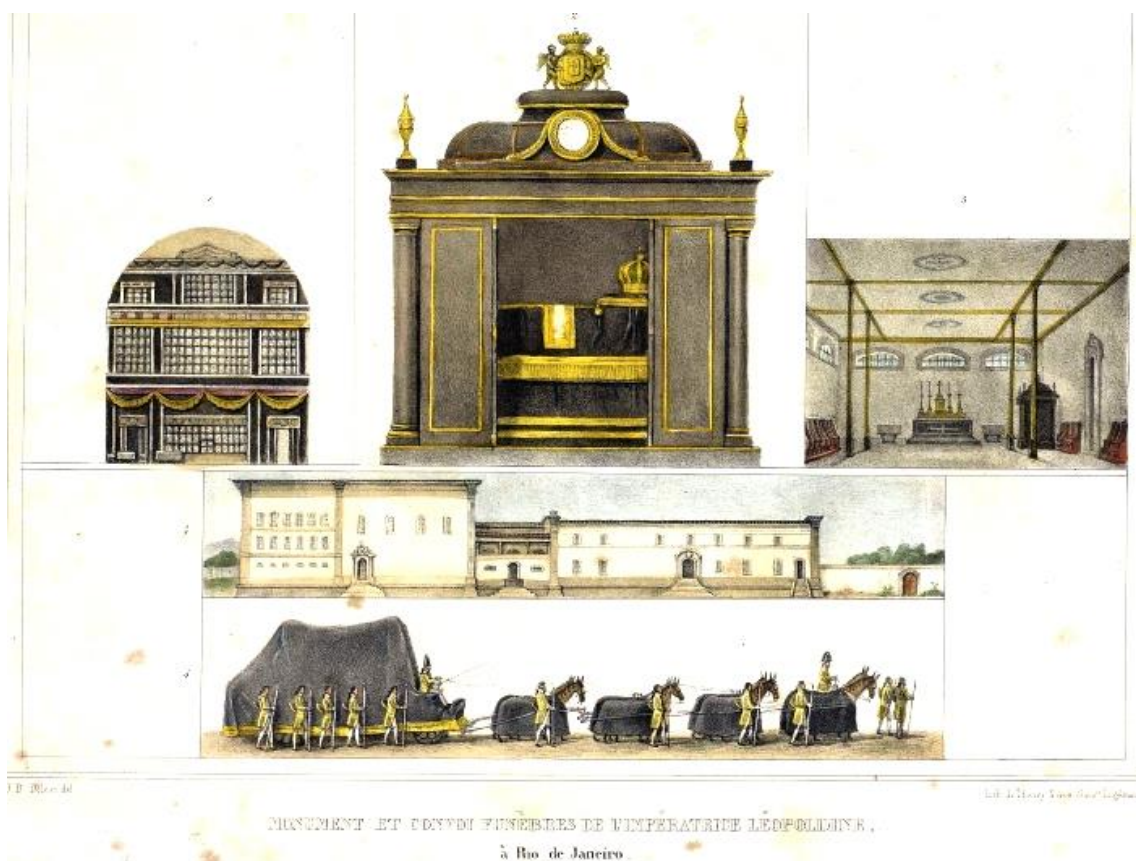


Fig. 5 | Debret, Jean Baptiste. Monumento e Cortejo Fúnebre da Imperatriz Leopoldina, 1826. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil. Fonte: Leenhardt (2015: 531).

<sup>9</sup> Carolina Josefa Leopoldina de Habsburgo-Lorena (1797- 1826), arquiduchessa da Áustria e conhecida como Maria Leopoldina, foi a primeira esposa do Imperador D. Pedro I e assim tornou-se a primeira Imperatriz do Brasil. Era filha do Imperador da Áustria Francisco I e viveu em Viena até a data de seu casamento com Pedro de Alcântara, em 1817. Debret registrou o desembarque da mesma e ornamentou a cidade para recebê-la. Como princesa interina do Brasil, assinou o decreto da Independência do país, oficializado por D. Pedro I em 7 de setembro de 1822. Morreu no Palácio de São Cristóvão levando no ventre um filho.

Debret divide a prancha em cinco partes para retratar de modo realista todo o ritual de morte da primeira Imperatriz do Brasil. Na primeira parte, ele registra uma vista geral do grande monumento funerário instalado no Convento da Ajuda, confeccionado em madeira preta e ornamentado com filetes de cobre dourado, tipo de um armário composto por formas retas, arrematado por colunas nas laterais provenientes da estrutura neoclássica. Ele foi construído em 1817 para colocar o corpo de Maria I, mãe de d. João VI. O frontão de forma ovalada tem o formato de urna no topo central local onde está o brasão que representa as armas do Reino Unido que após o enterro de Dona Leopoldina foi substituído pelo das armas do Império. Por dentro, está o ataúde de Dona Leopoldina coberto por um pano de veludo preto com galões e franjas de ouro encimado por uma enorme coroa. O monumento é bem simples se compararmos com os sarcófagos da família Habsburgo-Lorena instalados na Cripta Imperial de Viena analisados anteriormente por nós no presente texto. Segundo a descrição de Debret (Leenhardt, 2015:533), as portas permanecem abertas durante a primeira semana de nojo consagrada ao serviço funerário<sup>10</sup>.

Na terceira parte, Debret inclui uma vista geral do interior do coro claustral do convento da Ajuda e o destaque deste espaço está certamente na exposição do velório da Imperatriz ocorrido antes de colocá-la no monumento funerário à direita, fechado por duas portas. Na quinta parte está o registro parcial do cortejo fúnebre, isto é, do primeiro coche que carrega o caixão da Imperatriz Leopoldina. O cortejo saiu do Palácio de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista para o Convento da Ajuda, na atual Cinelândia. O coche funerário é todo coberto com veludo preto, inclusive as rodas e a boleia são arrematados com bordados nas extremidades com galões e franjas de ouro. Segundo Debret (Leenhardt, 2015:533), a cobertura uniforme e total da carruagem faz parte da tradição portuguesa religiosa que visava conservar um caráter lúgubre a cerimonia. Ela é conduzida por oito mulas também cobertas de veludo preto e sem penachos e escoltada por um destacamento de guardas de honra paramentados para a ocasião, casaca verde com galões de ouro.

Vendo só a litografia não temos a dimensão da suntuosidade e da quantidade de pessoas que participaram do faustoso cortejo descrito por Debret. Houve a participação de representantes do Estado, do clero, distribuídos entre três carruagens e todo o serviço de escolta realizado pela cavalaria e artilharia montada e caçadores a pé com suas bandas, formando a retaguarda de um cerimonial penoso e lúgubre que teve a duração de seis horas consecutivas (Leenhardt, 2015:532).

Fazendo analogia a este ritual cansativo e cerimonioso Debret registrou o *Enterro de um filho de rei negro* (Figura 6). Os negros tinham nesta situação a liberdade de expor a origem tribal do falecido e reverenciar o valor aristocrático de sua casta, mesmo aqueles que se encontravam numa posição escravizada e privados de suas insígnias.

---

<sup>10</sup> O convento foi demolido em 1911 e os restos mortais foram transladados para o convento de Santo Antônio, onde foi construído um mausoléu para alguns membros da Família Imperial. Em 1954 eles foram transferidos para a Capela Imperial instalada no Monumento do Ipiranga na cidade de São Paulo.

Ocorria então um funeral de Estado onde compareciam membros políticos de outras nações africanas, pois se sabe que os escravos no país eram provenientes de várias etnias da África. No cotidiano os cativos tinham por hábito beijar a mão e pedir a benção para o soberano de sua casta (Priore, 2016: 397).

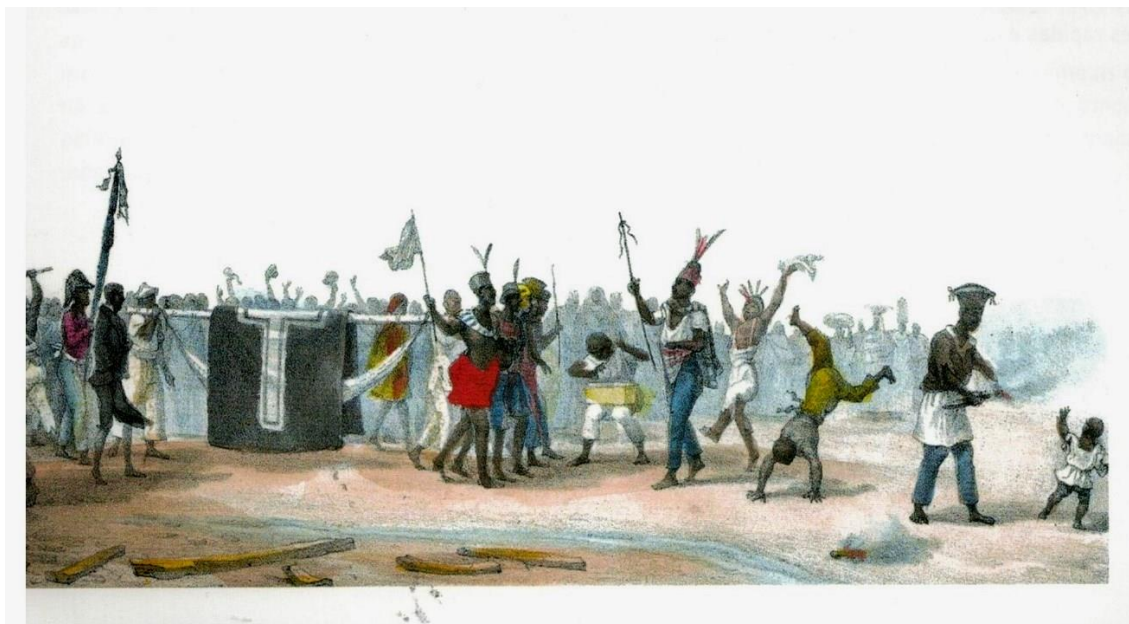


Fig. 6 | Debret, Jean Baptiste. *Enterro de um filho de rei negro*. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil. Fonte: Leenhardt (2015: 479).

Debret grava as atitudes dos negros diante do cortejo de um aristocrata. É festivo, dinâmico, performático e alegre – “o bem morrer”- pois eles acreditavam que este era o momento de preservar a memória do morto que iria ao reencontro dos seus ancestrais em terras africanas (Pereira, 2007:179). Recorre a uma perspectiva alongada em diagonal para registrar todo o processo cerimonial: na frente vai o Negro Fogueteiro soltando fogos de artifícios; em seguida o Mestre de Cerimônias abre passagem; os Negros Volteadores fazem piruetas e saltos mortais entre eles para animar o cortejo, inclusive um deles toca o tambor; a Porta Bandeira antecede ao encaminhamento da rede que traz o corpo do morto coberto por um pano mortuário onde consta uma cruz; seguem o Diplomata vestido de preto e outros ajudantes. Ao fundo, esfumado, vemos um corredor de pessoas paradas assistindo e comemorando a passagem do cortejo funerário.

Normalmente o cortejo era direcionado por uma das quatro igrejas mantidas por irmandades dos negros no Rio de Janeiro e onde era ministrada a missa de corpo presente. A seguir o corpo era colocado em um nicho na parede da igreja e fechado com tijolo e coberto com reboco. Após dois anos, os ossos eram removidos para um vaso ou então queimados e as cinzas preservadas. Na parte externa da igreja as pessoas ficavam um bom tempo comemorando com fogos, palmas, tocando instrumentos africanos e cantando canções nacionais. Assim, os mulatos, pardos, negros livres, forros e escravos pertenciam oficialmente em confrarias congregadas o que permitia a vivência com o culto africano dentro das igrejas para venerar seus santos e fora dali veneravam seus orixás (Priore, 2016:393-399).

Não podemos deixar de advertir que muitos escravos foram mortos logo após o desembarque na cidade do Rio de Janeiro e outros antes de se filiarem a uma irmandade e então não tinham direito ao tão almejado cortejo citado acima. Nestes casos, eles eram transportados por outros escravos, em varas, colocados envoltos em panos, como se fosse uma rede, para serem enterrados no Cemitério dos Pretos Novos (1722-1830) no Alongo, hoje compreende os bairros da Saúde e da Gamboa. Para o pesquisador Júlio César Medeiros da Silva Pereira (2007:24), a morte e o sepultamento de escravos boçais é "uma das facetas mais cruéis do escravismo brasileiro que aqui transparece no 'descarte' e apodrecimento de corpos lançados à flor da terra". Obviamente, estes rituais fúnebres não resultaram em registros pictóricos.

### Trajetos das obras: cumpriram uma função ritual específica

Ao visitar o lugar dos mortos, seja nas criptas ou no interior das igrejas vemos uma possibilidade de aferir o conhecimento sobre história da arte. Deparamos aqui com obras características do estilo barroco, rococó e neoclássico e com a descrição de carneiras de porte bem simples. As visitas *in loco* nos dão a dimensão das possibilidades do material empregado e de desvendar a feitura escultórica dos sarcófagos e de seus detalhes. O contato com os registros pictóricos também contribuíram para descobrir a grafia estética apresentada nas narrativas visuais que visam tornar espetaculosas as celebrações funerárias e públicas das pessoas "ilustres".

Toda esta cultura material documenta um passado e contribui para que o historiador contemporâneo o veja como objeto historiográfico, produto de uma memória histórica que, nestes exemplos aqui selecionados, estão voltados para veicular as recordações afetivas que os artistas e os súditos tiveram com seus reis, suas rainhas e com toda esta casta familiar diante da morte.

Os conjuntos simbólicos dessas obras realizadas na Áustria e no Brasil trazem para nós não só o valor relativo da perda dos ilustres personagens falecidos, mas também o conhecimento de fatos religiosos, políticos e ideológicos que estão embutidos na construção de cada imagem e de cada monumento funerário. Acreditamos que isto é suficiente para identificá-los como objetos de memória histórica que contribuem para compreendermos as origens das práticas ritualistas dos grupos sociais que constroem suas identidades também pela valorização de suas biografias.

---

### Referências Bibliográficas

ARAUJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa. Atitudes e representações 1700 - 1830*. Lisboa: Editoriais Notícias, 1997.

ARIÈS, Phillipe. *O homem diante da morte*. Vol. II, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

BEUTLER, Gigi. *La Crypte impériale. Chez les PP Capucins de Vienne*. Viena: Edition Beutler- Heldenstern, 2012.

CARNEIRO, Maristela. *Desnudando a masculinidade: representações de nudez e seminudez na estatuária funerária paulistana (1920-1950)*. 2016. - Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DIRAMI, Vitor. *Sissi: uma Imperatriz e seus demônios*.

[http://obviousmag.org/archives/2013/09/sissi\\_um\\_imperatriz\\_e\\_seus\\_demonios\\_1.html](http://obviousmag.org/archives/2013/09/sissi_um_imperatriz_e_seus_demonios_1.html)

FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitetura para a morte. A questão Cemiterial e seus reflexos na Teoria da Arquitectura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007.

PRIORE, Mary del. *Histórias da gente brasileira: volume 1: colônia*. São Paulo: Le Ya, 2016.

WERNER, Brigitte. *Bestattungsmuseum. Wien*. Wien: Lischkar&Co., 1997.

LEENHARDT, Jacques (Organização e prefácio). *Debret, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

SILVA, Eliane Moura. *Vida e Morte: O homem no labirinto da eternidade*. 1993 - Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1993.

VOVELLE, Michel. *La mort et l'occident de 1300 à nos jours, à paraite fin 1982*. Paris, Gallimard, 1983.