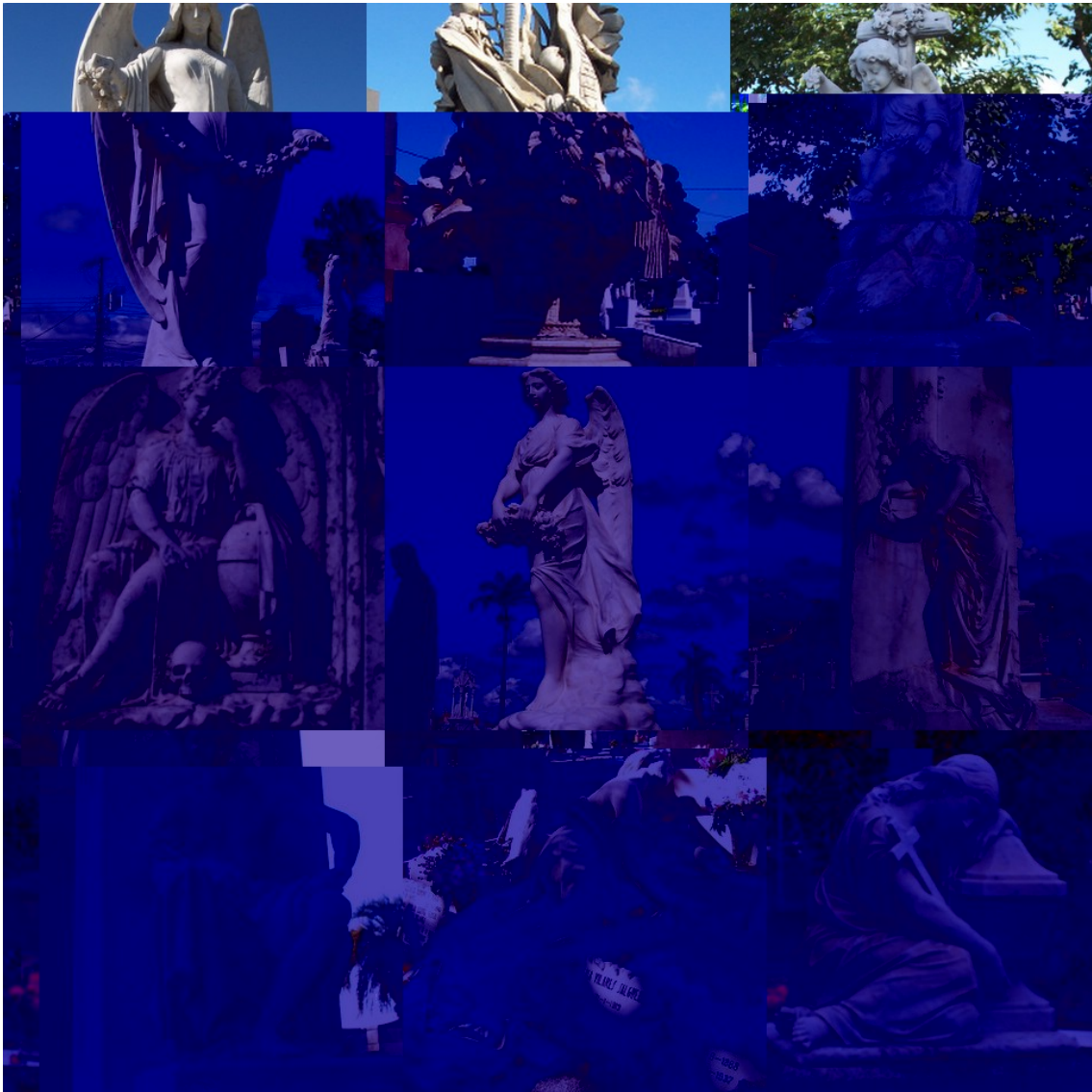


Marcelina das Graças de Almeida

**MORTE, CULTURA, MEMÓRIA - MÚLTIPLAS INTERSEÇÕES:
Uma interpretação acerca dos cemitérios oitocentistas situados nas
cidades do Porto e Belo Horizonte.**



**Belo Horizonte
2007**

MARCELINA DAS GRAÇAS DE ALMEIDA

**MORTE, CULTURA, MEMÓRIA - MÚLTIPLAS INTERSEÇÕES:
Uma interpretação acerca dos cemitérios oitocentistas situados nas
cidades do Porto e Belo Horizonte.**

Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História.

Área de concentração: História Social da Cultura.

Orientador: Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos (Universidade Federal de Minas Gerais) Co-orientador: Prof. Dr. José Manuel Alves Tedim (Universidade Portucalense Infante Dom Henrique-Porto)

Belo Horizonte
2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Tese intitulada: **MORTE, CULTURA, MEMÓRIA - MÚLTIPLAS INTERSEÇÕES: Uma interpretação acerca dos cemitérios oitocentistas situados nas cidades do Porto e Belo Horizonte**, de autoria da doutoranda Marcelina das Graças de Almeida, avaliada e _____ pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. (a) Dr. (a)

Prof. (a) Dr. (a)

Prof. (a) Dr. (a)

Prof. (a) Dr. (a)

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos – UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Regina Horta Duarte
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História. FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 2007.

Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Universitário – 31270-901 – Belo Horizonte/MG/Brasil.

**Fernando Pessoa disse: “O melhor do mundo são as crianças.”
Concordo plenamente e por esta e várias outras razões que
transbordam o meu coração, dedico este trabalho aos meus eternos e
amados miúdos: MARCELLA, JULIANO e LUÍS FELIPE.**

AGRADECIMENTOS

Realizar esta tese tornando-a concreta foi uma tarefa minha, um desafio pessoal. Entretanto, não teria sido possível sem a prestimosa ajuda de muitos interlocutores. Cabe a mim, porém, as falhas, os erros nela contidos. Contudo, ao assumir os ônus, os defeitos, quero nomear aqueles a quem devo os bônus e dedicar-lhes algumas palavras de gratidão, embora saiba que só, não basta.

Agradeço a CAPES pela concessão da bolsa sanduíche durante o período de Setembro/05 a Agosto/06.

Ao Prof. Dr. José Manuel Alves Tedim, co-orientador no exterior, docente da Universidade Portucalense Infante Dom Henrique, por ter me aceito como orientanda e ter destinado parte do seu tempo, lendo meus escritos, opinando e sugerindo caminhos.

À Prof. Dra. Adalgisa Arantes Campos, orientadora no Brasil, por ter se disponibilizado em orientar a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. José Francisco Ferreira Queiroz, docente da Escola Superior de Arquitetura do Porto, ajuda inestimável, agradeço as visitas aos cemitérios do Porto, a boa vontade em ser útil, as palavras de ânimo e incentivo e por ter partilhado conhecimento, sem restrições e com plena confiança.

Ao Prof. Manuel Ferreira da Silva pelas valiosas indicações, além das viagens à orla de Vila Nova de Gaia e por comungar interesses comuns.

À Lucinda Brito, diretora do Cemitério do Agramonte, por ter me recebido com um sorriso afável, pelo acolhimento carinhoso e por ter se tornado uma grande e sincera amiga.

Ao Diretor da Divisão Municipal de Higiene Pública da Câmara do Porto, o Sr. Engenheiro Valdemar Ferreira, prestativo e caloroso, abriu as portas de sua repartição e permitiu que eu consultasse os arquivos e colhesse dados essenciais para concretização da pesquisa.

A todos os funcionários das instituições de pesquisa, por mim visitadas, tanto no Brasil quanto em Portugal. Sempre fui bem atendida e todos se esmeraram em ajudar-me a solucionar os meus enigmas.

Aos funcionários do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim sempre gentis, prestando informações e, especiais agradecimentos ao administrador Cláudio Vicente Costa, por ter sempre permitido minha entrada naquele espaço, confiando e acreditando no projeto que estava a desenvolver.

Aos meus amigos, amigas, alunos e alunas das Faculdades Promove de Sete Lagoas pelo incentivo constante, pelas conversas virtuais e pelas persistentes palavras de ânimo e força. Agradecimentos especiais à turma do 7º período do Curso de Comunicação, mais que alunos, tornaram-se cúmplices nesta trajetória.

À Direção e coordenadores dos Cursos de Comunicação e Turismo das Faculdades Promove de Sete Lagoas por terem concedido licença para eu pudesse realizar o estágio no exterior.

Á Denise Corrêa, querida amiga, sempre me apoiando, sempre do meu lado, apesar de minhas sandices.

Ao Chico amigo, vizinho, incentivador, presença constante, tentando me fazer crer que tudo vale a pena se a alma não é pequena.

Ao Rafael Araújo, gentil e doce amigo, por ter me auxiliado na montagem das fotos para composição da capa, fica aqui registrada minha gratidão.

À Nila Rodrigues Barbosa, grande amiga, pelas razões de sempre.

A todos os amigos brasileiros e portugueses conquistados durante minha estadia em terras lusitanas, ajudaram-me a suportar as dificuldades, os momentos de solidão, partilhando confidências, jantares e vinhos.

À Domingas e Ney, Mercês e Benê pelo carinho e apoio que sempre dedicaram aos meus filhos e filha e que se fortaleceram neste ano em que vivi meu exílio voluntário.

Aos meus pais Luiz Gonzaga de Almeida e Ilca Maria de Almeida pelo apoio, carinho e orgulho.

Aos meus irmãos e irmãs, sobrinhos, sobrinhas e agregados. Parente não é serpente. Todos compreenderam a dimensão da minha missão. Entretanto esta teria se tornado impossível sem a ajuda deles. Cabe dar relevo especial: Neném, Lu e Cris que cuidaram com carinho dos meus rebentos. Gratidões especiais à Marilda, Délcio e Cida, socorreram-me em momentos de infinita agonia. Obrigada a todos!

À Maria de Lourdes, não tenho palavras para agradecer, mas ela sabe que minha dívida com ela é infinita. Ela amou e cuidou dos meus filhos e filha, em minha ausência, como se dela fossem. E apesar da dor que doía, em todos os instantes, em todos os segundos, eu sabia que ao lado dela, eles eram amados e felizes.

Ao Beto, por ter cuidado dos nossos filhos e filha, certamente, o melhor que fizemos juntos nesta vida. Por ter suportado, com valentia, todas as dificuldades e contrariedades causadas pela minha ausência e ter conseguido, a despeito de tudo, tomar decisões e redirecionar seu percurso.

Aos meus filhos: Marcella, Juliano e Luís Felipe, por terem agüentado firme o período em que estive ausente, pois souberam compreender que meu coração esteve e sempre estará com eles. Sempre!

SUMÁRIO

Introdução: trajetória da pesquisa, referências bibliográficas e teóricas e estrutura da tese.....	1
Capítulo 1 A Morte – um breve percurso histórico: imagens, imaginário, representações e culto aos mortos.....	38
A morte de nossos ancestrais – da pré-história às civilizações da Antiguidade Clássica.....	38
O Cristianismo e o culto aos mortos.....	55
O Purgatório: mediações entre vivos e mortos e expansão geográfica do além.....	60
Para uma iconografia da morte: imagens e imaginário	63
Visões e representações da morte na época moderna	70
O Concílio de Trento e o pecado original: a morte como punição.....	75
As <i>Vanitas</i> : a pedagogia através das imagens.....	82
Da morte barroca à morte tabu: outras representações.....	88
Capítulo 2 Cemitérios Oitocentistas.....	99
Os cemitérios seculares – novas formas de sepultamento	99
Os cemitérios oitocentistas portugueses: modernos e românticos – reações e assimilações	105
A Cidade Invicta: espaços de enterramento e os cemitérios oitocentistas	112
Romantismo: a essência e o sentimento dos cemitérios oitocentistas	126
O Cemitério do Prado do Repouso	130
O Cemitério do Agramonte	137
Belo Horizonte, Bonfim: a capital e o cemitério.....	140
Capítulo 3 Cemitérios – espaços de arte, cultura, memória e poder.....	171
As oficinas e marmorarias, o trabalho artesanal, o ensino industrial: arte e indústria.....	172
Os artífices da morte: arte e artistas nos cemitérios do Porto e Belo Horizonte.....	196
Imagens traduzidas: arte, arquitetura e artistas nos cemitérios oitocentistas....	221
A morte dos grandes – monumentos funerários: status e poder simbólico	236
Imagens fotográficas – a presença do ausente.....	281
Epitáfios: a escrita da saudade.....	303
Apontamentos finais.....	319
Fontes consultadas	330
Anexos	374

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ilustração do Livro dos Mortos	45
Figura 2	Estela de harpista	46
Figura 3	Dança macabra	67
Figura 4	Dança macabra, Hans Holbein	71
Figura 5	O Cavaleiro e a morte, Durer	72
Figura 6	As Sete Idades da Mulher, Hans Baldung Grien	73
Figura 7	A Morte e o Avarento, Hieronymus Bosch	74
Figura 8	Memento mori, mosaico, Pompéia	85
Figura 9	Memento mori, Durer	85
Figura 10	Vanitas, Pieter Claesz	86
Figura 11	Auto-retrato, David Bailly	87
Figura 12	Finis Gloriam Mundi, Juan Valdés	87
Figura 13	Esqueletos que procuram se aquecer, James Ensor	95
Figura 14	A Eterna Chama, Alfred Kubin	96
Figura 15	A morte e a jovem, Munch	97
Figura 16	Cemitério dos Inocentes, Paris.	102
Figura 17	Cemitério Père Lachaise, Paris.	103
Figura 18	Mapa da cidade do Porto	113
Figura 19	Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Porto.	115
Figura 20	Catacumbas da Capela da Ordem de São Francisco, Porto.	116
Figura 21	Lápides, Cemitério dos Ingleses, Porto.	117
Figura 22	Igreja de Nossa Senhora da Lapa, Porto.	119
Figura 23	Portão do Cemitério da Lapa, Porto.	120
Figura 24	Planta da Quinta do Prado, Porto.	130
Figura 25	Projeto dos portões do Cemitério do Prado do Repouso, Porto.	132
Figura 26	Mausoléu de Francisco de Almada e Mendonça, Porto.	135
Figura 27	Planta do Cemitério do Agramonte, Porto.	137
Figura 28	Capela do Cemitério do Agramonte, Porto.	139
Figura 29	Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem, Arraial do Belo Horizonte.	142
Figura 30	Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem, Arraial do Belo Horizonte.	143
Figura 31	Planta Geral da Cidade de Minas	145
Figura 32	Projeto do portão do Cemitério Municipal, Cidade de Minas.	154
Figura 33	Projeto do necrotério do Cemitério Municipal, Cidade de Minas.	160
Figura 34	Planta do Cemitério do Agramonte, Porto.	166
Figura 35	Planta do Cemitério do Prado do Repouso, Porto.	167
Figura 36	Desenho esquemático da distribuição de quadras do Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	168
Figura 37	Praça defronte ao Cemitério Municipal, Belo Horizonte.	169
Figura 38	Portão entrada principal do Cemitério Municipal, Belo Horizonte.	170
Figura 39	Placa publicitária da Casa Felisberto, Porto.	175
Figura 40	Prédio da Marmoraria Lunardi, Belo Horizonte.	177

Figura 41	Placa de identificação da Marmoraria Irmãos Natali, Belo Horizonte.	179
Figura 42	Anúncio publicitário da oficina Mucchiut e Pongetti, Belo Horizonte.	184
Figura 43	Anúncio publicitário da oficina de Antonio Folini, Belo Horizonte.	185
Figura 44	Projeto para confecção de túmulo, Casa Felisberto, Porto.	186
Figura 45	Prédio do Clube Floriano Peixoto e Escola de Artífices, Belo Horizonte.	190
Figura 46	Fachada de prédio ao gosto Arte nova, Porto.	193
Figura 47	Portão de jazigo-capela estilo Arte nova, Cemitério da Lapa, Porto.	195
Figura 48	Vaso estilo Art nouveau, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	195
Figura 49	O Desterrado, Soares dos Reis, Porto.	200
Figura 50	Croqui monumento funerário, Porto.	201
Figura 51	Retrato-estátua Conde de Ferreira, Porto.	202
Figura 52	A Caridade, Teixeira Lopes, Cemitério do Agramonte, Porto.	204
Figura 53	Anjo da guarda, Oliveira Ferreira, Cemitério do Agramonte, Porto.	208
Figura 54	Anjo da guarda, Oliveira Ferreira, Cemitério do Agramonte, Porto.	209
Figura 55	Anjo assoprando a passagem do tempo, Oliveira Ferreira, Cemitério do Agramonte, Porto.	210
Figura 56	Fotografia de João Amadeu Mucchiut, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	212
Figura 57	Vaso de flores, João Amadeu Mucchiut, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	213
Figura 58	Túmulo inacabado do artista João Amadeu Mucchiut, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	214
Figura 59		

Figura 70	Monumento aos mortos vítimas do incêndio do Teatro Baquet, Cemitério do Agramonte, Porto.	247
Figura 71	Prédio do Teatro Baquet, reprodução fotográfica.	250
Figura 72	Monumento aos mortos vítimas do incêndio do Teatro Baquet, Cemitério do Agramonte, Porto.	254
Figura 73	Fotografia em porcelana que compunha lápide do monumento aos mortos vítimas do incêndio do Teatro Baquet, Cemitério do Agramonte, Porto.	258
Figura 74	Túmulo dedicado à Emília Eduarda, Cemitério do Agramonte, Porto.	260
Figura 75	Detalhe do túmulo dedicado à Emília Eduarda, escultura de bebês, Irmãos Teixeira Lopes, Cemitério do Agramonte, Porto.	261
Figura 76	Túmulo dedicado ao Conde de Ferreira, Cemitério do Agramonte, Porto.	262
Figura 77	Jazigo-capela dedicado ao Conde de Santiago de Lobão, Cemitério do Agramonte, Porto.	264
Figura 78	Monumento funerário dedicado a Raul Soares, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	267
Figura 79	Anjo feminino portando lâmpada, detalhe monumento funerário dedicado a Raul Soares, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	271
Figura 80	Detalhe mausoléu dedicado ao estadista Raul Soares, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	272
Figura 81	Monumento funerário dedicado a Olegário Maciel, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	275
Figura 82	Alegoria do trabalho, <i>Labor</i> , detalhe monumento funerário dedicado a Olegário Maciel, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	276
Figura 83	Monumento funerário dedicado a Bernardo Monteiro, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	278
Figura 84	Monumento funerário dedicado a Silviano Brandão, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	279
Figura 85	Daguerreótipo, fotografia de criança morta.	291
Figura 86	Cabeceira de túmulo, com elemento decorativo, foto aplicada em porcelana, Cemitério do Prado do Repouso, Porto.	291
Figura 87	Fotografia em porcelana ornamentando túmulo, detalhe ampliado, Cemitério do Prado do Repouso, Porto.	292
Figura 88	Fotografia em porcelana ornamentando túmulo, Cemitério do Agramonte, Porto.	294
Figura 89	Lápide decorada com fotografia em porcelana ornamentando túmulo, Cemitério do Agramonte, Porto.	295
Figura 90	Fotografia em porcelana ornamentando túmulo do aviador, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	296
Figura 91	Fotografia em porcelana ornamentando túmulo da jovem enfermeira, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	297
Figura 92	Fotografia em porcelana ornamentando túmulo, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	298
Figura 93	Fotografia em porcelana ornamentando túmulo, jovem senhora, Cemitério do Agramonte, Porto.	299

Figura 94	Recibo de pagamento de serviços Casa Lunardi, Belo Horizonte.	300
Figura 95	Fotografia em porcelana ornamentando túmulo, Cemitério do Agramonte, Porto.	302
Figura 96	Epitáfio religioso, Cemitério do Agramonte, Porto.	312
Figura 97	Epitáfio emotivo, Cemitério do Agramonte, Porto.	312
Figura 98	Placa com inscrição, túmulo Raul Soares, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	315
Figura 99	Placa com texto epigráfico, túmulo Carlos Campos, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.	316
Figura 100	Epitáfio religioso, Cemitério Agramonte, Porto.	318

LISTA DE ABREVIATURAS

ANTB	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
AHMP	Arquivo Histórico Municipal do Porto
APCBH	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte
APM	Arquivo Público Mineiro
BBLB	Biblioteca Pública Municipal do Porto
BPMP	Biblioteca Municipal Almeida Garrett
BMAG	Biblioteca Pública Luís de Bessa
BNL	Biblioteca Nacional de Lisboa
CA	Cemitério do Agramonte
CMP	Câmara Municipal do Porto
CNSB	Cemitério do Prado do Repouso
CPF	Centro Português de Fotografia
CNSB	Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim
DCP	Departamento de Ciências Políticas
FAFICH	Instituto de Arquivos Nacionais
IAN	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Cultural
MHAB	Museu Histórico Abílio Barreto
MNSR	Museu Nacional Soares dos Reis
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UP	Universidade do Porto
UPT	Universidade Portucalense Infante Dom Henrique

RESUMO

Este trabalho tem como pressuposto avaliar as características inerentes aos espaços fúnebres que se configuram nos cemitérios oitocentistas. Estes, pertencendo ao seu tempo, refletem a mentalidade e o imaginário no qual estão inseridos. As obras e imagens, neles cristalizadas revelam elementos fundamentais para a compreensão da sociedade e das relações que se estabelecem entre os homens.

Nascidos na confluência de uma série de fatores que perpassam pela reordenação social, política e mental; a urbanização, a absorção e aplicação dos discursos médicos e higienistas; a consolidação da burguesia como classe dirigente, a supremacia do individualismo e a adoção de novas condutas em relação aos mortos e à morte; os espaços de enterramento, naquela ocasião, tornam-se lugares de especial significado para o entendimento dos sentimentos e do imaginário.

Pretendemos apontar alguns aspectos que propiciam a reflexão sobre os significados incorporados pelas necrópoles oitocentistas. Para percorrer este caminho destacam-se: os epitáfios, os elementos decorativos que ornamentam os túmulos – fotografias, estatuária, adereços, dentre outros e a utilização destes lugares como marcos da memória dos grandes, a construção de mitos e imagens que distinguem os poderosos dos outros mortais.

O foco principal da pesquisa é o Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim de Belo Horizonte, entretanto a análise se estende aos Cemitérios Agramonte e Prado do Repouso, situados na cidade do Porto em Portugal.

SUMMARY

This work has as estimated to evaluate the inherent characteristics to the spaces funereals that they are configured in the eight hundred cemeteries. We understand that the necropolises of century XIX, belonging to its time, reflect the mentality and the imaginary one in which is inserted. The workmanships and images, in them, crystallized disclose basic elements for the understanding of the society and the relations that if establish between the men.

Been born in the confluence of a series of factors that pass for the social reorganize, mental politics and; the urbanization, the absorption and application of the medical speeches and hygienists; the consolidation of the bourgeoisie as leading classroom, the supremacy of the individualism and the adoption of new behaviors in relation to deceased and the death. The entombment spaces, at this time, become places of special meaning for the agreement of the feelings and the imaginary one.

We intend to point some aspects that propitiate the reflection on the meanings incorporated for the eight hundred necropolises. To cover this way they are distinguished: the decorative epitaphs, elements that decorate the tombs - photographs, statues, adormments amongst others and the use of these places as landmarks of the memory of the great ones, the myth construction and images that distinguish the powerful ones from the other mortals. The main focus of the research is the Cemetery of Nosso Senhor do Bonfim of Belo Horizonte, however the analysis if it extends to the Cemeteries Agramonte and the Prado do Repouso, situated in the city of the Port in Portugal.

RÉSUMÉ

Ce travail a comme estimé évaluer les caractéristiques inhérentes aux espaces funèbres qui se configurent dans les cimetières des huit cents. Nous comprenons que les nécropoles du siècle XIX, appartenant à leur temps, reflètent la mentalité et l'imaginaire dans laquelle ils sont insérés. Les oeuvres et les images, dans elles, cristallisées révèlent des éléments fondamentaux pour la compréhension de la société et des relations qui s'établissent entre les hommes.

Nées dans le confluent d'une série de facteurs dans passe auprès par la réordination sociale, politique et mentale ; l'urbanisation, l'absorption et l'application des discours médicaux et les hygiénistes ; la consolidation de la bourgeoisie je mange classe dirigeante, la suprématie de l'individualisme et l'adoption de nouvelles conduites concernant les défunts et au décès. Les espaces d'enterrement, dans ce temps, se rendent des places de spéciale signification pour l'accord des sentiments et de l'imaginaire.

Nous prétendons indiquer quelques aspects qui rendent propice la réflexion sur les significations incorporées par les nécropoles huit cents. Pour couvrir ce ils chemin se détachent : les épitaphes, les éléments décoratifs qui décorent les tombes - photographies, statuaire, parures, parmi autres et l'utilisation de ces places je mange des bornes de la mémoire des grands, la construction de mythes et les images elles lesquelles distinguent les puissants des autres mortels. Le foyer principal de la recherche est le Cimetière de Nosso Senhor do Bonfim de Belo Horizonte, néanmoins l'analyse s'élargit aux Cimetières Agramonte et Prado do Repouso, placés dans la ville de Porto au le Portugal.

INTRODUÇÃO: trajetória da pesquisa, referências bibliográficas e teóricas e estrutura da tese.

*“O correr da vida embrulha tudo,
A vida é assim:
esquenta e esfria,
aperta e daí afrouxa,
sossega e depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem.”*
Guimarães Rosa

Toda história tem um começo e esta que agora narramos não escapa a máxima, quase clichê. A temática e abordagem eleitas para realização desta tese caminham por terrenos de fronteiras indefinidas. Fronteiras que avançam por terrenos pertencentes à Psicologia, Antropologia, Arqueologia, para além dos Estudos Históricos e seus derivados. Trata-se do tema que envolve a morte, os espaços funerários, o culto aos mortos e as representações iconográficas, simbólicas e imaginárias que se constroem em seu entorno.

O interesse por pesquisar temas relativos à morte, e neste caso específico, os cemitérios nasceu quase como uma obra do acaso, embora seja lugar-comum dizer que o acaso não existe. Entretanto para justificar este sentimento face ao fortuito é importante que se faça uma reflexão sobre o nascimento deste problema como objeto de investigação.

Iniciamos a vida acadêmica nos idos da década de 80 do século passado e por afinidade e preciosa orientação da Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro, voltamos atenção para o universo das artes plásticas, enfim da História da Arte. Foi através da condução desta

interlocutora que estabelecemos o contato com a linguagem plástica, a produção cultural, a disseminação das artes e o poder exercido sobre o tecido social. Compreendemos então que, através da arte, o homem se expressa e fala do seu tempo e do espaço em que vive. Constatamos esta assertiva analisando e conhecendo os diversos momentos que caracterizam a produção artística e cultural da humanidade. Apreciamos o Barroco, a arte

Posteriormente, participando do grupo de pesquisadores que levaram a cabo o projeto “Cem anos de Artes Plásticas em Belo Horizonte”, idealizado e coordenado pela Profa. Dra. Marília Andrés e pelo historiador Fernando Pedro, nos coube a tarefa de investigar a produção de arte existente no extinto Arraial do Belo Horizonte até as duas primeiras décadas da capital, já conhecida como Belo Horizonte. Foi a partir deste instante que, ao investigar arte e artistas que participaram da construção da cidade, a visita ao Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim tornou-se obrigatória, e foi possível identificar uma variedade de artistas/artesãos e uma vida cultural e simbólica impregnada naquela necrópole e desde então não houve mais hipótese de desvencilhamento.

O projeto da C/ARTE foi concluído, entretanto as questões suscitadas pelo Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim permaneceram como problemas a serem investigados, compreendidos e mais uma vez um lugar, um espaço da cidade se delineou como fonte para entendimento acerca de múltiplos aspectos relacionados à história da cidade e seus habitantes.

E foi assim, tomando o cemitério do Bonfim como referência, a morte transformou-se numa preocupação acadêmica. Estávamos diante da oportunidade de aprender algo sobre os seres humanos a partir de uma questão complexa e usualmente estigmatizada, inserida em tabus e limitada pelas superstições.

Como tema para reflexão e composição da tese a questão que se impõe é: qual é a posição que estes espaços funerários fundados em meados do século XIX passam a ocupar nas cidades? Quando nascem? Por quê? Quais são os significados que traduzem através da arte

que ali é criada? Representam uma visão da morte? Como a arte pode responder e ajudar a compreender estas questões? Quem eram os artistas que deixaram obras nos cemitérios? Como se estabelecia esta relação? Qual foi o movimento que os cemitérios provocaram na sociedade? Estes cemitérios podem ser definidos como museus? O que os diferencia? O que os torna singulares? Enfim compreender os cemitérios no tempo em que nasceram e as relações que, em seu entorno, se construíram.

Para realização deste projeto a Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos foi orientadora no Brasil, tendo sido o suporte teórico provocando a reflexão acerca da temática relativa à história da arte e história cultural e ao mesmo tempo no aprofundamento das indagações a respeito do tema da morte ao longo da história.

O estudo parte do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim de Belo Horizonte (1897), entretanto como forma de enriquecer a discussão e alimentá-la de forma mais contundente, incluiu-se dois cemitérios portugueses, localizados na cidade do Porto, quais sejam: Prado do Repouso (1839) e Agramonte (1855), espaços de enterramento que comungam a mesma linguagem temporal e valores mentais, simbólicos e estéticos e que trazem no computo historiográfico relativo à temática uma contribuição modesta, embora singular.

Em Portugal contou-se com a orientação do Prof. Dr. José Manuel Tedim da Universidade Portucalense, além do precioso auxílio do Prof. Dr. José Francisco Ferreira Queiroz autor de uma tese sobre os cemitérios do Porto. Ele se revelou um estudioso aplicado e sábio interessado na história dos cemitérios oitocentistas portugueses, em toda sua generalidade.

O marco temporal toma o nascimento do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim como condutor das análises. Ele foi inaugurado em 1897 tendo sido o único espaço para enterramentos na capital até a década de 40 do século passado, ocasião em que é construído o Cemitério da Saudade na gestão do Prefeito Juscelino Kubistchek (1902-1976). O período de produção tumular mais intensa e frutífera, naquele espaço, estende-se até a década de 20 e meados de 30 do século passado. A fase que marca a decadência da fabrico tumular coincide com a mesma época em que se identifica o fenômeno no contexto português. O final do século XIX e início do XX apresentam uma conjugação de estilos, de tendências que, obviamente refletem na produção estética cemiterial, seja como adoção ou recusa. Ao eleger o Bonfim como foco principal da análise intenciona-se compará-lo às necrópoles nascidas no mesmo período, ou seja, os cemitérios que são inaugurados em meados do século XIX. Não houve, porém, uma rigidez em relação à datação temporal, uma vez que trabalhamos com necrópoles inauguradas em momentos distintas, embora possuidoras de caracteres comuns. Neste sentido nossa investigação percorre o século XIX desde a década de 30 até as primeiras quatro décadas do século XX, nos permitindo recuos e avanços toda vez que a análise assim o pedia.

Consideramos os cemitérios como ambientes metafóricos, espaços de cultura, memória e arte. É através das perspectivas abertas pela história cultural e história da arte que podemos entender a essência contida nestes lugares, que no senso comum, são estigmatizados sendo-lhes atribuídos conceitos como macabro, mórbido, dentre outros que acabam por criar uma imagem falsa destes espaços.

Pretendemos identificar os cemitérios do século XIX como locais que, pertencendo ao seu tempo, refletem a mentalidade e o imaginário no qual se inscrevem e identificando as obras que os ornamentam como uma linguagem simbólica e ao mesmo tempo estética que pode ser lida, decifrada. Não nos preocupamos em identificar as obras primas da arte, mas perceber o que há de artístico e cultural cujos significados possam abrir janelas para melhor visualização e compreensão destas necrópoles.

Afirma Panofsky “[...] *nem sempre a obra de arte é criada com o propósito exclusivo de ser apreciada, ou, para usar expressão acadêmica de ser experimentada esteticamente.*”¹, ou seja, nem sempre a arte cumpre uma função pura e simplesmente hedonista. Através dos ornamentos, das alegorias há uma mensagem depositada, embutida e a reflexão pode ajudar a decodificar. Os cemitérios estão repletos de mensagens. E além do mais há artistas e artesãos que neles depositaram seu talento e desejaram de algum modo, perpetuar seu talento através da evocação da memória de alguém.

As interrogações que esta tese almeja responder ou ao menos suscitar ao debate perpassam pela arte e arquitetura tumular, os símbolos e imaginário e principalmente pela História. Há elementos nestes ambientes funerários que permitem investigar e compreender aspectos importantes da configuração social e das relações sociais que são construídas e arruinadas pelos seres humanos. Através dos códigos de representações, dos símbolos, dos mitos e emblemas que envolvem as construções é possível estabelecer relações com a sociedade e o momento histórico em que se inserem.

¹ PANOFSKY, Erwin Significado nas artes visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

De acordo com Lucien Febvre a história pode ser escrita tomando como objeto “[...] *tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve ao homem, exprime o homem, demonstra sua presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem*”², neste sentido os cemitérios podem ser compreendidos como documentos, como fontes históricas tradutoras do pensamento, do comportamento que caracterizam a época em que foram construídos. Entretanto as fontes podem resultar de manipulações. Sejam explícitas ou não. É necessário estabelecer leituras cuidadosas que permitam enxergar entre os silêncios, entre os registros e as lacunas as interpretações possíveis que podem ser estabelecidas nos espaços fúnebres, especialmente porque neles se privilegiam as imagens.

As imagens que compõem os cemitérios são elementos fundamentais se dimensionar o universo social a partir do qual foram elaboradas e devemos ter em conta que “[...] *nenhuma cor, nenhum sinal é inocente [...]*”³ e toda criação envolvida nestes ambientes está carregada de sentidos, mergulhada em intenções, possibilidades que podem ser traduzidas e interpretadas como se fossem textos. Neles a força plena da imagem se presentifica, revelando-se como abrigo da memória iconográfica de uma sociedade, ou melhor, do desejo de memória de uma cidade e seus habitantes. Cabe aqui ressaltar as ponderações de Michael Baxandall acerca da história que se escreve a partir das imagens: “[...] *parte do equipamento mental com que o homem organiza sua experiência visual é variável, e grande parte desse equipamento variável é culturalmente relativo, no sentido*

² FEBVRE, Lucien. Ver une autre histoire. *Revue de metaphysique et de morale*. LVIII, p.419-38 Apud. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. p.540.

³ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens uma História de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

*que influenciou sua experiência”*⁴, e com esta percepção necessária à interpretação das manifestações visuais, procurando a tradução do seu significado a partir de leituras que abrangem ao máximo, o texto e o contexto de sua produção. Esta leitura é um aspecto importante para o entendimento acerca da criação e consolidação das necrópoles, dos cemitérios seculares, pois sob nosso ponto de vista revelam-se como uma manifestação acerca da consciência e convivência com a morte.

E com base nestas reflexões que conduzimos o olhar investigativo em relação às necrópoles eleitas para análise, descrevendo-as e aproximando-as numa busca por interseções e de completude, de identificação de categorias e experiências, ainda que diversas, mas que se expressam desde a organização espacial, a localização nas cidades, a maneira como foram instaladas e as obras, artes e artistas que ali passaram.

Assim sendo acreditamos ter sido possível identificar elementos que se incluem em todas as necrópoles: os textos epigráficos, as mensagens que se registram e se eternizam, as fotografias como um derradeiro desejo de perenizar a presença daqueles que já se foram. A diversidade decorativa, a importação de modelos e as contaminações que, necessariamente, se expressam, seja com os modelos franceses, italianos e até mesmo a criatividade natural, o repertório criativo identificado em cada local. Além do mais, estes espaços funerários nascidos no século XIX, momento que é marcado pelo sonho da imortalidade, identificar nos cemitérios a manifestação da morte dos grandes é um dado revelador da amplitude de leituras que podem ser elaboradas nestes lugares fúnebres.

⁴ BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Apud: GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org). *A Escrita da História Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 260.

O fenômeno da morte para o ser humano é um fato, embora nem sempre aceito. É carregado de ritos fúnebres, de representações e de complexas relações e comunicações imaginárias entre vivos e mortos⁵. Revela-se como um elemento social importante para compreensão das sociedades. Esta assertiva é confirmada pelo pesquisador lusitano Francisco Moita Flores ao dizer que: “[...] *nenhum poder é tão avassalador e tão omnipresente como o poder da Morte. Está em nós, vive à nossa volta e todos, todos nós sabemos que um dia teremos de morrer.*”⁶

Dito assim destaca-se a importância e a necessidade de pesquisas e estudos, seja no âmbito da História ou de outras ciências – Sociologia, Antropologia, Arqueologia, Psicologia, Medicina dentre outras, que elejam esta temática como objeto de investigação.

A historiografia relativa ao tema tem revelado aspectos significativos sobre os comportamentos humanos perante a morte. Cabe aqui destacar os clássicos estudos realizados por Philippe Áries e Michel Vovelle⁷. Áries em obra publicada na década de 70

⁵ Michel Ragon sustenta a tese de que a consciência da morte não é um privilégio humano e se manifesta em alguns primatas e, além disto, há certas culturas em que há indiferença em relação aos cadáveres. Afirma Ragon: “(...) *l’horreur du cadavre en décomposition est une constante dans toutes les civilisations qui conduisit au rite du deuil des survivants dont la durée était égale à celle de la décomposition du corps, Mais, contrairement à ce qui est affirmé par la plupart des historiens de la mort tous les peuples n’ont pas eu la vénération des morts et certains ont même pendant longtemps abandonné tout simplement leurs cadavres.*”

RAGON, Michel. L’Espace de la Mort. Essai sur l’architecture, la décoration et l’urbanisme funéraires. Paris: Albin Michel, s/d. p.13-14

Por outro lado Edgar Morin sustenta a tese de que “(...) *a espécie humana é a única para a qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos.*”

MORIN, Edgar. O Homem e a Morte. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976. p. 13

⁶ FLORES, Francisco Moita. Cemitérios de Lisboa Entre o Real e o Imaginário. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1993. p.11.

⁷ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média. Lisboa: Teorema, 1989.

_____. O Homem Diante da Morte. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 02 volumes.

_____. Images de l’homme devant la mort. Paris: Éditions Du Seuil, 1983.

revela que “[...] *as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua natureza ou se situam entre longos períodos de imobilidade.*”⁸ Sob seu ponto de vista, durante a Idade Média, a morte era considerada como algo familiar e coletivo, ao que ele denomina ‘morte domada’, experiência aguardada com resignação pelo homem crente na perspectiva da eternidade da alma. As transformações na consciência e atitudes dos homens e que redundaram numa concepção mais dramática e pessoal em relação à morte seriam fenômenos recentes observados com maior clareza no século XIX. Ariès não aborda a morte na cultura barroca, contudo, não chega a ser indiferente aos setecentos, situando nele o momento em que ocorre a medicalização da morte, as medidas sanitárias e laicizantes que determinaram na longa duração braudeliana a nova concepção humana em relação ao seu destino irrevogável. Conclui suas análises apontando a negação da morte na modernidade como um atributo das sociedades industrializadas, tomando o lugar da sexualidade como interdito.

Para compreender este comportamento recente em relação à morte e aos rituais dela decorrentes é importante nos reportarmos às análises de Norbert Elias que, confrontando Ariès acerca de determinadas interpretações, argumenta:

[...] a morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas. Entre as muitas criaturas que morrem na Terra, a morte constitui um problema só para os

_____. Les Grandes Étapes Et Le Sens De L’Evolution De Nos Attitudes Devant La Mort. In.: Archives de Sciences sociales des Religions. Paris, v.20, nº 39, p.7-15, Janvier-Juin 1975.

VOVELLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Piété Baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe Siécle. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

_____. Imagens e Imaginário na História Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997.

_____. Le Attitudes devant la mort, front actuel de l’histoire des mentalités. In: Archives de Sciences sociales des Religions. Paris, v.20, nº. 39, p.17-29, Janvier-Juin 1975.

_____ e VOVELLE, Gaby. Lá morte t l’au-delà en Provence d’après les aultes des ames du Purgatoire. Annales ESC. Paris, p.601-34, 1969.

⁸ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. p. 13

seres humanos. Embora compartilhem o nascimento, a doença, a juventude, a maturidade, a velhice e a morte com os animais, apenas eles, dentre todos os seres vivos, sabem que morrerão; apenas eles podem prever seu próprio fim, estando cientes de que pode ocorrer a qualquer momento e tomando precauções especiais – como indivíduos e como grupos – para proteger-se contra a ameaça da aniquilação⁹.

Elias esclarece que o incômodo do ser humano, não é a morte como um fato em si, mas a consciência da certeza dela, ou seja, morrer não é difícil, o que torna penoso é saber que vai acontecer num dia qualquer e não há a possibilidade de controle sobre este evento. E se hoje nos afastamos da discussão entorno da morte decorre do fato que ela deixou de ser compartilhada no âmbito doméstico, isto é, foi segregada aos hospitais, além do mais a expectativa de uma vida mais longa adia cada vez mais a presença da morte como tema de conversa e de experiência coletiva¹⁰.

De acordo com Elias morrer nunca foi experiência placidamente aceita, em época alguma, e se no passado as pessoas conviviam com este destino sem grandes abalos, se devia mais às contingências estruturais e sociais do que uma postura idealizada que poderia ser classificada de morte domada ou pacífica.

A seu turno Vovelle ao eleger o tema da morte como estudo pretendeu: “[...] *partindo da morte e das atitudes coletivas [...] reencontrar os homens e compreender suas reações diante de uma passagem que não admite fraudes.*” Com este objetivo desenvolveu pesquisas que envolviam a visão da morte e da purgação no fogo purgatório, da piedade barroca, do imaginário religioso e das mentalidades que norteiam o homem e sua forma de lidar com o fenecer. Sob a perspectiva deste investigador a história da morte deve ser

⁹ ELIAS, Norbert. A Solidão dos Moribundos seguido de “Envelhecer e morrer”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.p.10.

¹⁰ ELIAS, Norbert. Op.Cit. p. 10

entendida de forma vertical, a partir de dois níveis sob os quais deve ser encarada: a morte consumada, isto é, sua constatação, e a morte vivenciada pelo homem. Afirma que “[...] o primeiro nível – a ‘morte consumada’ – se impõe por si mesmo: é o fato bruto da mortalidade”, sendo condicionada pelas questões históricas, geográficas, étnicas, sexuais, entre outros. Entretanto a morte consumada é a etapa que leva ao próximo nível que é a morte vivida. Para Vovelle “[...] a ‘morte vivida’ [...] é, primeiramente, toda a rede de gestos e ritos que acompanham o percurso da última agonia, ao túmulo e ao outro mundo.”¹¹ Em seu ponto de vista a história da morte é relevante para compreensão das mentalidades, além de mostrar-se como tema fundamental para a história social. Afirma:

[...] a história da morte [...] revela suas dificuldades como uma história de silêncios. O peso do silêncio se verifica em dois níveis. Primeiro, no campo comum a todos os que se esforçam, no campo da história social e da história das mentalidades, tanto para dirigir seu olhar às massas anônimas quanto aos poderosos do mundo. Apesar do que repetiram as velhas artes de morrer ou as danças macabras sobre a morte niveladora e equalizadora, que reduz todos os homens ao mesmo destino, nada há de mais desigual ou desigualitário do que a última passagem. Os vestígios que ela deixa são testemunhos para os ricos, porém muito menos para a massa anônima dos pobres¹².

Destaca o silêncio como um obstáculo para compreensão do homem e sua relação com a morte, neste caso salienta o que denomina “silêncio voluntário”, ou seja, “[...] quando os homens se calam sobre sua morte [...]”, que sob seu ponto de vista sinaliza uma dificuldade para se escrever uma história da morte, mas paradoxalmente permite refletir, através do não-dito, aspectos singulares sobre os comportamentos e o discurso oculto acerca do perecer.

As pesquisas desenvolvidas por Vovelle tomaram como ponto de partida o estudo dos retábulos dedicados às almas em Provença (século XV ao XX), os cemitérios e até mesmo

¹¹ VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. p. 128, 130,131.

¹² VOVELLE, Michel. Op. Cit. p. 137-138

as histórias em quadrinhos, fontes da cultura popular, segundo ele, indispensáveis ao historiador por permitirem conhecer e explorar a diversidade documental produzida em torno a este tema¹³.

Ao lado dos clássicos estudos citados anteriormente, destacamos o trabalho produzido por José Luiz de Souza Maranhão, no qual o autor elabora uma análise sucinta a respeito do conceito de morte, das mudanças operadas no imaginário humano na sociedade atual, reforçando as formulações de Ariès, segundo o qual a morte, assume hoje um caráter de interdito. Analisa, também, a desigualdade social que se reflete nos modos de morrer. Afirma: “[...] todos morrem – é certo – contudo a duração da vida e as modalidades do fim são diferentes segundo as classes a que pertencem os mortos.” Conclui sua abordagem ressaltando a necessidade da humanização da experiência do morrer no mundo contemporâneo revelando ser esta uma preocupação de sociólogos, psicólogos, filósofos e teólogos que têm defendido “[...] cada vez mais com insistência, o direito básico de todo o homem poder viver os últimos e decisivos momentos de sua existência de modo mais digno, respeitoso e humano possível.”¹⁴

Neste sentido sobressaem-se os estudos realizados por Elizabeth Kubler-Ross que resultaram em um livro, no qual, entrevistas e observações realizadas com pacientes,

¹³ VOVELLE, Michel. Imagens e Imaginário na História. (...) (Vale lembrar que parte das pesquisas sobre os altares e retábulos destinados às almas do purgatório foram elaboradas em parceria com Gaby Vovelle).

¹⁴ MARANHÃO, José Luiz de Souza O que é Morte. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.21 e 39

doentes terminais, sabedores do fim próximo, relataram suas experiências, ansiedades, dores e expectativas¹⁵.

Kubler-Ross afirma que “[...] o homem não tende a encarar abertamente seu fim de vida na terra [...]” e o esforço elaborado durante a investigação possibilitou aos estudantes de medicina e vários profissionais de áreas diferentes se defrontarem com uma experiência complexa e intrigante, proporcionando a reflexão sobre a morte do outro e a de si mesmo. A investigadora convencida do papel pedagógico do trabalho realizado concluiu: “[...] creio que deveríamos criar o hábito de pensar na morte e no morrer, de vez em quando, antes que tenhamos de nos defrontar com eles na vida.”¹⁶

No Brasil, o tema da morte, vem interessando a pesquisadores de áreas distintas e dentre elas a História. Os pesquisadores conscientes das infindas possibilidades oferecidas através da interdisciplinaridade têm refletido sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço, não apenas a partir de suas atitudes em vida, mas analisando e esquadrinhando o universo complexo e rico envolvido pela morte e suas representações.

Como resultado desta produção vale ressaltar alguns títulos significativos e singulares a partir desta abordagem. Destacamos a obra do pesquisador Clarival do Prado Valladares resultado de um minucioso levantamento acerca das manifestações artísticas contidas nos cemitérios brasileiros, ressaltando suas inter-relações com o tecido social no qual se inserem. Trata-se de um estudo sociológico abrangente no qual a história dos cemitérios no

¹⁵ KUBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre a Morte e o Morrer: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹⁶ KUBLER-ROSS, Elisabeth. Op. Cit. p. 40-41

Brasil é o fundamento, sendo importantes os aspectos apontados relativos à arte e arquitetura tumular¹⁷.

A publicação sob direção de José de Souza Martins, em 1983, permitiu ampliar a compreensão acerca do tema, debatê-lo entre pesquisadores de diversas áreas de conhecimento e ao mesmo tempo explorar as diversas concepções que encerram este campo de investigação. Para Martins “[...] a concepção da morte revela a concepção da vida. Uma sociedade para a qual a morte já não tem sentido, é também uma sociedade, como dizia Weber, que perdeu o sentido da vida.”¹⁸

A obra apresenta através dos vários artigos questões relativas à modernização do modo de morrer, a relação com a medicina, à visão dos médicos face ao convívio diário com a morte. É lícito o destaque ao artigo redigido por Maria Luíza Marcílio no qual faz um balanço da produção em relação ao tema, ressaltando as pesquisas realizadas através da historiografia francesa, bem como a produção brasileira. Aponta as fontes que servem como esteio às abordagens e toma os testamentos como documentação privilegiada para compreensão do complexo universo que reveste a finitude do ser humano¹⁹.

Outro artigo merecedor de destaque é assinado por Cláudio Bertolli Filho e José Carlos Sebe Bom Meihy no qual a literatura é a fonte para análise dos significados inerentes à morte. Avaliam os autores:

¹⁷ VALLADARES, Clarival do Prado. Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. O2 volumes.

¹⁸ MARTINS, José de Souza (org.) A Morte e os Mortos na Sociedade Brasileira. São Paulo: Hucitec, 1983. p. 9

¹⁹ MARCILIO, Maria Luiza. A morte de nossos ancestrais. In: MARTINS, José de Souza (org.) Op. Cit. p. 61-75.

[...] Pressupõe-se que existam momentos em que os símbolos da morte, toda a ritualização que cerca o complexo entendimento deste fenômeno na sociedade, sejam transpostos para as análises literárias, valorizando 'la négacion et son contrarie'. Para se compreender, em sentido amplo, o significado da morte, é preciso admiti-la como fato social em um quadro mais abrangente, não registrado apenas no momento de sua caracterização²⁰.

Daí a utilização da literatura como “obra do pensamento” para o desvendamento e reflexão acerca da temática da morte. Neste sentido são mencionadas as pesquisas que investigam o significado da morte para as etnias africanas, tribos indígenas, homem sertanejo, ribeirinho e urbano. Enfatizam a literatura como uma fonte alternativa para elaboração de estudos reflexivos acerca da morte e suas representações.

É de José Carlos Sebe Bom Meihy, Robert M. Levine e José Luiz de Souza a obra que elege como estudo os cemitérios, a arte funerária e as inscrições fúnebres. Analisando os cemitérios das cidades de Taubaté, Guaratinguetá e Aparecida do Norte, os pesquisadores, destacam a arquitetura tumulária produzida dentro do período abrangido pela fase agrocafeeira até a fase da industrialização daquela região. Avaliam as características formais dos cemitérios: divisão em quadras, estilo escultórico, conteúdo epígrafes ou epitáfios. Examinam a expansão dos cemitérios através da gramática estilística dos túmulos, analisando o tipo de material utilizado na construção tumular como recurso para se compreender os aspectos sociais e hierárquicos que se espelham no espaço da morte²¹.

Inseridos nesta abordagem devem ser mencionados as pesquisas realizadas por Harry Rodrigues Bellomo, Maria Elizia Borges, Tânia Andrade Lima, Renato Cymbalista e

²⁰ BERTOLLI FILHO, Cláudio e MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Morte e Sociedade em Lima Barreto In: MARTINS, José de Souza (org). Ibid.p. 142-169.

²¹ LEVINE, Robert et alii. “Até o Encontro na Imortalidade” Tempo e Morte nos Cemitérios do Vale do Paraíba. Aparecida: Editora Santuário, s/d.

Henrique Sérgio de Araújo Batista cujo objeto central de análise é a arte e arquitetura tumular²².

Bellomo, em sua dissertação, apresentou uma avaliação acerca da produção relativa à arte funerária em Porto Alegre na primeira metade do século XIX, analisando a partir da relação arte e religião e ideologia política. Recentemente o pesquisador publicou uma obra na qual, junto a outros investigadores, elaborou um balanço acerca dos cemitérios do Rio Grande do Sul.

Entretanto quando se menciona arte tumular é imprescindível citar as pesquisas realizadas por Maria Elizia Borges. A tese desenvolvida para doutoramento relaciona-se à produção funerária na cidade de Ribeirão Preto/São Paulo, no período que abrange o final do século XIX e início do XX. Borges nos insere no complexo mercado profissional dos marmoristas

²²BELLOMO, Harry Rodrigues. A Estatuária Funerária em Porto Alegre (1900 - 1950). 1988 118 f. Dissertação (Mestrado em História) PUC/RS.

_____. (org.) Cemitérios do Rio Grande do Sul Arte-Sociedade-Ideologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

[O Prof. Bellomo coordena um grupo de pesquisadores na PUCRS dedicados aos estudos relacionados aos cemitérios.]

BORGES, Maria Elizia. Arte Tumular: A produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República. 1991,02 volumes, Tese (Doutorado em História da Arte): ECA/USP.

_____. Arte Funerária no Brasil (1890-1930) Ofício dos Marmoristas Italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: C/ARTE, 2002.

LIMA, Tânia Andrade. Dos Morcegos e Caveiras e Cruzes e livros a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX. Anais do Museu Paulista. São Paulo, Ser. V 2, p. 87-150, jan/dez 1994.

CYMBALISTA, Renato. Cidade dos Vivos Arquitetura e Atitudes Perante a Morte nos Cemitérios do Estado de São Paulo. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. Assim na Morte como na Vida Arte e Sociedade no Cemitério São João Batista (1868 -1915). 2003, 196 f, Dissertação (Mestrado em História Social) Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará.

_____. Assim na Morte como na Vida Arte e Sociedade no Cemitério São João Batista (1866-1915). Fortaleza, Museu do Ceará, 2002.

e artesãos que exerceram suas atividades nos cemitérios daquela região. Destaca o desenvolvimento e a produção dos trabalhos encomendados, além de eleger subtemas como a representação do vestuário infantil na decoração tumular e a apropriação e leituras diversas de temas clássico-eruditos na produção funerária.

Também abordando os cemitérios paulistas ressaltam-se as pesquisas de Eduardo Coelho Morgado Rezende. Inicialmente investigou o Cemitério de Vila Formosa em São Paulo, analisando sua constituição, características, usos e peculiaridades que lhes são atribuídas por aqueles que dele se utilizam. Recentemente o geógrafo defendeu dissertação na qual desenvolveu uma ampla pesquisa sobre os cemitérios da capital paulista. A investigação cobriu o período que abrange os sepultamentos em igrejas até as necrópoles da contemporaneidade, destacando a gênese destes espaços fúnebres e os interesses envolvidos na instalação, formação e valorização dos mesmos.²³

Outro investigador que privilegia o estudo dos cemitérios paulistas é Renato Cymbalista. Em sua dissertação recupera a história dos cemitérios a partir do final do século XIX, ocasião em que a questão da secularização dos espaços destinados aos mortos torna-se um assunto recorrente no Brasil. O pesquisador acerca-se da arquitetura tumular, bem como do universo mágico-simbólico que envolve as necrópoles paulistas em geral²⁴.

²³ REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. Metrópole da Morte Necrópole da Vida. Um Estudo Geográfico do Cemitério de Vila Formosa. São Paulo: Carthago Editorial, 2000.

²⁴ CYMBALISTA, Renato. Op.Cit.

Analisando a trajetória de norte-americanos do sul que migraram para o Brasil depois da Guerra Civil, destaca-se a publicação de Alcides Fernando Gussi, que retrata o Cemitério do Campo, situado nos limites das áreas rurais das cidades de Americana e Santa Bárbara d'Oeste, como local de encontro, celebração e re-atualização permanente de lembranças e identidade familiar e grupal²⁵.

Partindo do pressuposto de que os cemitérios são lugares de memória e de lutas, onde convergem conflitos e exclusões, Henrique Sérgio de Araújo Batista analisa o Cemitério de São João Batista, situado na cidade de Fortaleza, e através da interpretação da arte e arquitetura tumularia estudou a rede de significados e memórias nele construídas²⁶.

A respeito do imaginário nordestino no tocante à morte e aos cemitérios urge destacar a publicação de João José Reis sobre o movimento intitulado “cemiterada” ocorrido na Bahia na primeira metade do século XIX. É fascinante a abordagem feita por Reis ao destacar a revolta popular datada de 1836 contra a implantação do cemitério secular e fora da urbe. O autor traça o universo cultural, afetivo e simbólico do homem baiano e sua relação com as

e confrariais das quais emanam os rituais fúnebres e lutosos de matiz católico e sua interação com as culturas africanas, além de tratar dos cemitérios protestantes. Reis conclui:

[...] as mudanças no estilo de morrer refletiram e influenciaram mudanças no modo de pensar e sentir. Estava em curso um movimento de secularização da mentalidade da época, que se expressou em novas formas, não religiosas, de cultivo do espírito-hábitos de leitura, métodos de ensino, teatro, etc, - e na difusão de novas formas de associação – grêmios literários, associações de classe etc. que ocupariam parte do terreno antes quase inteiramente ocupado pelas rezas, igrejas e irmandades. O surto epidêmico de meados do século XIX serviu como catalisador das mudanças que já vinham lentamente trabalhando a mentalidade do século, inclusive no que diz respeito ao modo de morrer²⁸.

O artigo publicado por Tânia Andrade Lima analisa os cemitérios do Rio de Janeiro. A hipótese central da investigação era compreender as representações contidas na arte tumular e identificar signos e símbolos representativos das mudanças políticas, sociais que aconteciam na sociedade carioca no período demarcado pelo fim do império escravista e a emergência da república²⁹.

Sobre os costumes fúnebres no Rio de Janeiro do século XIX destacam-se as pesquisas realizadas por Cláudia Rodrigues, através das quais analisou as tradições e transformações dos ritos funerários e o processo de secularização da morte na corte imperial³⁰.

Relativamente a Minas Gerais ressaltam-se as pesquisas pioneiras firmadas por Adalgisa Arantes Campos a respeito dos rituais da morte na sociedade colonial. Os testamentos são fontes primordiais para compreensão do universo cultural naquilo que respeita os rituais de

²⁸ REIS, João José. O Cotidiano da Morte no Brasil Oitocentista. In: História da Vida Privada no Brasil: Império. Coordenação Geral da Coleção Fernando Novais; Organizador do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Cia das Letras, 1997.p.141.

²⁹ LIMA, Tânia Andrade. Op. Cit.

³⁰ RODRIGUES, Cláudia. Lugares dos mortos na Cidade dos Vivos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1997.

. Na Fronteiras do Além: O Processo de Secularização da Morte no Rio de Janeiro (Séculos XVIII e XIX). 2002, 363 f, Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciência Humanas, UFF.

preparação para morte nos setecentos e oitocentos mineiros. Em seus diversos estudos a pesquisadora avaliou aspectos como a presença do macabro, o universo espiritual e religioso que dava forma à cultura barroca, a pompa fúnebre, cerimônias e crenças com motivos lúgubres que povoam o imaginário e a vida cotidiana do homem colonial. Em tese defendida em 1994 dedicou-se à escatologia na época moderna através da devoção específica a São Miguel e Almas do Purgatório³¹.

Seguindo orientação semelhante àquela adotada por Adalgisa Arantes Campos, inscreve-se o estudo desenvolvido por Alexandre Pereira Daves que, analisando documentação cartorária da antiga “Provedoria dos Defuntos e Ausentes, capelas e resíduos” da Casa de Borba Gato em Sabará (MG), delineia as atitudes diante da morte e a visão do além dimensionados pelas populações setecentistas da Comarca do Rio das Velhas³². Por outro lado o recente trabalho apresentado por Sabrina Sant’Anna a respeito da boa morte e do bem morrer nos permitem refletir acerca das concepções sedimentadas no imaginário religioso mineiro em relação à morte e suas manifestações simbólico-culturais³³.

Na historiografia portuguesa alguns pesquisadores utilizaram fontes testamentárias para elaboração de estudos reflexivos acerca da morte e do morrer. Destacam-se as

³¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Vivência da Morte na Capitania das Minas. 1986, 126f, Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

. A Terceira Devoção do Setecentos Mineiro: o Culto a São Miguel e Almas. 1994, 432 f., Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

³² DAVES, Alexandre Pereira. Vaidade das Vaidades: os homens, a morte e a religião nos testamentos da Comarca do Rio das Velhas (1716-1755). 1998, 311f, Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

³³ SANT’ANNA, Sabrina Mara. A Boa Morte e o Bem Morrer: Culto, Doutrina, Iconografia e Irmandades Mineiras. 2006, 128 f, Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

investigações realizadas por Ana Cristina Araújo que recorrendo aos testamentos analisou e pretendeu “[...] captar mudanças de atitudes e sensibilidades num período de intensas transformações [...] nos anos que precedem a criação dos primeiros cemitérios públicos em Portugal (1835).”³⁴ Para tal fim avalia 1273 testamentos escritos em Lisboa e é sobre esta realidade que se debruça analisando as sensibilidades, os sentimentos, as crenças, os gestos, mitos, símbolos e traços que expressam o tempo vivido e experimentado pelo povo lisboeta no período que atravessa o século XVIII e integra a terceira década do século XIX.

Para realização de sua investigação ressaltou a contribuição da historiografia francesa, exemplificada por Áries e Vovelle, entretanto destacou os escritos de Mário Martins que, redigidos no final da década de 60 e, a despeito de serem ignorados pela comunidade científica, revelaram-se cruciais para compreensão da mundividência peninsular sobre o tempo e a morte³⁵.

A obra de Mário Martins publicada em 1969 tem por objeto refletir sobre uma questão comum à época medieval, mas sob seu ponto de vista inserido na contemporaneidade, qual seja a consciência humana acerca do tempo e da morte. Martins analisou textos clássicos

³⁴ ARAUJO, Ana Cristina. A Morte em Lisboa Atitudes e Representações 1700-1830. Lisboa: Editorial Notícias, 1997. p.16

São também de sua autoria dois artigos reflexivos acerca da morte, memória, piedades barrocas e ruína vivenciada pela população lisboeta após o terremoto de 1755.

D'ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu. Morte, Memória e Piedade Barroca. Revista de História das Idéias. Coimbra, vol.11, p. 131-175, 1989.

_____. Ruína e Morte em Portugal no Século XVIII A propósito do Terramoto de 1755. Revista de História das Idéias. Coimbra, Vol. 9, p. 327-365, 1987.

³⁵ ARAUJO, Ana Cristina. A Morte em Lisboa (...) p. 15

medievais, Gil Vicente, pregadores dos séculos XVI e XVII, dentre outros, sempre com o intuito de refletir sobre a desduração do tempo e a precariedade da vida³⁶.

Também datada da década de 60 inscreve-se a obra clássica de Vítor Manuel Lopes Dias na qual se propõe analisar os cemitérios, jazigos e sepulturas como parte da cultura do homem ocidental, remontando suas análises desde a pré-história à idade contemporânea dedicando, entretanto capítulo particular à arte tumular³⁷.

Sobre a produção historiográfica lusitana Gonçalo Sousa celebrou, em artigo datado de fins do século XX, o crescente interesse pelo tema da morte, através da multiplicação das publicações e pesquisas voltadas para a questão. O investigador³⁶ulo21fi

românticas, Catroga define o fenômeno que denomina “revolução romântica dos cemitérios.” Para este estudioso:

O cemitério revela esteticamente o próprio inconsciente da sociedade através de uma trama simbólica, estruturada e organizada à volta de certos temas e mitos unificados por esta tarefa: reforçar, depois do caos, o cosmos dos vivos e imobilizar o devir, mesmo que se tenha de recorrer ao contraste (ambíguo) da imortalidade com o curso irreversível do tempo e da vida⁴⁰.

E acrescenta ser o túmulo um marco de memória, um memorial e nas sociedades que cultuam estes monumentos, a sobrevivência da memória do morto, do falecido, não se concretiza apenas no plano escatológico, mas através dos marcos que se constroem para sua recordação e celebração ⁴¹.

No esteio das reflexões suscitadas por Catroga inscreve-se a obra de Francisco Moita Flores, na qual ao analisar os cemitérios lisboetas, esforçou-se para ler a paisagem cemiterial como uma possibilidade de compreensão da cidade. Sob seu ponto de vista a morte não é ideologicamente neutra, tampouco democrática e equalizadora. Flores alerta para as surpresas, para as diferenças de sentimentos, projeções e valores que polarizam a vida dos grupos sociais e que se refletem bem no momento da morte, e os cemitérios espelham estas contradições⁴².

É sobre os cemitérios portugueses, especialmente, que salientamos as investigações elaboradas por Gonçalo Sousa e Francisco Queiroz. Com o intuito de observar o patrimônio artístico dos cemitérios públicos na cidade do Porto, Gonçalo Vasconcelos, elabora estudo

⁴⁰ CATROGA, Fernando. *O Céu da Memória (...)* p. 19.

⁴¹ CATROGA, Fernando. *Op.Cit.* p. 20

⁴² FLORES, Francisco Moita. *Cemitérios de Lisboa Entre o Real e o Imaginário*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1993. p. 12 e 24

do acervo das necrópoles portuenses, decompondo suas peculiaridades históricas, artísticas e culturais⁴³. Sob sua perspectiva:

A dialéctica vida-morte assume nos cemitérios uma das suas mais profundas e curiosas expressões. Cidade que os vivos construíram para albergar os restos mortais dos seus entes queridos, quantas vezes são os próprios vivos que se esforçaram por cuidar da sua última morada, sob pena de se verem abandonados a uma mera solução de recurso⁴⁴.

Acrescentando:

A expressão artística desta dialéctica materializa-se no erigir de um conjunto de edificações (ou elementos edificados), com mais ou menos valia artística, com maior ou menor sentido patrimonial. Elas representam o peso de cada época, que cada sociedade, atribuiu ao fenómeno da morte⁴⁵.

Com vistas neste horizonte conduz suas análises acerca do acervo patrimonial dos cemitérios públicos portuenses, elegendo dentre a multiplicidade de monumentos, aqueles que eram mais ou menos significativos, portadores de relevância histórica, estética, simbólica e cultural.

Também motivado pelo interesse acerca do valor artístico e histórico contido nos espaços funerários portuenses e portugueses, de forma geral, apresenta-se a meticulosa e abrangente pesquisa concluída pelo investigador das artes, Francisco Queiróz. Sob um exame minucioso e contundente a história, a arte e os segredos inseridos nos cemitérios portugueses, surgem em sua obra desvendando quadro a quadro a importância destes lugares para compreensão do imaginário coletivo e individual no Portugal oitocentista. Na obra de Queiróz destacam-se, sobretudo, os cemitérios portuenses embora para além destes espaços, outras cidades portuguesas e outras nações portadoras de produção tumular

⁴³ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Cemitérios Portuenses História e Arte. 1994, 12 vol., Monografia (Seminário Curso de Patrimônio) - Universidade Portucalense Infante Dom Henrique.

⁴⁴ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Op. Cit. p. 6

⁴⁵ SOUA, Gonçalo de Vasconcelos e. Ibid p. 6.

significativa, dentro do período analisado, surjam como investigação paralela e elementos de comparação⁴⁶.

Segundo Queiróz, os cemitérios oitocentistas mais importantes ou mais interessantes de Portugal estão contemplados em sua investigação, servindo, portanto, de referência a outros pesquisadores preocupados com o tema ou que elejam os cemitérios como fonte de informação socioartística. Sob seu o ponto de vista os cemitérios do século XIX são ferramentas para o estudo da História e outras disciplinas, para além de se configurarem como lugares de memória⁴⁷. Será a partir desta perspectiva que integramos esta tese. Almejamos com este intercâmbio entre os cemitérios públicos portuenses e o cemitério municipal belorizontino, acrescentar uma contribuição para a compreensão destes ambientes e ampliar, através da comparação, a discussão acerca das diversidades, complexidades, bem como das similitudes existentes entre duas realidades igualmente distintas⁴⁸.

⁴⁶ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900. 1997. 03 Volumes. Dissertação. (Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória. 2002. 03 Volumes. Tese (Doutorado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁴⁷ QUEIRÓZ, Francisco. Cemitérios Oitocentistas Portugueses Os Museus da Morte. Revista Museu. Porto, IV Série, nº. 7, p. 89-106, 1998. p. 90

⁴⁸ Embora seja tema de interesse restrito por parte dos investigadores em geral, é com alegria que percebemos o aumento de interessados em dialogar e compreender os cemitérios como objeto de estudo para se pensar a morte e outras questões que, a partir deles, possam ser suscitadas. Em novembro do ano de 2004 o Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo sediou o I ENCONTRO SOBRE CEMITÉRIOS BRASILEIROS, ocasião em que pesquisadores de todo o Brasil puderam apresentar suas investigações e lançar bases para a formação da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. As discussões puderam ser renovadas durante o II ENCONTRO que se realizou no Rio Grande do Sul, em julho de 2006, tendo sido organizado pela equipe coordenada pelo Prof. Harry Bellomo docente da PUCRS.

A estrutura do texto obedece a seguinte organização: o capítulo 1 “A Morte-um breve percurso histórico: imagens, imaginário, representações e culto aos mortos”, esta temática é avaliada a partir dos ritos e cultos aos mortos celebrados pelo homem ao longo da história. Priorizamos as diversas imagens e representações que foram elaboradas na longa duração, destacando alguns momentos, analisando um espaço-tempo que remonta ao paleolítico à contemporaneidade, num esforço para entendermos elementos acerca do culto, respeito e devoção aos mortos, através das construções imaginárias, devocionais, e representações pictóricas realizadas pelo homem ocidental. O capítulo cumpre a função de revelar os cemitérios como uma manifestação do culto aos mortos através da celebração tumular que se destacou no século XIX e persiste nas primeiras décadas do século XX.

O capítulo 2 “Cemitérios Oitocentistas” avalia o processo que culmina no aparecimento dos cemitérios extra-urbe no século XIX. Estes novos espaços de culto aos mortos que inauguram novas sensibilidades e afetividades em relação à morte, à perda e às formas de expressar estes sentimentos. Analisamos a instalação dos cemitérios luso-brasileiros, destacando, os cemitérios da cidade do Porto em Portugal e da cidade de Belo Horizonte no Brasil. É interesse neste capítulo estabelecer comparações entre as necrópoles que guardam em si a essência comum aos cemitérios oitocentistas. Procuramos identificar as circunstâncias que proporcionaram suas instalações, os fatores condicionantes, à recepção e assimilação pela população local.

No capítulo 3 “Cemitérios-espaços de memória, arte, cultura e poder” analisamos a dimensão simbólica incrustada nestes novos espaços de enterramento. Inicialmente mostramos como o mercado se mobiliza em relação aos cemitérios, através da instalação

das oficinas e marmorarias. Destacamos, também, os artesãos, os artistas que responderam pela decoração tumulária. Analisamos a linguagem simbólica investida nas construções tumulares dando ênfase aos monumentos celebrativos em honra aos grandes, bem como, os epitáfios e fotografias. Exploramos a riqueza contida nos cemitérios oitocentistas, não somente como locais de enterramento, mas espaços vivos, repletos de informações tradutoras de pensamentos e ideários relativos a uma época e sociedade.

Finalmente apresentamos as conclusões em torno da pesquisa realizada. Refletimos sobre os caminhos percorridos e as possíveis trilhas abertas às novas investigações. Apresentamos nossa interpretação quanto ao significado e lugar ocupado pelos cemitérios oitocentistas na cultura urbana e ressaltamos a urgência para a inserção dos espaços cemiterias dentre os equipamentos que merecem um maior zelo por parte das políticas públicas, naquilo que se refere às questões patrimoniais de conservação e preservação do acervo artístico-histórico e cultural. Não se trata da eleição destes espaços fúnebres à categoria de museus, pois enxergamos estes lugares em sua singularidade: são apenas cemitérios, locais de sepultamento dos mortos e que, por razões culturais, temporais e estéticas carregam em si uma variedade de imagens e construções arquitetônicas tradutoras de sentimentos e mentalidade da época em que se inscrevem; entretanto isto não invalida um olhar mais cuidadoso e dedicado no tocante a estes espaços.

A abordagem teórica que serviu como suporte às análises tendo contribuído para a avaliação do conjunto documental, relacionando-o com o objeto de estudo, está alicerçada sob argumentos diversos, mas não divergentes. Utilizamos os conceitos relativos à análise e avaliação formal da história da arte, na medida em que predominam nos espaços estudados

artistas e estilos diferenciados que tomam o cenário dos cemitérios como exposição de suas obras um local de explicitação de conceitos, idéias e elementos artísticos. Por outro lado visualizamos estes ambientes marcados por símbolos e representações que podem e devem ser interpretadas como elementos reveladores dos aspectos da história cultural possibilitando abordagem mais complexa, além da análise formal e estética. A histórica cultural possibilita a compreensão das manifestações simbólicas das sociedades e suas formas de produção ampliando o ângulo de análise destes espaços.

Embora a teoria formalista apresente-se limitada, em razão das restrições analíticas que se impõe, o repertório formal não pode ser descartado, pois ao lidarmos com artistas, estilos e obras, os recursos fundamentais que reportam a esta abordagem auxiliam a avaliação mais completa do acervo que compõe os espaços estudados. Identificar e situar um estilo, uma determinada linguagem cultural é parte integrante de um vocabulário estético no qual se insere análise formal, instrumental irrefutável.

Comprendemos o cemitério como um ambiente pleno de significações simbólicas, portanto, a adoção de referenciais que contemplem estes aspectos foram importantes no processo de reflexão. A utilização dos preceitos básicos da iconologia desenvolvidos por Erwin Panofsky apesar de, a princípio, se contraporem à análise formal da arte, permitiram uma maior compreensão da produção artística voltada para as necrópoles oitocentistas. A abordagem iconológica pressupõe a necessidade de visualizar a imagem não apenas em seu significado primário, mas sua transmissão e representação em uma dada cultura, daí a

iconografia e os significados simbólicos que uma obra de arte pode incorporar⁴⁹. A compreensão do significado do simbólico no tecido social é fundamental para dimensionar sua inserção no tecido social. O artista, aqui ampliando o conceito de artista, englobando os artesãos, marmoristas e profissionais do ramo, é um anotador de seu tempo e de acordo com Bernard Meyers “[...] a arte não é luxo, mas sim uma necessidade [...] o homem aprendeu a desenhar antes que soubesse escrever [...]” e assim vêm ao longo do tempo transmitindo idéias, provocando emoções e questionamentos. Estes são expressos através de símbolos, imagens e carregam significados específicos a cada época e cultura. Estivemos atentos a estas sutilezas⁵⁰.

Entendemos que toda e qualquer sociedade produz e manipula seus símbolos, investe de significados e tece ao seu redor representações. Cornelius Castoriadis afirma que tudo no mundo social-histórico está envolvido numa rede simbólica, muito embora não seja uma categoria redutora. Porém o simbólico permite enxergar a dimensão das construções imaginárias e representativas que povoam a vida humana e neste caso, em específico, os espaços funerários. O cotidiano não é produto apenas de relações e construções simbólicas, entretanto estão elementos presentes, ainda que aparentemente pouco evidentes⁵¹.

Dada a sua condição, o homem é capaz de simbolizar. Esta capacidade é utilizada constantemente. Auxilia a superar problemas na vida prática. Compreendemos que o símbolo é uma representação em que o conceito de alguma coisa se mantém e se fixa em

⁴⁹ PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁵⁰ MYERS, Bernard. Como apreciar a arte (Enciclopédia Ilustrada de Pintura, Desenho e Escultura). Lisboa: Publicações e Artes Gráficas, 1971. p.11, 15,22 e 34.

⁵¹ CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição Imaginária da Sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

virtude desta propriedade humana de assim compreendê-la. É um ato compensatório. Substituir uma idéia por uma equivalência. O homem cria seus símbolos, talvez como uma forma de explicar a si mesmo a sua existência, criando bases, pontos de apoio para superação de conflitos e ao mesmo tempo como caminho para compreensão de suas experiências. Os símbolos podem ser considerados horizontes, é referencial do nosso

Além do mais “[...] o simbolismo não pode ser neutro, nem totalmente adequado, primeiro porque não pode tomar seus signos em qualquer lugar, nem pode tomar quaisquer signos.”

Os símbolos não são criados de um modo simples ou aleatório, pois, apesar de pertencerem ao mundo do abstrato, se concretizam tomando como parâmetro o mundo real, o mundo material dos homens e assim, a gestação dos símbolos implica em imputar significados a signos materiais visíveis ao ser humano, aproveitando daquilo que está feito. A constituição de símbolos não é homogênea e diversas vezes sentidos novos podem lhe ser atribuídos por aqueles que os manipulam e utilizam⁵⁴.

A construção de Belo Horizonte é um bom exemplo desta construção simbólica, posto que a edificação da cidade obedeceu muito mais às iniciativas de seus planejadores/idealizadores que aos anseios e expectativas dos habitantes da localidade. Entretanto a constituição simbólica não é absolutamente livre, pois criar símbolos significa muitas vezes, sorver sua matéria no que já existe. Deste modo “[...] todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes, utilizando seus materiais - mesmo que seja só para preencher as fundações de novos templos.”⁵⁵

O episódio relativo à construção da capital mineira reveste-se de inúmeras significações. Era a oportunidade de se criar uma nova sede para o poder mediando interesses das elites mineiras; acrescenta-se que a mudança e construção da capital coincidem com a instalação da República no país. Portanto a cidade afigura-se como a capital moderna, espaço

⁵⁴ CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária* (...) p.147.

⁵⁵ CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária* (...) p.147.

republicano. Nota-se, portanto, concomitantemente a edificação da capital, edificava-se um símbolo. Um símbolo da cidade como lugar da República, berço da modernidade, da vida urbana afinada com os valores europeus. Esta simbologia estará presente no imaginário da cidade e de seus habitantes; entretanto a esta imagem se contrapõem outras e também outros desejos, outros significados, interpretados por outros personagens no cenário da capital. É preciso entender que um símbolo se instala, tem pertinência no imaginário social, quando existe um espaço propício para sua inserção, pois o exercício do poder simbólico só se justifica diante de sua aceitação, de sua absorção no imaginário coletivo.

Ao analisar o imaginário social Bronislaw Baczko conclue que:

[...] exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência 'real', mas sim em duplicar e reforçar a dominação efectiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio. Os bens simbólicos, que qualquer sociedade fabrica, nada têm de irrisório e não existem, efectivamente, em quantidade ilimitada. Alguns deles são particularmente raros e preciosos.⁵⁶

Neste sentido para se imputar significados é necessário que exista uma comunidade de imaginação, que haja espaços e lugares que possibilitem a eficácia dos significados, para

⁵⁶ BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. Enciclopédia Einaudi - Antropos - Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995. V.5.p.296 - 332.

Vale aqui acrescentar a definição elaborada por Evelyne Patlagean acerca do imaginário. Afirma: "*O domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário. Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto o território atravessado por esse limite permanece, ao contrário, sempre e por toda parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal: a curiosidade dos horizontes demasiado distantes do espaço e do tempo, terras desconhecíveis, origens dos homens e das nações; a angústia inspirada pelas incógnitas inquietantes do futuro e do presente; a consciência o corpo vivido, a atenção dada aos movimentos involuntários da alma, aos sonhos, por exemplo; a interrogação sobre a morte; os harmônicos do desejo e de sua repressão; a imposição social, geradora de encenações de evasão ou de recusa, tanto pela narrativa utópica ouvida ou lida e pela imagem, quanto pelo jogo, pelas artes da festa e dos espetáculos.*" PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. A História Nova. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.291-318

que possam se fixar. Investigando a respeito deste tema Pierre Bordieu afirma que o poder está em toda parte. Em seu ponto de vista:

[...] é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem.⁵⁷

Esta pertinência simbólica pode ser encontrada em vários lugares da cidade. A cidade é um grande espaço composto por vários outros micro-espacos e micro-lugares que adquirem significações que se adequam aos usos que lhes é dado⁵⁸. Os lugares da morte e, nesse caso particular, os cemitérios adquirem um conjunto de significações que permitem ao pesquisador conhecer aspectos distintos acerca da vida e das relações sociais. Por exemplo, podemos identificar no Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim elementos relativos à cidade como as hierarquias sociais; o status e as diferenciações sociais. O cemitério passa a ser um espelho da capital. Nele localizamos trabalho e arte, artesanato e massificação, a reprodutibilidade incessante de conceitos e desejos estéticos, operários e construtores, artistas e artesãos se integram, se misturam nos fazendo refletir acerca do registro inscrito na cidade através de estigmas e lendas. Estas constatações podem ser observadas em outros cemitérios e, de maneira particular, naqueles eleitos como objeto de pesquisa, reveladores de elementos díspares, porém inscritos numa linguagem estética e simbólica similar. O mesmo pode ser dito em relação aos cemitérios portugueses Prado do Repouso e Agramonte

⁵⁷ BORDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel / Bertrand Brasil S.A., 1989. p.7/8

⁵⁸ Confira: ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. 3 ed. São Paulo : Martins Fontes , 1995.

Além do mais nos cemitérios a força da imagem se concretiza, desvelando-se como o abrigo da memória iconográfica de uma sociedade, ou melhor, do desejo de memória a ser evocada e conservada pela sociedade que representa. De acordo com o ensaísta Alberto Manguel:

[...] somos essencialmente criaturas de imagens [...] as imagens tomam o lugar das percepções diretas [...] traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. [...] são a matéria de que somos feitos.⁵⁹

Assim as imagens construídas nas necrópoles do século XIX, são elementos fundamentais para a compreensão do universo social a partir do qual foram elaboradas, onde nada é inocente, nada é aleatório, ou seja, toda criação que envolve aquele espaço está carregada de sentidos, mergulhada em intenções e possibilidades traduzidas e interpretadas como se fossem um texto, cujo significado está diretamente relacionado àquele que lê. Nenhuma imagem presente nos espaços funerários é destituída de sentido. Várias significações e interpretações a elas podem ser atribuídas.

O cemitério é um lugar simbólico. Os túmulos, mausoléus, a arquitetura e estatuária tumular traduzem idéias, sentimentos, vontades e valores acerca do culto aos mortos, da preservação da memória dos antepassados, bem como exprimem as expectativas e confrontos experimentados pelos vivos. É um ambiente que fala do poder cristalizado nos signos e emblemas que ornamentam túmulos, lápides e jazigos. Enxergar as imagens no espaço cemiterial e delas absorver, ao máximo, os possíveis significados, as mensagens subjacentes é, sob nosso ponto de vista, uma possibilidade de compreensão e valorização

⁵⁹ MANGUEL, Alberto. Op.Cit. p. 21

destes sítios. Assim alicerçada nestes pressupostos foi realizada a leitura dos cemitérios como locais da representação do imaginário relativamente à morte, daqueles homens que viveram no século XIX e início do século XX.

Municiados deste pensamento procuramos entender e analisar os cemitérios oitocentistas nomeados pelos portugueses como “cemitérios românticos”, locais de produção artística e essencialmente reveladores do espírito e da mentalidade de uma época. São tradutores de uma história, a construção de identidade, mudança de comportamentos e falam sobre a morte e a memória, arte e cultura. Os cemitérios do século XIX resultam de uma sociedade-memória, cultivando através dos monumentos, dos ícones, das lembranças o desejo, o sonho da imortalidade⁶⁰.

Relatando, assim, de um só fôlego a tarefa parece simples. Foi, entretanto, um longo e tortuoso caminho percorrido. A experiência no exterior, o contato com outra realidade, permitiu uma leitura mais atenta e cuidadosa em relação à realidade nacional, especialmente, no caso de Belo Horizonte. Observar o diferente proporcionou um encontro

⁶⁰ Acerca das classificações tipológicas dos cemitérios há segundo a pesquisadora Maria Elizia Borges, poucas referências. Cita, entretanto, os estudos de Guido Canella, sob seu ponto de vista, uma abordagem genérica entorno aos cemitérios. Ele os classifica a partir de ciclos, nomeadamente: ciclo agrário, monumental, urbano e industrial. Por outro lado a classificação elaborada por Remo Dorigatti e Gianni Ottolini considera os espaços funerários surgidos a partir do século XIII até o início do XX, sendo nomeados como cemitério rodeado, cemitério-edifício e cemitério ao ar livre. Os cemitérios rodeados são, também, conhecidos como cemitério convencional. Estes espaços têm origem nos campos-santos do século XVII e se localizavam no entorno da Igreja. Estavam integrados à estrutura da cidade, para além de locais de sepultamento eram feira, mercado e locais de encontro. No período Napoleônico tornam-se extra-urbe e a época circunscrita entre 1860 e 1930 é marcada pela proliferação deste tipo de espaço para enterramento.

CANELLA, G. Mors Cosntruens. *Hinterland* Milano, 29-30, p.2-5, 1984.

DORIGATI, R. e OTTOLINI, G. Lo spazio della Morte. *Hinerland*. Milano, 29-30, p.6 -22, 1984.

Apud: BORGES, Maria Elizia. *Arte tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no Período da Primeira República*. (...) V.I'p. 135-143.

Entendemos que os cemitérios considerados convencionais pela pesquisadora são os cemitérios românticos nomeados na historiografia portuguesa.

com o já visto, incansavelmente, mas proporcionou uma revisão de idéias e conceitos imaginados e consolidados.

O estágio de um ano no exterior patrocinado pela CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, durante o período de Setembro/05 a Agosto/06, além de ser uma experiência acadêmica singular, para além do esforço acadêmico, descortinou-se como uma possibilidade concreta para conhecer lugares e pessoas, conviver com hábitos e traços culturais diferentes e ao mesmo tempo ofereceu-se como uma chance para uma repaginação íntima. Este trabalho é um esforço acadêmico, resultado de trabalho intelectual, de dedicação, mas há em cada linha nela escrita, um peso muito maior.

CAPÍTULO 1

A MORTE – um breve percurso histórico: imagens, imaginário, representações e culto aos mortos.

*O que aguarda os homens após a morte não é nem o que esperam nem o que acreditam.
Heráclito, filósofo grego, chamado de Obscuro.*

A morte de nossos ancestrais – da pré-história às civilizações da antiguidade clássica.

Sendo o homem o único, entre os seres vivos, capaz de articular pensamento, conhecimento e inteligência e, através destes mecanismos expressar sentimentos, emoções e decepções, habilita-se por estes meios a representar as concepções que possui acerca de tudo que lhe cerca, inclusive a morte. O homem é ser produtivo, investe, indaga e interfere no espaço ocupado. Cria artefatos e símbolos para exprimir suas vontades, sonhos, desejos e medos. Um destes temores está ligado à morte. Esta sempre foi e sempre será um enigma. Uma questão a ser continuamente inquirida e muitas formas de enfrentamento e apreensão deste fato inexorável têm sido gestadas pelo homem ao longo dos tempos, seja no campo filosófico, seja no campo religioso-simbólico. Entendemos que a forma como a morte é vista depende de como a vida social se organiza se articula e, portanto revestem-se de importância estudos que exploram este tema investigando ritos e representações para compreensão de uma cultura. Trata-se de um tema árido e complexo inscrito no plano do

imaginário individual e coletivo. Pretendemos neste capítulo apontar indícios e sugerir algumas hipóteses que destaquem ao longo da história como as representações humanas acerca deste fato foram se concretizando⁶¹.

O homem aprendeu a desenhar antes que soubesse escrever e assim ao criar imagens registrando, pesquisando seu ambiente, tornando-se o homem-criador, *Homo faber* expressando, através da sua obra, sua necessidade de compreensão e entendimento do mundo. Partimos do princípio de que as imagens produzidas pelos homens ao longo da História revelam-se como testemunhos para interpretação e redimensionamento do fazer histórico. Entendemos que a arte exprime a vida e por isto assume sua complexidade. E assim a arte é uma das expressões do universo criativo capaz de revelar o ser humano, o único da natureza a sentir a paixão de reproduzir através de múltiplos aspectos sua atividade e suas indagações⁶².

Em se tratando do tema da morte, compreendemos que o despertar para a consciência deste fato inadiável da vida é despertar para a consciência da própria finitude. A aquisição desta consciência é uma conquista, pois os ritos que nascem entorno à morte são episódios de superação da crise nascidos no embate com esta experiência. Mitos, magias e religiões apresentam-se como respostas para a crise da morte. As construções imaginárias e representações elaboradas acerca da morte são de ordem social, petrificadas pela experiência de idade, classe, região e cultura.

⁶¹ Vale ressaltar que se destaca, aqui especialmente, a cultura do homem ocidental, haja vista as diversidades e complexidades de outras culturas, especialmente a oriental.

⁶² MEYERS, Bernard. Como apreciar a arte (...). p.11

Para o homem construir imagens representativas da morte foi e é crucial utilizar-se da faculdade de estabelecer julgamentos críticos e morais e, finalmente, o despertar dos sentidos para o significado deste fato. Não se sabe precisar, com exatidão, quando este sentimento se aguçou, mas é aceito na comunidade científica o pressuposto de que dentre nossos antepassados o homem de Neandertal é o primeiro a enterrar os mortos. Portanto desde o período denominado Paleolítico Superior, aproximadamente 30.000 anos a.C já se praticava o sepultamento, possibilitando, a conservação dos esqueletos. De acordo com os especialistas, os neandertalenses cuidando de seus mortos, realizavam os enterramentos intencionais, permitindo inferir que naquele momento, a relação entre os seres humanos não se limitava à vida. Oferenda de flores, marcação com pedras e colocação, junto ao corpo, de objetos denota um sentimento, uma emoção e ao mesmo tempo a noção de que aquele ser iria precisar daqueles utensílios, qual fosse o destino para o qual se partia⁶³.

Segundo Maria Lamas [...] *a atitude dos primitivos relativamente aos mortos, embora tivesse a expressão de um culto, teria sido essencialmente de temor. As práticas funerárias*

⁶³ Cf. Arte nos séculos da pré-história aos Classicismo. São Paulo: Editor Victor Civita, 1969. Vol. I

SAGAN, Carl. Os Dragões do Éden. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1977.

LEAKEY, Richard. A Evolução da humanidade. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

De acordo com Vítor Dias: “[...] o homem de Neandertal apareceu há cem mil anos ou mais, parecendo ter sido ainda com ele que se iniciou a prática da inumação ao enterrar os cadáveres nas fossas, circundados com pedaços de carne. [...] o homem de Neandertal foi o primeiro que se deu conta de que já não devia voltar a ver o seu companheiro defunto, e assim escavou uma fossa para ele, sepultou-o e rodeou-o com pedaços de carne a fim de que pudesse alimentar-se na sua longa viagem.”

DIAS, Vítor Manuel Lopes. Cemitérios. Jazigos e Sepulturas. Monografia. Estudo Histórico Artístico Sanitário e Jurídico. Porto: Tip. Da Editorial Domingos Barreira, 1963. p. 19

Lewis Mumford ao analisar, na década de 60, o processo de formação e organização das cidades, afirmou que a preocupação com a morte é uma questão inerente ao ser humano e acrescentava: “[...] em meio às andanças inquietas do homem paleolítico, os mortos foram os primeiros a ter uma morada permanente: uma caverna, uma cova assinalada por um monte de pedras, um tumulto coletivo.”

MUMFORD, Lewis. A Cidade na História Suas Origens, suas Transformações, suas Perspectivas. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1965. Vol. 1 p.11

*seriam, pelo menos ao princípio, medidas de protecção contra eles*⁶⁴. Quais sejam, entretanto, as possíveis interpretações acerca deste comportamento, as localizações de esqueletos rodeados de pedras, fragmentos de ossos, dentre outros apetrechos, revelam a existência de práticas funerárias e até mesmo do culto aos mortos. A representação do morto através do culto dos crânios, na época neolítica, bem como o uso do fogo como um elemento nos rituais de incineração na Idade do Bronze, demonstram os indícios de um respeito e zelo naquilo que se referia aos mortos. E sendo diversos uns dos outros os ritos e cultos funerários nas diversas idades pré-históricas provam a existência de uma clara preocupação com o mistério da morte entre os nossos antepassados⁶⁵.

É de Carl Sagan a assertiva sobre o processo que envolve a consciência da morte e a evolução do homem. Afirma:

Uma das primeiras conseqüências da capacidade de prever que acompanham a evolução dos lobos pré-frontais deve ter sido a consciência da morte. O homem é provavelmente o único organismo da Terra com visão relativamente clara da inevitabilidade de sua morte. As cerimônias fúnebres que incluem o sepultamento de alimentos e utensílios junto com o falecido remontam pelo menos ao tempo de nossos primos de Neanderthal, sugerindo não apenas uma vasta consciência da morte, mas também uma cerimônia ritual já desenvolvida para manter o falecido na vida do além.

Não é que a morte não existisse antes do espetacular crescimento do neocórtex, antes da expulsão do Paraíso; o fato é que, até então, ninguém se tinha dado conta de que a morte seria seu destino⁶⁶.

Neste sentido ao se avaliar as construções megalíticas – *menirs, dolmens, cromlecs* – erguidas num passado remoto, podemos apreendê-los como representações e figurações do sentido da morte que, naquela altura, parecia familiar. Estas construções podem ser

⁶⁴ LAMAS, Maria. Mitologia Geral Mitologias dos Primitivos Actuais, das Américas, Egípcia, Suméria, Assírio-Babilônica, Hitita, Fenícia, Pré-Helênica, Greca e Romana. 4ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, Lda. p.23 Vol. 1

⁶⁵ LAMAS, Maria. Op. Cit. p. 24

⁶⁶ SAGAN, Carl. Os dragões do Éden. São Paulo: Círculo do Livro S.A,1977. p.88

compreendidas como lugares de ritos simbólicos, marcos de retorno e da memória do grupo e dos mortos, indicando, também, o sentido de grandiosidade e pompa.

Construções com objetivos similares podem ser confrontadas ao se estudar a cultura egípcia. Vale dizer que a maior parte do que restou daquela grande civilização são os templos e os túmulos funerários com seus adereços e elementos decorativos. A arte egípcia é marcada pela monumentalidade, carregada de ornatos e proporções intencionalmente pensadas, destinadas à eternidade, com o claro intuito de preservar a imagem e memória divina de seus reis/faraós⁶⁷.

Para os egípcios, a arte é utilizada para representar a crença de que a morte é continuidade, a ruptura é apenas um passo de transição, uma transmigração para outra forma de vida. Daí a necessidade dos objetos, vasos decorados, estatuetas de argila, alimentos, dentre outros. A própria disposição do morto estava prevista, ele deveria ser colocado de frente para o sul, voltado para a nascente do Nilo, considerado a origem da vida⁶⁸.

No antigo Império os faraós, a família real e as elites tinham direito a uma vida de além-túmulo, porém na época do Novo Império, onze séculos após, a vida depois da morte era o que todos os egípcios esperavam. De acordo com Lionel Casson:

⁶⁷ Segundo Aymard: *“Desde o início da Pré-História, até o fim da Antiguidade, os cadáveres sempre mereceram cuidados particulares, sendo inumados segundo ritos especiais, cercados nas suas tumbas por objetos familiares ou imagens e textos evocativos, beneficiados por oferendas que lhes faziam os descendentes do defunto. Tais práticas provam a continuidade e a generalidade da crença na sobrevivência, esta crença domina, em algumas de suas mais poderosas manifestações, a civilização egípcia de um extremo a outro de sua história. É no setor artístico que a ligação surge com maior força.”*

AYMARD, André e AUBOYER, Jeannine. História Geral das Civilizações O Oriente e A Grécia Antiga. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955. 1º volume. Tomo I. p.77

⁶⁸ Arte nos séculos... Op. Cit. p. 58

Para o egípcio o além-túmulo significava uma existência corporal, não uma imitação da vida em estado de fantasma. A alma abandonava o corpo no momento da morte, mas esperava-se que pudesse voltar a ele através da eternidade⁶⁹.

Este fato justifica o processo de mumificação ou embalsamento, ou seja, o método que preserva o corpo morto de modo artificial, impedindo a decomposição. Para o homem egípcio era importante que ocorresse a sobrevivência da alma. O corpo era preparado e banhado em substâncias naturais, tais como ervas balsâmicas. O corpo era enfaixado em tiras de roupas usadas, fabricadas a partir do papiro. O processo de enfaixamento começava pelos dedos, sendo um a um enfaixado, depois os membros, cabeça e finalmente todo o corpo. Cruzavam-se os braços sobre o peito ou abdômen. Depois disto era despejada uma resina por cima das faixas, uma máscara era colocada sobre a cabeça e finalmente levada ao sarcófago. Os faraós eram protegidos em vários sarcófagos. Aqueles mais poderosos, além de protegidos levavam consigo comida, artigos e objetos pessoais e simbólicos. Mas nem todos podiam custear um sepultamento. Os pobres eram envolvidos num pano grosso e enterrados em valas comum cobertas com areia⁷⁰.

Este aspecto é referendado pelo pesquisador Janson ao afirmar:

Quando falamos da atitude dos egípcios relativamente à existência para além da morte, atitude que se exprime nos seus túmulos, devemos sublinhar que não nos referimos ao homem comum, mas somente a uma limitada casta aristocrática agrupada na corte faraônica [...] Há motivo para crer que o conceito de uma vida post mortem não dizia respeito a todos os homens mas apenas aos privilegiados, devido à sua ligação com os faraós imortais⁷¹.

⁶⁹ CASSON, Lionel. *O antigo Egito*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983. p.82

⁷⁰ CASSON, Lionel. Op. Cit. p. 83

O primeiro passo do processo de mumificação era a remoção dos órgãos. O coração era tido como o centro da inteligência e força da vida. Este era mantido, entretanto o cérebro era extirpado através do nariz e descartado. Os outros órgãos eram guardados em jarras de canopo. Só depois disto o corpo era tratado com natro e resina. Ficava a desidratar por 40 dias e depois era enfaixado. O processo durava, pelo menos, 70 dias.

Cf.< www.discoverybrasil.com/egito/mort-egipcia/livros-mortos/index> Acesso em 03 de outubro de 2006.

⁷¹ JANSON, H. W. Op. Cit. p. 58

Associado a todo este processo prático de cuidado com o morto, os egípcios desenvolveram um sistema de crenças e personalidades mitológicas que ajudavam a compreender e processar o universo simbólico da vida pós-morte⁷². Para eles Osíris era o deus soberano dos mortos. O supremo juiz que, auxiliado por quarenta e dois demônios correspondentes aos quarenta e dois pecados, julgava e zelava pelos defuntos. Neste mundo do além, o deus dos mortos era assistido por Anúbis, o deus chacal, aquele que manuseava a balança sobre a qual era pesado o coração do réu, sendo a sentença pronunciada por Tote, deus da instrução e sabedoria, escriba oficial do além-túmulo. Os culpados eram engolidos por monstros transfigurados em crocodilos, leão ou hipopótamo, sendo os absolvidos acolhidos no círculo dos louvados que formavam a corte de Osíris⁷³.

Para os egípcios, Osíris era filho de Nut e Hem protagonizava uma história infinitamente repetida e reverenciada de geração a geração. Conta a lenda mitológica que o bondoso deus Osíris, irmão gêmeo de Isis, Set, Neftis, era uma alma caridosa tendo ensinado ao seu povo a agricultura, o pastoreio, a arquitetura e os rituais religiosos. Seu irmão Set, enciumado, assassinou-o, partindo-lhe o corpo em pedaços. Isis, irmã e esposa de Osíris, saiu a sua procura e, ao encontrá-lo, restituiu-lhe a vida. Osíris renascido teve um filho com Isis,

Afirma Kenia Pozenato e Maurien Gauer: “*Os egípcios eram [...] povo excessivamente religioso e mítico, toda sua vida girava em torno da crença de que a alma, o duplo, voltaria a habitar o mesmo corpo, após ser julgada por seus atos, nesta existência, em um tribunal dos deuses. Nesse ponto começaria, para eles, a verdadeira vida.*”.

POZENATO, Kenia e GAUER, Mauriem. Introdução à História da Arte. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995. p.15

⁷² O sistema de crenças dos egípcios integra o rol das religiões cósmicas, tal qual para os gregos e romanos. Distingue-se das religiões históricas que baseiam sua organização em um fato histórico. Podemos citar como o exemplo o Judaísmo e o Cristianismo.

⁷³ LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologia. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 459

De acordo com Maria Lamas havia: “*[...] quarenta e dois juízes, cada um dos quais correspondia a um nome do Egípto, encarregados de examinar, de um ponto vista especial, a consciência do defunto.*”.

LAMAS, Maria. Ibid.p. 225

Hórus, o deus falcão, responsável pelo assassinato de Set, o maldoso tio. Osíris, tendo conquistado o domínio sobre os homens, tornou-se o juiz dos mortos⁷⁴.

Outro aspecto relevante do universo mágico religioso dos antigos egípcios é o chamado “Livro dos Mortos”, uma obra famosa da literatura deste povo. Trata-se, de fato, de uma coleção de feitiços, hinos e orações que pretendiam afiançar a passagem segura e curta do falecido para o outro mundo. Há uma curiosidade acerca destas inscrições: “[...] *se de um lado enumeravam e louvavam as qualidades e virtudes do morto, de outro profetizavam terríveis desgraças aos deuses que não atendessem, prontamente às suas súplicas*”⁷⁵.

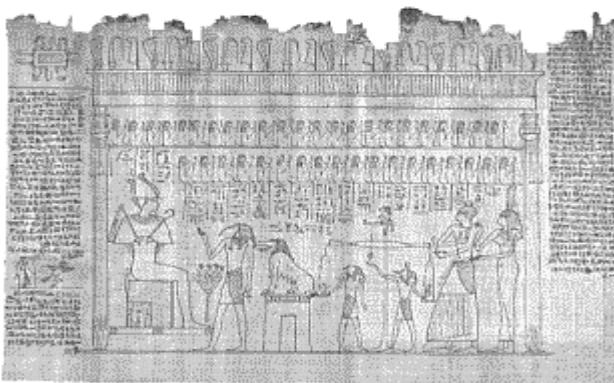


Fig.nº. 01 Ilustração do Livro dos Mortos
Fonte: < www.historiadaarte.com.br> Acesso em 16.10.06

Em relação a estes escritos funerários, esclarece-nos Aymard:

[...] A cada uma das três grandes épocas do Egito faraônico corresponde uma grande série de textos funerários [...] sendo eles os “textos das Pirâmides”, os “Textos dos Sarcófagos” e os “Livros dos Mortos”, respectivamente correspondentes ao Antigo Império, Médio Império e Novo Império.”⁷⁶

A preocupação e interesse por esta vida pós-morte era premente no imaginário egípcio. Esta relevância pode ser identificada nas obras monumentais, por eles, erguidas. Destacamos as construções funerárias. Eram concebidas durante a vida terrena daquele à qual se destinava,

⁷⁴ *Arte nos séculos...* Ibid p. 87

⁷⁵ *Op.Cit.* p.88

⁷⁶ AYMARD, André e AUBOYER, Jeannine. *Op.Cit.* p.79

objetivando uma morada eterna para um corpo que deveria se manter intacto. A conservação do corpo era condição para o alcance da eternidade⁷⁷.



Figura nº. 2 Estela de harpista

Fonte: < www.historiadaarte.com.br > Acesso em 12.10.06

Por outro lado os gregos cujo traço cultural mais proeminente é o princípio da glorificação do próprio homem, viviam a experiência da morte e construíram representações acerca desta condição. De acordo com Fritz Baumgart:

É difícil dizer quais as intenções associadas pelos gregos a estas imagens, preservadas como estátuas tumulares e oferendas a deuses em inúmeros exemplares semelhantes. Como a vida após a morte não era importante e, por outro lado, os deuses eram imaginados de forma completamente humana, a eternidade é como que realizada no presente⁷⁸.

Para os gregos, Tânatos era o deus da morte, irmão de Hipnos. Ambos os filhos da Noite e do Céu. A morte é representada de vários modos: um ser alado com uma foice na mão, um menino negro com os pés torcidos, acariciado pela noite, sua mãe ou um jovem desnudo

⁷⁷ LAMAS, Maria. Ibid.p.228

⁷⁸ BAUMGART, Fritz. Breve História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.50

que segura o archote invertido. Tânatos simboliza a morte, não é o seu causador, é o ente divino que representa a precariedade e efemeridade da vida. Seu coração é de ferro e as entranhas de bronze e sua morada é o Tártaro. De acordo com P. Commelin: “[...] *Tânatos era raramente pronunciado na Grécia, porque a superstição temia despertar uma idéia desagradável, fazendo acordar no espírito a imagem da nossa destruição.*”⁷⁹

Na geografia do além, o Tártaro era a terceira região do mundo infernal, antecedido pelo Érebo e Inferno dos maus e precedido pelos Campos Elísios. Era a prisão dos deuses, cercado por um muro triplo de bronze, “[...] *sua profundidade era tão afastada da superfície da terra, quanto esta era distante do céu [...]*”. Nele se encerravam os titãs, os gigantes e os deuses que haviam sido punidos e expulsos do Olimpo. Nesta região habitava, também, o rei dos Infernos, Hades ou Plutão, deus odiado, temido e respeitado em razão de sua autoridade e inflexibilidade⁸⁰.

Analisando este mundo imaginário povoado por deuses e poderes excepcionais, pondera o historiador Janson:

[...] os gregos acreditavam, pelo menos, num reino dos mortos, região obscura, mal definida, onde as almas, ou “sombras”, tinham uma existência débil e passiva, sem nada exigirem dos vivos. Quando Ulisses conjura a sombra de Aquiles, os heróis nada mais pode fazer que lamentar a sua própria morte: ‘Não me queiras consolar da morte, Ulisses. Preferia servir na Terra ao mais pobre dos homens... que reinar sobre todos os desolados mortos.’ Não obstante, os gregos cuidavam das sepulturas e nelas faziam libações, por piedosa lembrança e não para dar satisfação a quaisquer necessidades dos falecidos⁸¹.

⁷⁹ COMMELIN, P. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.p.168.

Afirma, entretanto, Jean Urbain que: “*Na Grécia Antiga, a morte era um cavaleiro negro de nome Caronte e, na Grécia moderna a expressão corrente para dizer que uma pessoa está agonizante é Charopalevi que significa literalmente ‘ela luta contra Caronte’.*”.

URBAIN, Jean-Didier. *A Morte*. In: *Enciclopédia Einaudi. Vida/Morte Tradições-Gerações* Vol. 36 Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. p. 383

⁸⁰ COMMELIN, P. Op.Cit. p.158

⁸¹ JANSON, H. W. Ibid. p. 105

Os gregos cuidavam de sepultar seus mortos. Estes eram enterrados e um pouco de pó era atirado sobre eles para que pudessem atravessar os rios infernais, além de ser depositada uma moeda, na boca ou olhos, para que pudessem pagar a travessia. Segundo Commelin:

A cerimônia se realizava à noite, e as pessoas que faziam parte do cortejo seguiam o esquife, levando na mão uma espécie de tocha ou uma grossa corda acesa (funis) donde parece que se origina, o vocábulo funerais. Em todos os tempos, os escravos e os cidadãos foram enterrados assim sem aparato⁸².

Entretanto, entre os grupos sociais mais abastados, os funerais eram realizados com toda pompa e circunstância. O esquife com o defunto era acompanhado por parentes, amigos e agregados. Havia música e carpideiras, além do vitimário, encarregado da imolação dos animais prediletos do falecido. Todas as conquistas e condecorações, se houvessem, eram lembradas ao longo do cortejo. Havia situações insólitas, conforme observa Commelin: *“Um costume bizarro exigia que, à frente do préstito, imediatamente, atrás do esquife, houvesse um jogral, encarregado de, pelo seu andar, atitude e gestos, representar a pessoa daquele que se conduzia à fogueira fúnebre”*⁸³.

Diante da fogueira acesa por um membro da família, enquanto ocorria a consumação do corpo, orações fúnebres eram pronunciadas na presença do público que acompanhou todo o cerimonial. As cinzas eram conduzidas ao *columbarium* ou ao túmulo que era marcado por uma estela ou coluna e, dependendo do poder aquisitivo, um monumento garboso podia ser construído.

⁸² COMMELIN, P. Ibid. p.317

⁸³ COMMELIN, P. Ibid. p.318

A construção de monumentos opulentos era mais um sinal de distinção do que uma fundamentação religiosa. Os túmulos grandiosos ou mausoléus têm sua referência no mausoléu de Halicarnasso, construído nas praias do Mar Egeu, no século IV a.C. De acordo com Edmundo Rodrigues:

Era uma esplêndida construção de mármore com quase 50 metros de altura, com uma sólida base da qual se erguia uma colunata jônica suportando uma pirâmide coroada por um majestoso carro de quatro cavalos onde estavam o rei e a rainha. [Mausolo e Artemísia] Esse túmulo maravilhosamente proporcionado erguia-se do centro de uma grande plataforma retangular, lajeada de mármore branco e amarelo. O longo lance de degraus que conduzia à plataforma era flanqueada de leões que exprimiam poder, equilíbrio e majestade. Na câmara sepulcral em planta retangular erguiam-se 36 colunatas de mármore com douraduras que sustentavam a pirâmide de 24 degraus. Três frisos coloridos e esculpidos cercavam o conjunto. Um deles representando uma batalha entre os gregos e as amazonas, o segundo uma corrida de bigas e o terceiro a luta entre os gregos e os centauros⁸⁴.

A magnífica construção elaborada por Satyros, Pythios e Scopas, foi destruída em 1402 pelos Cavaleiros de São João⁸⁵. A celebração dos mortos e as construções a eles dedicadas refletiam este sentido comemorativo e celebrativo.

Por outro lado os romanos apresentando comportamento semelhante aos gregos, determinavam que os enterramentos deveriam ocorrer fora do âmbito da cidade⁸⁶. A idéia

⁸⁴ RODRIGUES, Edmundo. Estilos Artísticos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1963. p.82

Esta construção é uma das Sete Maravilhas do mundo e há em Nova Iorque, em Grant's Tob, uma versão em escala reduzida.

Segundo Janson a palavra mausoléu é hoje um substantivo comum pra designar todos os monumentos funerários de dimensões excepcionais. Remete ao túmulo do Rei Mausolo, edificação destruída, sendo possível imaginar suas dimensões em antigas descrições e fragmentos. Era colossal: 48 metros de altura, tendo a base 35 m X 24,5 m e as colunas atingiam a altura de 12m.

Cf.: JANSON, H. N. Ibid. p. 139

⁸⁵ Eram os cavaleiros da Ordem dos Hospitalários ou Ordem de São João de Jerusalém fundada no século XI na Terra Santa como uma Congregação Beneditina tendo se tornado uma Ordem Militar Cristã encarregada de assistir e proteger os peregrinos àquela terra.

⁸⁶ As cidades romanas cuidavam para que as implantações dos cemitérios se localizassem fora dos limites da urbe, normalmente junto às vias que dela saíam. Ao estudar as necrópoles romanas é possível estabelecer a localização do perímetro urbano, os posicionamentos dos eixos de acesso à cidade e a condições socioculturais relativas àquela civilização. As quatro grandes necrópoles situadas em Bracara Augusta são: a necrópole de Maximinos (via XVI), a oeste e sudoeste, a necrópole da via XVII, a leste: a necrópole do

contida neste hábito refletia a necessidade de dificultar o retorno dos mortos, pois sendo temidos e sua presença poderia quebrar a normalidade do cotidiano⁸⁷.

Além do mais, o solo da urbe era considerado sagrado e não deveria ser contaminado através do contato com o cadáver, horror à contaminação cadavérica que determinava, inclusive, o direito funerário romano. A tábuia X, uma das componentes da Lei das XII Tábuas, tratava exclusivamente dos enterramentos, regulamentando a forma de conduzir o funeral, embora não definisse a forma de enterramento. Esta era uma escolha pessoal.

Orientava:

[...] desde a proibição de enterrar corpos contendo objectos em ouro que poderiam levar à pilhagem dos túmulos, até a regulamentação do distanciamento das piras funerárias, quer fossem de uso individual ou colectivo, das muralhas com o fim de evitar perigos de incêndios para a cidade e à determinação de que todos os enterramentos deveriam ser realizados fora da cidade, podendo localizar-se em qualquer parte [...] ⁸⁸

De acordo com a pesquisadora Gilda Pinto:

O espaço romano comporta sempre três dimensões: o mundo dos deuses, o mundo dos homens e o mundo dos mortos. Estes mundos correm paralelos e só raramente se intersectam. Assim, o estabelecimento da zona dos vivos tem sempre definidos os espaços destes outros mundos. A organização religiosa do espaço da cidade visa não só situar o homem e estabelecer o seu estatuto jurídico, como também delimitar a sua situação face aos deuses e aos mortos⁸⁹.

Campo da Vinha (via XIX), norte e a necrópole da Rodovia situada na parte sul. Em 1994 foi identificada a quinta necrópole a noroeste do Campo da Vinha, conhecida como via XVIII.

⁸⁷ CHIAVENATO, Júlio José. A Morte Uma Abordagem Sociocultural. São Paulo: Moderna, 1998.p.16.

Afirma, entretanto, o investigador português Francisco Queiroz: “[...] os romanos adoptaram o modelo grego. A tumulação sumptuosa ao longo das vias de acesso às cidades, imediatamente antes das portas de entrada nas mesmas, era espelho do desejo de imortalidade no âmbito de crenças religiosas que não se baseavam na vida após a morte.” Cf: QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal. Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da memória. 2002. 03 Volumes. Tese (Doutorado em História da Arte) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p.02

⁸⁸ PINTO, Gilda Correia. A Necrópole de Montes-Novos-Croca, um Cemitério da Gallaecia Tardorromana. 1996, 313 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 8

⁸⁹ PINTO, Gilda Correia. Op. Cit. p.7

Neste sentido a preocupação em bem definir o lugar dos mortos e cuidar para que todos os preparativos fossem bem conduzidos era uma forma de equilibrar a coexistência entre estes mundos paralelos.

Na Roma Antiga, após a morte, o cadáver cuidado e embalsamado, era vestido com uma toga branca ou um traje que revelasse a posição social ocupada em vida. Por oito dias o corpo era colocado num leito, sito à entrada da casa e os pés deveriam estar dispostos para a porta. Queimava-se incenso e havia lamentos acompanhados de música. Em caso de não ter ocorrido o embalsamamento o corpo era incinerado, as cinzas recolhidas em uma urna, posteriormente dispostas no sepulcro⁹⁰.

Findo este rito ordenava-se a retirada de todos. Durante nove dias a casa do falecido era mantida fechada. Era aberta, apenas, para o oferecimento de um jantar onde todos deveriam comparecer vestidos de branco⁹¹.

⁹⁰ DIAS, Vítor Manuel Lopes. Op. Cit. p.57 e 58

⁹¹ DIAS, Vítor Manuel Lopes Ibid p. 58

Este hábito de oferecer alimentos através de jantares, banquetes, dentro outros irá sobreviver nas culturas vindouras. Em Portugal, por exemplo, ainda no início do século XX, por ocasião da morte de um parente, como parte dos rituais de consolo e de despedida, “[...] por vezes, era colocada uma mesa com algumas vitualhas e bebidas alcoólicas no próprio local onde o defunto se encontrava. Mas se pessoa de posses se tratasse, a família mandava colocar uma ceia na sala vizinha. Em qualquer dos casos, não haveria carne, era uma refeição ‘de magro’, realizadas em honra do defunto. Subjacente, havia a noção de que os parentes não poderiam sobreviver a tão grande perda sem ingerirem algum alimento reconfortante. Estas refeições cerimoniais, com o andar dos tempos, reduziram-se a uma canja de galinha com alguns bagos de arroz. [...] em alguns regiões este costume limitava-se à tradicional libação de ‘beber o morto’, comum aos povos do norte da Europa, isto é, beber em sua honra, um copo de aguardente ou um cálice de vinho do Porto. Estes banquetes funerários eram vulgares em Portugal no século XVI, tendo a Igreja permitido e adoptado durante algum tempo essa exteriorização pagã de dor. Contudo, talvez devido aos excessos cometidos na celebração deste ritual provindo dos banquetes lutosos de aniversário e das oferendas aos mortos, comuns nos ritos animistas, tais costumes acabaram por ser proibidos.” Entretanto ainda há sobrevivências desta práticas, especialmente no meio rural, onde ainda se cultivam certos hábitos e comportamentos calcados em experiências e mundivivências seculares, ocorrendo em aldeias Portuguesas e nas “roças” brasileiras. Cf.: ARAÚJO, Benedita. Superstições Populares Portuguesas: contribuição para um estudo. Lisboa: Edições Colibri, 1997.p.120-121.

Ao período que precedia a morte de um parente, os romanos comportavam-se de modo cúmplice próximo em relação ao moribundo. É o que afirma Gilda Pinto:

Quando a morte estava iminente, os freqüentadores da casa reuniam-se em volta do leito do moribundo, para com a sua presença o confortarem e lhe exprimirem a sua dor. Na altura da sua morte, o parente mais próximo aproximava-se e dava-lhe um beijo, por se considerar que a alma se escapava do corpo com o último suspiro. De seguida a mesma pessoa fechava-lhe dos olhos⁹².

Começavam-se então os clamores e as proclamas em alto tom lamentando a perda. O corpo era lavado, ungido, vestido, recebendo uma moeda na boca. Era o óbulo a Caronte, tradição herdada dos gregos. O defunto era exposto deitado de costas com os pés direcionados para a porta, conforme referência anterior.

O cortejo era um espetáculo à parte, momento de exibição de prestígio e de poder. Os destituídos de recursos eram transportados em padiolas enquanto os ricos podiam ter acesso a um mestre de cerimônias e:

[...] eram transportados em ombros por familiares ou libertos, variando o seu número com a sua importância em vida. No cortejo seguiam os freqüentadores de sua casa, familiares, amigos mais próximos, clientela e convidados para o efeito. Seguiam em posições hierárquicas pelas relações que tinham mantido com o defunto, e carregavam máscaras e insígnias representando o morto e os seus antepassados no seu papel social mais importante. A idéia de 'Honras', essencial na vida do Homem Romano estava assim representada. De acordo com a importância social do morto, este poderia ter direito a elogio fúnebre, feito pelo familiar que lhe tinha fechado os olhos, podendo mesmo ficar exposto algum tempo no Fórum⁹³.

⁹² ARAÚJO, Benedita. Ibid.p. 14

“Devido ao arraigado sentido de família e de tradição, os romanos mostravam-se especialmente atentos às cerimônias que cercavam a morte e o sepultamento. Quando um homem morria, agentes funerários profissionais preparavam-lhe o corpo para o sepultamento ou para a cremação, e vestiam-no com uma toga ornada com a insígnia dos cargos que tivesse ocupado em vida. O cadáver, deitado num leito mortuário, era levado ao local de sepultamento, seguido por um cortejo de familiares, carpideiras profissionais e atores ostentando máscaras mortuárias de destacados ancestrais. O ritual desenrolava-se ao som de música. Os pobres eram enterrados em valas comuns; os ricos em túmulos suntuosos e cheios de ornatos e erguidos à beira das estradas. Alguns romanos se uniam e construíam túmulos coletivos com várias séries de nichos que chegavam a conter centenas de urnas.”

HADAS, Moses. Roma Imperial Biblioteca da História Universal Life. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969. p.94.

⁹³ PINTO, Gilda. A Necrópole de Montes-Novos-Croca (...). p. 15

Realizado o cortejo, o féretro seguia para o sítio determinado para deposição. Sempre fora dos limites impostos pelas muralhas da cidade. Entretanto:

Se se tratava de uma incineração, esta podia ocorrer de duas formas: o corpo, juntamente com a padiola onde tinha sido transportado e as oferendas primárias, podia ser queimado no local onde as cinzas seriam enterradas [...] ou num local especialmente reservado para o efeito [...] A pira era uma pilha de lenha retangular, misturada com um material de fácil combustão. Se o rito escolhido era a inumação, os corpos eram depositados nos locais escolhidos que poderiam ser simples covas abertas no solo [...] para os mais pobres, aí depositados diretamente, até túmulos mais estruturados e profusamente decorados e mobilados. Nas duas modalidades escolhidas, assim que o corpo era depositado no túmulo ou na pira, procedia-se ao rito essencial de atirar um pouco de terra sobre a sepultura⁹⁴.

Após o cerimonial do sepultamento, tratava-se do período de luto, família funesta. Esta precisava passar pelo processo de purificação. Este processo era intimista. Era realizado através dos sacrifícios a Ceres e aos lares domésticos. Uma máscara mortuária do defunto era mantida em local visível da casa⁹⁵. Além destes movimentos específicos em relação a um falecido particular, celebravam-se à festa dos mortos na época das colheitas e da sementeira. Eram os “Lêmures” e aconteciam nos dias 5, 11 e 13 de maio⁹⁶.

⁹⁴ PINTO, Gilda. A Necrópole de Montes-Novos-Croca (...) p. 15.

⁹⁵ PINTO, Gilda. A Necrópole de Montes-Novos-Croca (...) p. 16.

As permanências destas práticas de enlutamento e sobrevivência ao pós-morte do ente repercutem na vivência cotidiana das culturas européias e brasileira. De acordo com Benedita Araújo, em Portugal, “[...] a família enlutada vestia cores escuras, o cinzento, o negro. Nas classes abastadas, a viúva punha luto pesado, toda de negro, com véus, pelos menos durante seis meses ou um ano. Em certas regiões do país [...] a mulher viúva tinha como ponto de honra não mais retirar o negro, apresentando-se de xale ou manta, saia, blusa e lenço pretos, mesmo que até então não os usasse. Se de mulher ainda nova se tratava, os familiares do marido e as vizinhas teriam o maior cuidado em vigiar o seu comportamento e a forma como honrava a memória do falecido. [...] quem não possuísse bens materiais para adquirir o vestuário apropriado, podia colocar uma insígnia preta, um ‘sinal de luto’, geralmente na gola ou no braço de um traje vulgar.” Estes hábitos foram amplamente cultivados na cultura brasileira, pertinentes nos centros urbanos e rurais até o início do século XX e nos dias atuais reservando-se em alguns pontos específicos das áreas rurais. Cf. ARAÚJO, Benedita. Op.Cit. p.113

⁹⁶ O calendário romano dedicava duas festas aos mortos: a *parentalia*, entre 13 e 21 de fevereiro, destinavam-se a apaziguar os mortos por meio de oferendas e de banquetes; as *lemuria*, em 9, 11 e 13 de maio, destinavam-se conjurar as almas a deixarem os vivos em paz. Estes ritos funerários objetivavam, ao mesmo tempo, apaziguar e conjurar a alma a fim de ela partisse para o seu repouso.

Cf. RODRIGUES, Claudia. Nas Fronteiras do Além: o processo de secularização da morte no Rio de Janeiro (Séculos XVIII e XIX). 2002 366 f, Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF. p.33

Para Gilda Pinto:

A importância dos Rituais de Morte advém do facto deles constituírem um drama que o grupo desempenha para ele mesmo e para o defunto, onde a teatralização e o papel de cada um tem uma importância fundamental para a passagem de estado. Por isso, em todas as religiões e em todas as épocas, as exéquias são liturgias e teatralização, com lugares, actores e cenários bem definidos⁹⁷.

Analisando o comportamento dos romanos em relação aos ritos mortuários pondera Vítor Dias:

Durante os períodos republicano e imperial, em virtude das práticas correntes da mumificação e da incineração, em regra não tinha lugar nos territórios romanos à inumação nem o encerramento dos cadáveres nos sarcófagos, resultando assim compreensivo o facto de quase não haver sarcófagos artísticos romanos, os quais só apareceram mais tarde à medida que a influência acentuada e a expansão do Cristianismo introduzem nos costumes a solução inumatória⁹⁸.

Sob sua ótica será na Roma Cristã que, entre os romanos, se difundiu a inumação como uma realidade. Os judeus já sepultavam seus mortos na Palestina e os cristãos passam a sepultá-los nas catacumbas e posteriormente fora das cidades nas vias, caso clássico é a Via Ápia. Assim:

O cemitério romano era o lugar onde se sepultavam os cristãos falecidos e abrangia as catacumbas ou outros subterrâneos, bem como os enterramentos feitos nos covais abertos à superfície do solo. A partir de certa altura a palavra 'catacumba' passou a ser empregada correntemente como sinónimo de cemitério, mas não era esse o significado rigoroso ou exclusivo nos primeiros tempos do Cristianismo.

As catacumbas eram galerias subterrâneas onde se congregavam os cristãos perseguidos e que não podiam dedicar-se à religião. Eram locais de reunião onde se aprendia a doutrina, além de ser local de defesa e ajuda, ali eram sepultados os mortos. As tumbas ou câmaras eram abertas ao longo das paredes. Eram retangulares e nelas podiam ser colocados dois ou três corpos, comumente envolvidos em um lençol e envolvidos por substâncias balsâmicas e aromáticas. Foi no início do século I que os cemitérios cristãos tiveram origem, tendo

⁹⁷ PINTO, Gilda A Necrópole de Montes-Novos-Croca (...). p. 20

⁹⁸ DIAS, Vítor Manuel Lopes. Ibid.p. 58

sido aproveitadas as catacumbas ou abertos novos subterrâneos em outras povoações para além de Roma⁹⁹.

O Cristianismo e o culto aos mortos.

Foi a partir dos séculos VII, VIII e consolidadamente IX que principiam as trasladações dos restos cadavéricos dos mártires sepultados nas catacumbas, embora tenha havido ações dos Papas Adriano I e Leão III no sentido de manter as comemorações dos aniversários dos mártires nos cemitérios subterrâneos. Entretanto a visita às catacumbas já era um hábito em desuso. As igrejas começaram a receber relíquias, passaram a ser locais de peregrinação, lugar privilegiado para inumação¹⁰⁰.

Em alusão a este fato ressalta Francisco Queiroz:

Em toda a Cristandade, o enterramento *ad sanctos* foi sempre um hábito anterior à própria concepção de “igreja” como espaço de culto. Os hábitos de inumação no interior de igrejas, claustros e terrenos envolventes continuaram ao longo de séculos. [...]

Na Roma clássica, as necrópoles situavam-se fora das cidades normalmente nas suas vias de aceso. Quando algumas das necrópoles romanas dos primeiros séculos do Cristianismo foram transformadas em basílicas, estas se situavam ainda nos subúrbios das cidades. No entanto, as basílicas – locais de peregrinação e pólos aglutinadores de população – em breve passaram a estar rodeadas de habitações. Sendo assim, na Idade Média, as igrejas (e, consequentemente, os cemitérios) situavam-se já bem no centro das povoações¹⁰¹.

Os cristãos primitivos usavam o termo latino *coemiterium* para referir ao lugar de enterramento de seus mortos, ou seja, dormitório, lugar de descanso e repouso à espera da vida eterna. Na verdade, ao contrário dos gregos e romanos, os cristãos não se separavam

⁹⁹ DIAS, Manuel Vítor Lopes. Ibid.p. 59

¹⁰⁰ DIAS, Manuel Vítor Lopes Ibid p. 60 e 61.

¹⁰¹ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833 – 1900. 1997, 03 volumes, Dissertação (Mestrado em História da Arte) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p.2

dos mortos ou os segregavam para fora das cidades. Havia uma convivência entre eles. Como já se mencionou as catacumbas para além de lugar de culto, eram lugares das inumações e das reuniões. Portanto ao culto aos mortos e orações acrescentou-se pedidos de intercessão pelos vivos passando a ser parte dos ritos religiosos cristãos. Assim:

[...] desde muito cedo se criou a noção de comunidade cristã que reunia num mesmo local os vivos e os mortos, estando os mortos numa situação transitória até à ressurreição final. A tumulação não era muito cuidada em termos de monumentalidade, antes o era em termos de iconografia cristã, como forma de demarcar os seus túmulos dos demais túmulos pagãos¹⁰².

Com o fim das perseguições aos cristãos, as peregrinações aos túmulos dos santos mártires criaram a necessidade de destaque em relação a outros túmulos. E a gradual monumentalização destes lugares especiais tornaria por dar origem às primeiras basílicas.

Segundo Queiroz:

A importância simbólica destas relíquias cedo criou nos cristãos a aspiração de virem a ser inumados o mais junto possível dos santos mártires, ou seja, *ad sanctos*. Os primeiros crentes a conquistar esse direito foram altos dignatários do estado, seguindo-se-lhes os bispos e restantes eclesiásticos. Em pouco tempo a concretização desta aspiração viria a ser generalizada, tendo-se mesmo assistido a um grande surto de trasladações das antigas necrópoles subterrâneas para as novas basílicas. No século V já existiam basílicas em cujas naves laterais se encontravam pequenos compartimentos preparados para receber os cadáveres dos defuntos [...] passando o Cristianismo a ser religião de estado fortemente hierarquizada, compreende-se que essa hierarquia se teria de reflectir no local de enterramento: os crentes de posição social mais humilde acabariam por ser sepultados num local muito mais afastado das relíquias dos santos mártires do que os cristãos ilustres ou abastados. De facto, os mais pobres só tinham geralmente direito a ser sepultados no adro, enquanto os mais ricos poderiam ser sepultados junto à abside, em capelas laterais, ou mesmo na capela-mor, em casos excepcionais.

Na Idade Média, muitos notáveis mandaram edificar capelas, igrejas ou conventos, adquirindo assim o direito de aí serem sepultados, no local que bem entendessem. [...]

Por toda a cristandade, a inumação em locais de culto foi um hábito anterior à própria institucionalização das igrejas como espaços padronizados para o culto. A Igreja Católica procurou, por várias vezes, contrariar esse hábito e a tendência cada vez maior de aproximar os enterramentos às relíquias dos santos.¹⁰³

¹⁰² QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal. Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da memória, 2002. 03 Volumes. Tese (Doutorado em História da Arte) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p.2

¹⁰³ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto (...) p.3.

Entretanto as disposições que orientavam contra este tipo de prática resultaram em ações contraditórias haja visto que: “[...] condenavam a proximidade física entre os restos mortais dos santos mártires e restos mortais de meros pecadores, mas admitiam esse hábito como facto consumado.”¹⁰⁴

Fato consumado se revelou o uso do espaço sagrado das igrejas como lugar de sepultamentos. Este hábito atravessou séculos e só começou a ser questionado no final do século XVIII, tendo sido posto em xeque no século seguinte¹⁰⁵.

De acordo com Jacques Le Goff os gregos e romanos considerando impuro o morto, repeliam-no para fora das cidades. Entretanto com a cristianização ocorre a urbanização dos mortos, ou seja, “[...] a cidade torna-se também a cidade dos mortos: o cemitério: um lugar de sociabilidade, alheio a todo respeito religioso, ele somente terá um estatuto exclusivamente religioso tardiamente, a partir do século XIII. Até então, é um lugar de encontro e mesmo de diversão.”¹⁰⁶

Paralelamente à consolidação dos cemitérios *ad sanctos* (recinto); *apud ecclesiam* (entorno) resultando na congregação dos defuntos e as relíquias dos santos mártires e espaços religiosos sagrados, desenvolve-se, também, uma liturgia dos mortos.

¹⁰⁴ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. *Os Cemitérios do Porto (...)* p.3.

¹⁰⁵ Trataremos desta questão com mais profundidade no capítulo 2.

¹⁰⁶ LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1988.p. 11-12.

Neste aspecto o papel do clero e da Igreja Católica como mediadores e ordenadores das relações que passam a ser cultivadas entre vivos e mortos foi marcante. A convicção no poder dos santos e a fé nas virtudes partilhadas com os mortos, redimindo pecados e aliviando culpas, foi amplamente explorada pelo poder temporal. Além do mais era objetivo, através da evangelização controlar, absorver, filtrar os comportamentos e tradições pagãs, inserindo aquelas consideradas lícitas e acordadas com a doutrina cristã. É importante recordar que a Europa pagã é constituída por uma massa de analfabetos, suscetível às novas ordenações e imposições clericais. Esta suscetibilidade relacionava-se ao contexto histórico, às condições sociais que caracterizam o período. Este fato é apontado por José Mattoso em análise a respeito das mutações essenciais da mentalidade no Ocidente, especialmente na Península Ibérica, no período antecedente ao século XI¹⁰⁷. Constata o pesquisador o sentimento de fragilidade e desproteção vivido pela sociedade castelhana-leonesa nos séculos VIII a X, diante da constante presença da morte concreta e absoluta, resultante da violência humana, bem como dos flagelos da natureza: fome, seca, chuvas excessivas, doenças dizimadoras como a peste e a lepra.

Para sobreviver a este mundo hostil a população recorria à proteção divina. E se esta ainda estava impregnada das reminiscências dos cultos pagãos, em crenças que perpassavam pelo mágico, pelas maldições e pelo sobrenatural, será pouco a pouco ordenada pela força clerical. A preponderância dos monges de Cluny na reordenação do culto aos mortos é um gesto que realça esta inserção medianeira. Pode ser traduzida através de três ações: primeiro a organização e sistematização dos ofícios divinos eucarísticos pelos defuntos, não apenas no dia do funeral, mas em datas específicas e por tempo indeterminado. Tratam-se dos

¹⁰⁷ MATTOSO, José. “O Culto dos Mortos no Fim do Século XI” In: Estudos de História da Arte. Lisboa: Veja, 1995. Coleção História e Arte. p. 132-140

ofícios periódicos e solenes. A segunda ação relaciona-se à inserção dos nomes dos benfeitores nos necrológicos que deveriam lidos ao fim da hora litúrgica, imediatamente após a menção dos mártires, virgens, bispos e confessores. O registro do nome, a leitura solene, inscrevia o falecido ao exército dos justos. Finalmente a terceira prática cluniacense consistiu na instituição do dia dos Fiéis Defuntos, a 02 de novembro, imediatamente após a festa de Todos os Santos a 01 de novembro. De acordo com Mattoso:

A celebração do dia 2 de Novembro e o ofício quotidiano por todos os defuntos têm, pois, uma dupla consequência binária. Por um lado recuperam e colocam sob a orientação do clero todo o culto dos mortos, com profundas raízes em todas as religiões e que até então se continuava a praticar na sequência dos cultos domésticos, com os próprios leigos como oficiantes. A rigorosa separação entre leigos e clérigos, proposta como um objectivo de primeira importância pela Reforma Gregoriana, reservava para os clérigos o completo monopólio de todas as acções religiosas. [...]

A segunda consequência da festa e do ofício dos defuntos consiste no seu valor como propaganda de uma concepção diferente acerca do outro mundo. À grande massa de fiéis que até então vivia obcecada pelo medo da morte e das ameaças imprevisíveis do sagrado, é agora proposta colectivamente, como obra meritória, um momento, um dia de comu

GS0endD-6(se)8a469007 Tc 0.0741 Tw 17.o, u, codo da

considerados como substitutos terrenos do morto, pois as esmolas que lhe eram dadas faziam parte dos sufrágios que ajudavam na salvação dos defuntos. Assim, alimentar os pobres equivalia a “alimentar” simbolicamente, com preces, a alma do doador que estava morto¹¹⁰.

Deste modo o que se identifica durante a Idade Média é a clericalização do culto aos mortos, processo que se acentuou através dos séculos XI e XII. A institucionalização de um dia específico para este evento, reflete o novo sentimento que se pretendia construir em relação a organização dos cultos e a preponderância da instituição religiosa nos negócios estabelecidos entre vivos e mortos.

O Purgatório: mediações entre vivos e mortos e expansão geográfica do além.

Em se tratando da relação mediática entre estes dois mundos a instituição do Purgatório como o terceiro lugar, em oposição à dicotomia Paraíso-Inferno, apresentou-se como um elemento da expansão do imaginário social na geografia do além e sistema de crenças que permeava o mundo europeu no século XII.¹¹¹

Analisando a gênese do Purgatório desde os primórdios calcados na antiga fé judaico-cristã até sua eclosão no Ocidente medieval na segunda metade do século XII, Le Goff detectou como a construção gradativa de um sistema do Além que, representado binariamente nos escritos de Santo Agostinho, adquire feições tripartidas: Inferno/Purgatório/Paraíso, ampliando espaços entre as categorias das almas boas e más e permitindo a existência daquelas que não se encaixavam nos pólos, enfim: a maioria dos mortais. A existência de

¹¹⁰ RODRIGUES, Claudia. Nas Fronteiras do Além (...). p.37

¹¹¹ LE GOFF, Jacques. O Nascimento do Purgatório. Lisboa: Editorial Estampa 1995.

um lugar intermédio de purificação estimulou e tranquilizou o crente, pois se deu conta de que nem tudo estava perdido com a morte¹¹².

A existência do Purgatório pressupõe a concepção de um julgamento dos mortos, um duplo julgamento: o particular, no momento da morte, e o final. Neste sentido a possibilidade de se verificar a intercessão dos vivos através dos sufrágios abria espaço para uma intensa e fértil relação entre mortos e vivos. O culto dos mortos adquiria novas simbologias. Temia-se a morte, temia-se o sofrimento e o Purgatório era uma fresta de esperança¹¹³.

112

Afirma Le Goff “[...] os mortos não existem senão pelos e para os vivos.”, recorda a afirmação do Papa Inocêncio: “[...] os vivos ocupam-se dos mortos porque são eles próprios futuros mortos.”. E acrescenta: “A morte é cada vez menos uma fronteira. O Purgatório torna-se um anexo da terra e prolonga o tempo da vida e da memória. Os sufrágios passam a ser um empreendimento cada vez mais ativo” ¹¹⁴.

Será efetivamente a partir do século XIII que o Purgatório triunfa no plano teológico e dogmático, tornando-se uma verdade de fé da Igreja, vindo dar coerência e sentido à antiga prática cristã das orações pelos mortos. A idéia do Purgatório vinga e se espalha tanto na prática cotidiana, quanto nos testamentos, na literatura, nas artes ¹¹⁵.

Cf.: CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1988. p. 40

¹¹⁴ LE GOFF, Jacques. O Nascimento do (...). p. 251,273 e 275.

Cabe aqui chamar a atenção para a obra de Dante Alighieri (1265-1321) natural de Florença. Escreveu um longo poema épico “A Divina Comédia” que descreve sua viagem aos três lugares do além. A despeito do tema religioso, o texto inspirado na cultura greco-romana, demonstra a preocupação com a condição humana e as razões que levaram os homens a ocupar cada uma destes lugares. Quem guia Dante no paraíso é Beatriz, entretanto no purgatório e inferno é o poeta da Antiguidade, Virgílio.

¹¹⁵ “*Le Purgatoire est fédérateur. Il maintient un lien entre les vivants et les morts. En moyenne, encore au XVII^e siècle, il entraîne un prélèvement volontaire sur les patrimoines de l'ordre de 3 à 4 pour cent. Le Purgatoire a assuré à l'Eglise une fraction importante de ses revenus et de ses dotations en capital. Car à la différence de l'intercession en vue du jugement, le Purgatoire place la relation entre les vivants et les morts sous la médiation ecclésiale. Alors que dans la première eschatologie, l'eschatologie des derniers temps les rapports entre les vivants et les morts échappaient en fait à l'Eglise comme ils échappent partiellement à l'Eglise dans tout l'Orient, les rapports entre les vivants et les morts se trouvent contrôlés et tempérés par le médiateur ecclésial.*

Le Purgatoire est hautement pédagogique. Il permet la motivation sur l'autre monde en évitant la peur paralysante de l'Enfer. Il a été un élément de moralisation et d'incitation, d'encouragement et de dissuasion. Peut-être a-t-il contribué à rendre plus familiers, plus faciles, les contacts entre les vivants, entre les vivants et les morts.

Le Purgatoire a été un facteur de progrès social. Et son introduction au XIII^e siècle fait partie des éléments qui expérimentent et qui sont à la racine des décollages de la Chrétienté latine occidentale.

Enfin le Purgatoire a permis une extraordinaire structuration de la vie et de la mort, de l'espace, du temps et de l'au-delà. A la limite, à force de le rapprocher, de le restreindre, de l'amodier, de le familiariser, il a presque que supprimé l'au-delà.

Le Purgatoire aura été aussi un intégrateur culturel.”

CHAUNU, Pierre. La Mort a Paris XVI^e, XVII^e e XVIII^e siècles (...). p. 141

O medo do além e de todas as conseqüências dos atos praticados em vida colocava o homem medieval sob constante reflexão. Mais que temer a morte, temia-se o Juízo Final e as punições e suplícios, para além do sonho e desejo de salvação da alma.

Afirma Duby:

Na Idade Média toda a família, os serviçais, os vassalos, todos se reúnem em torno daquele que vai morrer. O moribundo deve fazer muitos gestos, despojar-se, distribuir entre os que ela ama todos os objetos que lhe pertenceram. Ele deve também declarar seus últimos desejos: exortar os que lhe sobrevivem a portar-se de forma melhor, e, evidentemente, submeter-se a todos os ritos que o ajudarão a ocupar, no além, uma posição que não lhe seja muito desagradável. O corpo do defunto é, a seguir, objeto de zelosos cuidados. Fica exposto algum tempo sobre o leito mortuário, que é depois transportado para a igreja. E, no interior desta, durante a vigília fúnebre, desenrola-se um último rito (...) totalmente expressivo de solidariedade que une, naquele momento, os vivos e os mortos: um banquete. Todos os membros da família e da região são convidados a reunir-se em torno de uma mesa presidida por aquele cuja alma partiu para outro local. Os pobres das redondezas são agrupados e convidados a comer: eles se beneficiam uma última vez, da generosidade do morto¹¹⁶.

A esta comunhão e partilha no momento da morte é classificada, por Ariès, como a morte domesticada, expressão que pode ser mal compreendida, pois induz à suposição de que havia por parte do homem medieval um controle sobre a morte. De fato se processava uma convivência menos recalcada com os dissabores e sofrimentos impostos pelo perecer, diversa daquela que experimentamos na atualidade, porém não se tratava de uma experiência menos traumática e dolorosa.

Para uma iconografia da morte: imagens e imaginário.

Paralelamente a estes comportamentos gestam-se representações imagéticas da morte, alegoricamente representadas como o esqueleto com a foice, ou metaforicamente

¹¹⁶ DUBY, Georges. Ano 1000 Ano 2000 na pista de nossos medos. São Paulo: UNESP, 1999. p. 124-127

simbolizadas, nos túmulos, através das estátuas jacentes que podem figurar ora como um corpo adormecido, ora como um cadáver carcomido pelos vermes. Nas igrejas, imagens esculpidas ou pintadas lembram a presença do inferno: uma goela monstruosa, aberta, engolindo os condenados e no interior do ventre labaredas e demônios atormentando e aterrorizando os condenados¹¹⁷.

Altera-se a representação iconográfica do Juízo Final. Se nos idos do século VII a representação deste tema era elaborada de tal modo que não se identificava elementos reveladores de julgamento e condenação, uma vez que já se previa o destino dos homens bons ou maus, a partir do século XII este quadro altera-se. Os temas apocalípticos são igualmente representados, entretanto, novos elementos compõem o cenário: a ressurreição dos mortos, a separação dos justos e dos condenados. O tema do julgamento já se apresenta nas representações iconográficas, inclusive com a inclusão de São Miguel Arcanjo realizando a pesagem da alma¹¹⁸.

Ao longo do século XIII permanece a representação iconográfica do Juízo Final acrescido de novos elementos, para além da pesagem das almas, constata-se a presença da Virgem, de São João ao lado do Cristo Redentor, como intercessores no processo de julgamento da alma. Outro aspecto importante nestas representações é o livro da vida, onde constam as anotações sobre as boas e más ações daquele a ser avaliado. E em algumas aparecem ressuscitados carregando, pendurado ao pescoço, o livro como se fosse um documento

¹¹⁷ DUBY, Georges. Ano 1000 Ano 2000 na pista (...).

¹¹⁸ ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média. Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1989.p.32

Estas representações estão no Mosteiro em Jouarre, nos tímpanos de Beaulieu, de Conques de Autun em França.

comprobatório de suas contas prestadas e que deveriam ser apresentados no portão da eternidade. São sintomas expressos, através da comunicação visual e estética, que nos leva a compreender as lentas mudanças das mentalidades, do imaginário religioso em relação à morte e o além.

Outro artefato cultural difundido entre os séculos XV e XVI são as *ars moriendi*. Gravadas em madeira eram difundidas em livros verdadeiros manuais sobre a arte de bem morrer.

Qual é a composição do cenário dos *ars moriendi*? Ariès assim os descreveu:

O moribundo está deitado, rodeado de amigos e parentes. Está a executar os ritos que bem conhecemos. Mas passa-se qualquer coisa que perturba a simplicidade da cerimónia e que os presentes não vêem, um espectáculo reservado exclusivamente ao moribundo, que aliás o contempla com uma pouca de inquietação e bastante indiferença. Seres sobrenaturais invadiram o quarto e aglomeraram-se junto da cabeceira do doente. De um lado, a Trindade, a Virgem, toda corte celeste; do outro, Satanás e o exército dos demônios monstruosos. A grande reunião que nos sécs. XII e XIII tinha lugar no fim dos tempos realiza-se a partir de agora, no séc. XVI, no quarto do doente¹¹⁹.

Neste cenário, Deus e sua corte assistem o caminho que deverá ser escolhido. Através do livre arbítrio, do agonizante colocado em prova. Trata-se de escolha pessoal, optar pelo bem ou pelo mal. Reúne numa composição a segurança do rito coletivo e a inquietação de uma questão que é íntima e pessoal¹²⁰.

Outro elemento que se destaca na produção artística e literária e surge junto com as *ars moriendi* é a representação do cadáver (*le transi, la charogne*). A representação do corpo em decomposição ou da múmia não era comum, especialmente entre os séculos XIV e XVI. Pode ser visto na ilustração do ofício dos mortos, na decoração das igrejas e cemitérios. É

¹¹⁹ ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média. Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1989. p34

¹²⁰ ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte (...). p.35

rara como elemento de ornamentação funerária. Somente no século XVII, o esqueleto, a *morte secca* se expande pelos túmulos, monumentos e até entram pelas casas como ornatos de chaminés e móveis¹²¹.

Outro gênero iconográfico que se popularizou a partir do século XIV são as Danças Macabras ou Danças da Morte. Trata-se da figuração da morte, geralmente em forma de esqueleto que baila com tipos característicos de diferentes categoriais sociais: papa, bispo, rei, guerreiro, lavrador, monges, serviçais, crianças, dentre outros. Trata-se de uma representação plástica da morte que a todos atinge igualmente sem respeitar hierarquias, riqueza e poder. Define seu caráter democratizante. Simbolizam a finitude da vida, o último arrependimento e ilusão da posteridade, carregadas de uma mensagem moral, uma ironia estremeecedora e uma denúncia social do mundo¹²².

As Danças Macabras eram representadas em textos literários ou plasticamente usando suportes variados: pergaminho, papel, tela ou outros materiais e lugares desde o livro de convento manuscrito, lâminas, gravados em pranchas, punhal, madeira, afrescos, alto-relevos, baixo-relevos em cemitérios, igrejas e pontes.

Acredita-se que as origens das danças macabras remontam às tradições folclóricas da Europa através das danças noturnas dos mortos nos cemitérios. Entretanto sua relação com

¹²¹ ARIÈS, Philippe Sobre a História da (...) p.36

¹²² GRAS, Maria Laura Pérez. Las Danzas de La Muerte. Gamma Virtual. Publicación de la Facultad de Filosofía, Historia Y Letras de La Universidad del Salvador. Año I, nº. 1, setiembre 2000. <www.mnstate.edu/smithbe/dancamuerte.htm> Acesso em 30 de setembro de 2006.

Afirma Gras: “*Las Danzas de la Muerte se relacionan con muchos territorios literarios y participan de variados tipos de arte como la pintura, la escultura, el teatro, la danza y la musica. Además, se vincula con ciertas actividades parateatrales como la mimica, la precesión, etc.*” p.1

a crise vivida no século XIV e a Peste Negra ajuda a compreender o sentido simbólico das danças. A Peste Negra colocou em evidência a morte e sua realidade inamovível. As Danças Macabras propiciam a reflexão sobre a fugacidade da vida (*tempus fugit*) e a presença dos mortos (*memento mori*).¹²³



Figura nº. 3 Dança macabra, Michael Wogemut, ilustração de Weltchronick de Herman Schedel, 1493.
Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

Sob a ótica de Mário Martins, a Dança Macabra representa a possibilidade da “[...] *meditação acerca da morte e do que seremos depois dela: um esqueleto.*”¹²⁴ E acrescenta:

Pode-se afirmar que a semente longínqua da Dança Macabra, isto é, o pensamento da morte, amadureceu e formulou-se dramaticamente nos epitáfios, sermões, lendas ou diálogos em que um ou mais mortos (quando não a própria morte) se dirigiam aos vivos, a lembrar-lhes que também eles haviam de morrer.¹²⁵

As Danças Macabras prefiguram uma sátira religiosa e social marcada pela justiça cristã.

Era uma espécie de Juízo Final: o olhar de Deus a avaliar o comportamento do homem.

Propunha-se a: “[...] *Atacar o mundanismo dos prelados, o mau comportamento dos*

¹²³ Segundo Grãs as origens das danças da morte constituem um dos principais problemas a resolver para os investigadores medievalistas. Há uma grande quantidade de exemplares do gênero e obras que podem ser consideradas antecedentes. Esta diversidade compromete a determinação acerca da origem das danças. Por exemplo, há que defender a primazia dos textos germânicos sobre os franceses, outros defendem a teoria da origem espanhola e até mesmo francesa.

GRAS, Maria Laura Pérez. Op.Cit. p.2-3

¹²⁴ MARTINS, Mário S.J. Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte. Braga: Livraria Cruz, 1969. Vol I p. 171.

¹²⁵ MARTINS, Mário S.J. Introdução Histórica (...). p. 173

clérigos e frades, as prepotências dos grandes, os vícios de todos [...]” e consequentemente trazia o exame de consciência para a luz. Um exame no qual quem presidia era a morte alertando a todos para o sentimento do escoar do tempo e da finitude de tudo¹²⁶.

Um exemplo de texto literário na qual o sentido pedagógico e moral das Danças Macabras são traduzidos foi escrito entre 1194 e 1197 pelo monge poeta Hélinand de Froidmont, intitulado *Os Versos da Morte*. Os versos de Froidmont tiveram larga difusão e passaram a ser modelos, glosados e imitados. Eram usados nos sermões e lidos entre os cavaleiros cruzados¹²⁷.

Em versos estremecedores, Froidmont, fala da morte portadora da clava que não poupa ninguém, nem ricos e grandes, nem fortes e potentados e faz vacilar os poderosos. Sua escrita é implacável e convincente:

Morte, infamado seja quem não te teme,
 Mas ainda mais quem nada receia
 Tanto quanto a hora do passamento.
 A vida sempre tem um fim,
 Querer prolongá-la é inútil,
 Porque a morte a encurtará.
 Os loucos dizem: “Não pensemos
 No momento em que a morte virá,
 Colhamos, colhamos a hora que chega,
 Que importa o que depois virá?
 A morte é o fim do combate:
 A alma e o corpo não são mais nada”¹²⁸.

¹²⁶ MARTINS, Mário. *Introdução Histórica (...)*. p. 204

¹²⁷ MEGALE, Heitor. Apresentação IN.: FROIDMONT, Hélinand de. *Versos da Morte*. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Imaginário, 1996. p. 9-10.

Froidmont nasceu em Pronleroi por volta de 1179, na Picardia, ao norte da França. Passou a vida em Beauvais, sendo 1230 a data aproximada de seu falecimento.

¹²⁸ FROIDMONT, Hélinand. *Op.Cit.*p.54

É um convite à reflexão sobre os fins últimos dos homens, uma literatura macabra, porém elucidativa, educativa, doutrinadora, que incita o homem a pensar acerca da precariedade da existência e para a fugacidade do tempo.

Outro texto doutrinário datado do século XII foi redigido pelo Cardeal Lotário Signi, Inocêncio III, denominado *De contemptu mundi, Sive de miséria conditionis humanae*. A obra pode ser traduzida como um exemplo da sensibilidade medieval acerca da morte. Uma meditação sobre a vanidade das coisas terrenas (*vanitas*), a miséria do homem no mundo, a angústia ante a lembrança do Juízo Final e o sentimento de dignidade do homem. Critica a pompa e o materialismo das classes poderosas e evoca a iconografia macabra com sua descrição da morte como putrefação do corpo¹²⁹.

Este sentimento de permanente reflexão acerca a morte, a necessidade de se manter alerta em relação às surpresas e ação surpreendente da morte, irá percorrer o imaginário ao longo dos séculos seguinte, adquirindo tonalidades e matizes diversos. Segundo Delumeau: “[...] *A audiência crescente concedida aos contemptus mundi mesmo fora dos meios eclesiais – mas sob a incitação destes permite compreender melhor o lugar e a feição atribuídos à morte pela civilização européia entre os séculos 14 e 18*”.¹³⁰

E há que se pensar na difusão destes conceitos e destes sentimentos a partir do século XV e XVI como subproduto das Grandes Descobertas que marcam historicamente este período.

¹²⁹ DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo A Culpabilização no Ocidente séculos 13-18*. Volume 1. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003. p. 29

¹³⁰ DELUMEAU, Jean. Op.Cit. p.69

Visões e representações da morte na época moderna

A Europa dos séculos XV e XVI é conhecida como a Europa Renascentista. As premissas básicas que regiam este mundo eram: o individualismo, o racionalismo, o eclético, o hedonismo e o humanismo. Cultivava-se uma arte cognitiva, cujo objeto era desvendar o intelecto humano e valorizar a idéia. Entretanto ainda assim permaneceu uma sensibilidade em relação à morte que se expressou através da representação dos cadáveres em decomposição figurados com realismo e exalando o aroma do macabro, da doutrina moralizante acerca dos fins últimos do homem, enfatizando o sentimento de que o momento da morte é decisivo e assustador atravessando a época do Humanismo¹³¹.

Pondera, entretanto, Delumeau acerca da permanência do macabro e das concepções religiosas que marcaram este período:

[...] Não creio que se possa, globalmente, separar o *memento mori* dos séculos XIV-XVI da concepção religiosa que o engendrou e da preocupação cristã com o além. Mas é verdade que a insistência sobre o macabro estava arregado de possíveis desvios e esses desvios efetivamente se produziram na direção tanto da violência como o erotismo, estando uma frequentemente ligada ao outro. Não se maneja sem perigo a arma do macabro¹³².

Neste caso específico é bom recordar que o Renascimento caracterizou-se pela difusão de talentos que se destacaram no universo plástico naquela ocasião¹³³. Entretanto ao se pensar em obras que traduzam um sentimento, uma sensibilidade específica em relação à morte,

¹³¹ Cf. DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo (...)*. p.99 e 115

Foi a Renascença que imaginou a cena em que São Jerônimo medita diante de um crânio. Essa idéia iconográfica conhecerá em seguida um belo sucesso: quantos santos e santas serão representados perto de uma caveira, e junto às vezes de uma clepsidra. p.119

¹³² DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo (...)*. p. 212

¹³³ Seria enfadonho repetir à exaustão os artistas de nomeada que se projetaram neste período, entretanto não custa recordar alguns nomes. Nas artes plásticas: Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael Sanzio (1483-1520) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564): na Literatura: William Shakespeare (1564-1616), Thomas Morus (1478-1535), Erasmo de Roterdã (1469-1536) e vale destacar os talentos ibéricos: Miguel de Cervantes (1547-1616) e Luis de Camões (c. 1525-1580).

destacamos: Hans Holbein (1497-1543), Albert Durer (1471-1528) e Hans Baldung Grien (c.1485-1545).

Hans Holbein nasceu no sul da Alemanha e morreu de peste em Londres. Produziu ao longo de sua vida artística uma série de alegorias macabras cujo personagem central é o esqueleto. A morte sempre esteve representada em sua obra, para além dos retratos e pinturas de gênero (cenas do cotidiano das casas e quintais).



Figura nº. 4 Hans Holbein, o moço (1498-1543), A Dança Macabra. Gravuras.

Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

Albert Durer era natural de Nuremberg, onde está sepultado no Cemitério de São João. Durer era desenhista e pintor, gravador e cientista. E apesar de cultivar a curiosidade científica, é clássica a série de xilogravuras editadas por ele em 1498, cujo tema é o Apocalipse Segundo São João. Sua arte reflete, então, as inquietações religiosas, os sentimentos interiores do indivíduo e as divagações acerca da morte¹³⁴.

¹³⁴ Gênios da Pintura Renascentista. São Paulo: Círculo do Livro Ltda, 1995. p.81-87



Figura nº. 5 Durer, O cavaleiro e a morte, 1513, Gravura em cobre.

Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

Hans Baldung Grien, também representante do renascimento alemão, foi aluno de Durer. Era pintor e desenhista. Natural de Schwabisch Gmund, Alemanha, onde passou a maior parte de sua vida, tendo, entretanto falecido em Strasbourg (hoje território francês). Sua obra foi marcada, inicialmente, pela temática religiosa, tendo decorado retábulos de altar. No entanto a Reforma Protestante impôs novas condicionantes ao trabalho dos artistas ao proibir imagens de culto. Baldung dedicou-se, então, aos desenhos e pinturas alegóricas, além dos retratos. Sua produção artística revela, então, um fascínio pelo erótico e fantástico. Temas como o amor, a sensualidade e a morte ocupam parcela importante de sua obra relacionando-as com os perigos da vaidade e dos prazeres mundanos.



Figura nº 6 Hans Baldung Grien, As Sete Idades da Mulher, c.1535.
 Fonte: < www.historiadaarte.com.br > Acesso em 26.10.06

A obra produzida por estes artistas está calcada naquela elaborada por Hieronymus Bosch (1450-1516 Hertogenbosch – Países Baixos, atual Holanda) um dos maiores pintores medievais que, revela através de sua produção, uma visão pessimista e moralizadora. Destaca a falha humana e indica os caminhos tortuosos para alcançar a salvação e revela que a danação é o caminho para o homem. Sua obra ressalta a morte e o medo por ela imposto como uma dura realidade a ser enfrentada pelo homem. Apesar de ter vivido no período de intercessão entre o gótico tardio e o Renascimento, a leitura do mundo realizada por Bosch, não rompe com o misticismo medieval, ao contrário, este é mantido e esteticamente apurado representado, em função das inovações tecnológicas: a tinta à óleo, a tela, dentre outros recursos que são aprimorados neste momento histórico. Aplicando um

tratamento naturalista e fantástico aos seus quadros, desvelava através de alegorias, as mensagens que traduziam a linguagem, os costumes e doutrinas de seu tempo e sua cultura.



Figura nº. 7 Hieronymus Bosch (c.1450-1516) A Morte e o Avarento (c.1490), óleo sobre madeira, 93x31 cm. Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

Todas estas indicações, plasticamente matizadas, apresentam-se nas obras de Grien, Durer e Holbein e, na esteira analítica de Delumeau revelam o traço de pessimismo persistente durante a Renascença¹³⁵. Em relação a este aspecto pondera Adalgisa Campos:

Foi justamente durante as manifestações artísticas dos séculos XV e XVI, quando se redescobre, depois de séculos de esquecimento, a beleza pertinente às formas naturalistas e se dá, assim, esmerada atenção ao corpo humano, percebido agora

¹³⁵ DELUMEAU, Jean. O Pecado e o Medo (...). p.214

em sua idealização mais perfeita, que se alastra, no domínio da representação visual e do teatro, a iconografia alusiva ao macabro. Com vistas a esse fenômeno [...] Alberto Tenenti defende a tese de que a difusão e o apogeu da temática macabra, organizada com motivos específicos – a morte a cavalo, os três vivos e o três mortos, a dança macabra, a “ars moriendi” – representando a “morte do justo” e a “morte do pecador”, expressam o conflito existente entre a nova concepção laica emergente e a estrutura cristã dominante. [...] constata que a temática macabra, dotada de finalidade edificante e piedosa, convive face a face com os grandes temas da arte renascentista, para atingir plena maturidade em torno de 1550, quando é então notório o declínio da concepção humanista. A partir de então, o macabro perde progressiva e lentamente a vitalidade própria, sobrevivendo através de símbolos isolados, crânios, tíbias cruzadas, anjinho com a caveira, ampulheta e outras representações que compõem a “vanitas”, isto é, o motivo da vaidade e futilidade humanas¹³⁶.

Entretanto é o homem que empreendeu as grandes descobertas um ser em conflito entre o medo, o temor à morte e ao mesmo tempo seduzido pelas novidades e pelo desconhecido que traduz o mundo em expansão geográfica, científica e culturalmente.

O Concílio de Trento e o pecado original: a morte como punição.

Não é de estranhar, portanto, que em meados do século XVI a Igreja Católica encontrava-se de tal maneira em situação de conflito criando condições que culminaram na Reforma Protestante e concomitantemente a Contra Reforma. Desta reação católica a convocação do Concílio de Trento (1545-1563) pelo Papa João Paulo III marcou profundamente a história da Igreja Católica. Foi um grande esforço para racionalizar a fé. Estabeleceu-se: os deveres e obrigações dos bispos, a formação do clero nos seminários, a manutenção do celibato, a proibição da interferência real na esfera eclesiástica, a confirmação do caráter indissolúvel do casamento, a confirmação do culto aos santos, veneração de imagens e a crença no purgatório, a presença real de Jesus na Eucaristia, o culto à Virgem Maria, a reafirmação da

¹³⁶ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o “homem comum” e o “santo” na Capitania das Minas. IFAC Publicação ao Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, nº. 2, dezembro de 1995. p.2

hierarquia eclesiástica, proibição de venda das indulgências, a proibição da leitura de alguns livros (Index), a condenação da doutrina protestante, a escolha da Bíblia traduzida por São Jerônimo como texto oficial para os católicos, a definição do pecado original, dos sete sacramentos e a instituição do Catecismo.

Tratou-se de uma atitude ordenadora e especialmente preocupada com o avanço do protestantismo e uma maneira institucionalizada de combate às heresias. Destacam-se os tribunais da inquisição que, já existentes na Idade Média, foram reorganizados como locais de julgamento e punição. Era a Igreja Militante lutando com todas as armas para manter o homem, portador do pecado original, sob seus auspícios e controle.

Portador do pecado original o homem é culpado antes mesmo de nascer. Culpa que carrega em razão da desobediência de Adão e Eva. A herança que nos coube. Eva caiu em tentação e seduziu Adão que a seguiu e diante de um Deus enfurecido e decepcionado são expulsos do Paraíso, perdendo o direito à imortalidade e passam a carregar o pesado fardo de pecadores.

De acordo com Schamaus a morte revela-se como uma decorrência do pecado da fé praticado por Adão tendo maculado toda sua descendência. A morte é o instrumento através do qual Deus escraviza e pune os homens. Sob sua análise:

Em la muerte alcanza actualidad visible la terrible situacion del pecador. La muerte es um destino apropiado al pecador. Revela el más íntimo desorden de la vida humana, la contradiccion del hombre con su fundamento de vida y existência y, por tanto, la contradicitorialidad imperante en el hombre mismo. La muerte desenmascara al hombre como pecador.¹³⁷

¹³⁷ SCHAMAUS, Michael. SCHAMAUS, Michael. Teologia Dogmática VII Los Novísimos. 2ª ed. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1965. p. 367,368 e 369 e 370.

Estas questões suscitadas pelo teólogo Schamaus estão contempladas nas orientações tridentinas. Acerca do pecado original determinou-se no Concílio de Trento (1545-1563):

[...] Si alguno no confiesa que el primer hombre Adán, al transgredir el mandamiento de dios em el paraíso, perdió, inmediatamente la santidad y justicia em que habia sido constituído, e incurrió por la ofensa de esta prevaricación em la ira y la indignación de Dios y, por tanto, em la muerte com que Dios antes le habia amenazado, y com la muerte em el cautiveiro bajo el poder de aquel que tien el império de la muerte [Hebr. 2,14], es decir, del diablo, y que toda la persona de Adán por aquella ofensa de prevaricación fué mudada em peor, según el cuerpo y el alma: sea anátema.¹³⁸

Atribuía-se a excomunhão àquele que afirmasse ter Adão prejudicado apenas a si mesmo não cabendo, aos seus descendentes culpa. A mesma pena seria atribuída àquele que renegasse o batismo das crianças recém-nascidas, desacreditando do seu poder purificador do pecado original.

As crianças, portanto, nascem maculadas pelo pecado e só o batismo tem o poder curativo de sanar este mal. O batismo é um dos sete sacramentos instituídos e respeitados pela Igreja Católica a seus fiéis. Já existiam desde o século XII, entretanto foram reforçados pelo Concílio de Trento (1545-1563). Os sacramentos são “(...) *certos signos sensíveis que significam e sensibilizam a interior e misteriosa graça que produzem.*”¹³⁹

De acordo com Bluteau pode-se assim definir Sacramento:

He hum sinal visível, ou exterior da graça, que invisivelmente dá Deos à alma para a santificar. O Sacramento da Eucahristia se chama por antonomásia, o Santíssimo, ou o Santíssimo Sacramento. [...] Os Sacramentos são sete, a saber Baustimo, Confirmação, Communhão, Confissão, Extremaunção, Ordem & Matrimonio. Neste numero Septenario se igualão os Sacramentos com os sete

¹³⁸ DEZINGER, Enrique. El Magistério da La Iglesia. Manual de Los Símbolos, Definiciones y Declaraciones de La Iglesia Em Matéria de Fee Y Costumbres. Barcelona: Editorial Herder, 1963. p.225

¹³⁹ HERNANDES, Pedro Martin. Catecismo Romano. Madri: La Editorial Católica S.A, 1956. p.307

Planetas, com as sete idades do homem & com os sete peccados mortaes, dos quaes são remédio¹⁴⁰.

Dentre os sacramentos há uma gradação de importância, três são de absoluta necessidade: o batismo, a penitência e a ordenação sacerdotal. O sacramento do Batismo é o primeiro de todos, é por onde se entra na Igreja Católica. É através dele que se perdoa o pecado original e os outros até então cometidos.

O termo batizar, batismo vem do grego *báptô*, *baptízô* e quer dizer imergir, submergir. Os conceitos são usados no Novo Testamento, *báptô*, significando molhar, embeber e *baptizô* em sentido de culto. O batismo através do mergulho não é de origem cristã, no tempo de Jesus já era praticado por outras seitas e pelos judeus. Antes de ter a significação impressa por Jesus, João Batista, já percorria o deserto, clamando a todos ao arrependimento para a preparação para a chegada do Messias¹⁴¹.

A liturgia fixou-se por volta do século IV. Em razão do pecado original procurava-se iniciar as crianças o mais cedo possível, batizando-as em tenra idade. As crianças que morriam antes de terem a oportunidade do batismo estavam impedidas, para sempre da visão de Deus. O lugar para onde seguia a alma era o limbo. Local sem penas e suplícios, mas afastadas da oportunidade de salvação. Verdadeiro horror. Era a morte eterna¹⁴².

¹⁴⁰ BLUTEAU, D. Raphael. Vocabulário Portuguez e Latino. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. p.422

¹⁴¹ FRANCO, Renato e CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre os significados religiosos do Batismo. Varia Historia, Belo Horizonte, nº. 31, p.21-40, Janeiro 2004. p.24

¹⁴² FRANCO, Renato e CAMPOS, Adalgisa Arantes. Op.Cit. p. 30-31

O limbo é palavra criada no século XIII por Santo Alberto, o Grande e São Tomás de Aquino e quer dizer limite, borda. Seria o limite com o inferno?

Cf: BETTENCOURT, D. Estevão O.S. B A Vida que Começa com a Morte. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.

A Europa dos séculos XV e XVI tratava a criança com dureza e aspereza. A morte de uma criança e adolescente era vista como uma banalidade. A criança só tinha valor depois de “treinada” e após “tornar-se adulta”. Formulava-se toda uma série de precauções em relação às crianças. Entretanto alerta Delumeau: “[...] a cultura que, na época, se exprime pela escrita ou pela imagem é a cultura dirigente, e isso é verdadeiro, pelo menos parcialmente até para os provérbios.” E sendo o domínio da palavra, essencialmente masculina:

[...] A ternura pelo recém-nascido, a gentileza para com as crianças, seriam primeiro as mulheres que poderiam exprimi-las. Mas elas muito raramente revelaram seus sentimentos sobre esse capítulo assim como sobre outros. No nível da cultura escrita, a mulher de então permanece frequentemente silenciosa.
143

Entretanto desenvolve-se no Antigo Regime um duplo sentimento em relação às crianças: um de culpa e desprezo e outro que a inocenta e valoriza. Este último tende a crescer refletindo na iconografia mariana, apresentando a Virgem, a natividade e o menino Jesus bebê. O aparecimento da figura do anjo da guarda, no século XVII, como protetor da criança é um sinal concreto desta mudança sensível em relação à infância¹⁴⁴.

Uma clara manifestação em relação à criança e o sentimento de piedade ou ternura é a crença nos “Santuários de Trégua” e os lugares por onde o olhar de Deus passa os lugares onde Deus perdoa, salva e alivia as dores das crianças mortas antes do batismo¹⁴⁵.

¹⁴³ DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo (...)* p. 506-507.

¹⁴⁴ DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo (...)* p. 514.

¹⁴⁵ GÉLIS, J. *Les miracles mirois du corps*. Saint Denins: Press Universitaires de Paris VIII, 1983. LAGET, M., MORELA, M.F. e GÉLIS, J. *Entrer dans la vie naissances et enfances dans la France traditionnelle*. Paris: Gallimard, 1978.

Os santuários eram dedicados à Virgem ou a santos e para eles eram conduzidas as crianças mortas:

O pequeno cadáver, frequentemente, nu, era colocado, conforme o caso, sobre o altar ou sobre o degrau do altar, sobre a escada do coro do santuário ou ainda sobre uma pedra situada abaixo ou ao lado da “imagem milagrosa”. Acendiam-se vela, rezava-se, mandavam celebrar missas. Em determinado momento os assistentes – pais, amigos, parteira, vigário ou religioso – acreditavam ver a manifestação de sinais vitais: “calor” na região do coração, “notável” e “visível” rubor do rosto, abertura de um olho, gotas de sangue no nariz ou nos ouvidos, jato de urina, movimento de um braço ou de uma perna, língua saindo da boca, etc. Um só desses sinais parecia suficiente para que se proclamasse o milagre e se batizasse às pressas o bebê¹⁴⁶.

Esta atitude ingênua desculpabilizava os pais, permitia ao bebê voar para o céu como anjo, além de render doações, ofertas e ex-votos para o santuário. Estes lugares datam do final do século XIV e persistiram até início do século passado. Não havia maior desconforto espiritual para os pais saber que seu filho (a) além de arrebatado (a) pela ganha da morte, ter que passar a eternidade longe do olhar de Deus, ou até mesmo perambular pelas florestas e desertos sem encontrar descanso. Os cemitérios onde houvesse ocorrido um sepultamento de criança falecida sem o sacramento do batismo, eram considerados um lugar profanado. O corpo tinha que ser exumado e o espaço maculado teria que passar por um processo de reconciliação com o intuito de expurgá-lo do mal que havia se instalado¹⁴⁷.

¹⁴⁶ DELUMEAU, Jean. O Pecado e o Medo (...). p. 516-517

¹⁴⁷ Está calcado no imaginário cristão a denominação “anjo” ao se referir às crianças mortas. Os anjos são mensageiros entre Deus e os homens e integram a cosmovisão religiosa. Os anjos em forma de criança aparecem a partir do século XII, se difundindo a representação no Renascimento e no Barroco, figurando vivazes e decorativos. Nos cemitérios oitocentistas é comum encontrar o termo “inocente” grafado nas lousas tumulares. Este termo é utilizado pela Igreja Católica como denominação da criança até os sete anos de idade, não passível do pecado e da confissão. O termo “menor” é de cunho civil e relaciona-se às crianças e jovens não emancipados independente do recebimento do sacramento do batismo. Cf. HEINZ-MOHR, Gerd. Dicionário dos Símbolos Imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994. p. 23.

Esta questão era séria e significativa e pode ser ilustrada pelo episódio ocorrido em Kintzheim, Alsacia, século XVIII, ocasião em que os pais sepultaram o filho morto antes do batismo debaixo da calha da igreja. Acreditava-se que a água da chuva escorrendo pelo telhado batizaria a criança. Este era um lugar por onde o olhar de Deus passava.

As parteiras também costumavam administrar o batismo, uma vez que, por força do ofício, podiam declarar a morte de uma criança em um parto complicado. Até o final do século XVII, em caso de perigo da morte da mãe, as crianças eram sacrificadas no útero. Eram as embriotomias. E o batismo se realizava antes da execução. Houve um parteiro Françoise Mauriceau (1637-1709) inventor da seringa batismal, esta servia para batizar a criança antes de se praticar a embriotomia¹⁴⁸.

O papel das mulheres no sentido de reabilitar a alma dos bebês falecidos e desprovidos dos sacramentos do batis -Ofoi fu em

Estas manifestações traduzem a profundidade dos sentimentos no tocante ao peso do pecado original, a hegemonia da doutrina cristã no imaginário e cotidiano dos homens e sua relação com a morte.

As *Vanitas*: a pedagogia através das imagens.

Um outro tema que percorreu a mentalidade religiosa e cultural do mundo ocidental no período correspondente aos fins do século XVI até inícios do século XVIII são as *Vanitas*.

O que são as *Vanitas*? Sob a análise de Luís Calheiros:

[...] são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registro eloqüente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e, no entanto de sentido intemporal), que nos confrontam com a maior doença colectiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da morte.¹⁵⁰

Ao traduzir simbolicamente, a morte, as *Vanitas* não apresentam uma temática inédita na iconografia escatológica. Os *memento mori*, os “Apocalipses”, os “Juízos Finais”, as “Danças Macabras”, os “Triunfos da Morte”, as “Procissões de Esqueletos e Condenados”, as “Três Idades e a Morte”, dentre outros, revelam-se como registros culturais representativos de uma concepção da morte e dos mecanismos utilizados para superar seu enfrentamento.

O século XVI foi marcado pela desconfiança, o medo, as dissidências religiosas, as conturbadas ondas reformistas e contra-reformistas. Neste sentido a proliferação da

¹⁵⁰ CALHEIROS, Luís. Entradas para um dicionário de Estética. *Vanitas et Vanitatem Vanitas Vanitatum Vanitas Vanitatis Et Omnia Vanitas* Portugal, s/d, p. Disponível em <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005.

temática das *Vanitas* como representação dos sentimentos humanos e seu tempo curto, encaixa-se, perfeitamente, naquele contexto.

De acordo com Luís Calheiros este gênero, as *Vanitas*, esteve em voga nos Países Baixos, pelos idos de 1620 e anos seguintes, especialmente adotados pelos artistas da Escola de Leiden (Holanda). Afirma o pesquisador:

As mais remotas *Vanitas*, ou melhor, o seu “antepassado directo”, os *memento mori* (recorda a morte), a representação solitária da caveira, são ainda do século XV, flamengos, executadas em geral no verso de volantes dos trípicos, sendo depois acrescentadas com os objectos mundanais em sugestivas composições (já verdadeiras *Vanitas*), com a sua grande divulgação posterior ao Concílio de Trento e às convulsões reformistas/contra-reformistas, meados e finais do século XVI, correspondendo também ao ambiente da terribilitá nascido do exemplo edificante que foi o monumento Juízo Final, de Miguel Ângelo Buonarroti Simoni, da Capela Sistina, do Vaticano, tendo-se desenvolvido o seu gosto estranho, que atravessa os vários estilos (os tenebrismo, o maneirismo e finalmente os primórdios do barroco) por toda a Europa – Alemanha, França, Espanha, Itália, Flandres, Países Baixos.¹⁵¹

As *Vanitas* revelam-se como uma advertência, um aviso sobre a vaidade mundana, os vícios, os horrores, as paixões, as irracionalidades. Instiga o homem a manter um distanciamento, uma reflexão constante sobre o fim de tudo.

São exemplos recorrentes nas representações das *Vanitas*: o crânio humano, as tíbias, o esqueleto, como sinais escatológicos e ameaçadores da morte. Em contraste a estes sinais aparecem objetos de ostentação, erudição, pompa, luxo, criando uma composição teatral, cênica, de forte carga dramática e que, ao contar uma história, reitera as frivolidades do homem e a necessidade de desapego.

Os signos que caracterizam e, com maior frequência, são representados nas *Vanitas* são:

¹⁵¹ CALHEIROS, Luís. Ibid. s/p

- elementos alusivos a vida terrestre espiritual e contemplativa (livros, quadros, esculturas, máscaras, instrumentos musicais, máquinas, dentre outros) ou elementos figurando a vida terrestre mais materialista e hedonista: citação dos cinco sentidos, objetos de amor profano como espelhos, colares, pérolas, jóias, adornos femininos, objetos que remetem à luxúria e prazer, a fortuna, riqueza, poder (coluna, símbolos de hierarquias, dentre outros);
- objetos que representam a efemeridade da vida física e revelam a velocidade do tempo (ampulhetas, relógios, cronômetros, clepsidras), bem como símbolos que remetem à degradação da matéria (flores, folhas secas, frutos apodrecendo, velas se apagando, taças de vinho tombadas, dentre outros):
- Objetos que representam diretamente a morte: caveira, as tíbias, o esqueleto, a gadanha, foice segadora, seguida de inscrições retiradas do Eclesiastes.

De acordo com Luís Calheiros:

[...] A origem iconográfica mais remota das *Vanitas* na arte da pintura, encontra-se seguramente, na eleição como tema nobre do ambiente frugal e mitigado de clausura anacoreta, do retrato de S. Jerônimo eremita, os livros e folhas volantes, símbolos de especulação intelectual de Doutor da Igreja, o crânio humano e a ampulheta lembrando ao homem de carne e osso que ele não é nada face ao poder aniquilador do tempo.¹⁵²

Nascendo de uma dupla ideologia: de um lado os humanistas centro-europeus e italianos dos séculos XV e XVI, recuperadores das antigas alegorias *memento mori* dos latinos (Pompéia) e de outro do clima intelectual e religioso de Leyden, baluarte calvinista, onde se condenava tudo que fosse excessivamente hedonista e mundano¹⁵³.

¹⁵² CALHEIROS, Luís Ibid. s/p

¹⁵³ CALHEIROS, Luís. Ibid



Figura nº. 8 *memento mori*, Séc. I d.c, mosaico, Pompéia.

Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

O segundo quartel do século XVII é o momento de consagração do gênero *Vanitas*, embora possamos remetê-lo ao século I da nossa era, através da representação da alegoria da morte em um mosaico em Pompéia, bem como os trabalhos de Roger Van Der Weyden (1450), Jan Gossaert (Mabuse) (1517) e Durer (1528).



Figura nº. 9 Albert Durer (1471-1528) *Memento mori*, Óleo sobre tela, 37x 29 cm, Museu do Ermitage, São Petesburgo, Rússia.

Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

Como exemplos de artistas seiscentistas que representaram, em suas obras, a temática das *Vanitas* destaca-se David Bailly (1584-1657) e seus sobrinhos: os irmãos Harmem (C. 1580-1649) e Pieter Steenwyck (1580-1660) e ainda Pieter Claez (1590-1661). Todos oriundos da sociedade holandesa, bastante temente a Deus, dentro da moralidade calvinista, fascinada pelo Velho Testamento, daí a relevância dos *Eclesiastes*, cujo cerne é enfatizar o vazio das possessões humanas.¹⁵⁴



Figura nº10 Pieter Claez (1590-1661), *Vanitas*, óleo sobre madeira, 1645, 39x61cm, Coleção Particular.
Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

Fora da Holanda o tema fará parte do repertório francês, destacando-se J. Linard (1600-1645), Lubin Baugin (c.1610-1663), Sébastian Stoskopff (1597-1657) dentre outros. Em Espanha pode-se citar Antônio de Pereda (c.1611-1678) e Juan de Valdés Leal (1622-1690). Dentre os italianos a abordagem deste tema foi mais rara, mas há alguns representantes, sendo eles Salvatore Rosa (1615-1673) e Giuseppe Recco (1634-1695).

¹⁵⁴ CUMMING, Robert. *Para entender a Arte*. São Paulo: Editora Ática, s/d. p. 52-53.



Figura nº. 11 David Bailly (1584-1657), Auto-retrato com símbolos de Vanitas, 1651, 89,5X122 cm, óleo sobre madeira. Museu de Lakenhal, Leyden.

Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

As obras destes artistas circunscritas em um tempo histórico refletem a angústia da morte, estigmatizam a miséria da condição humana perante Deus, apelam para a meditação filosófica numa atitude moralizante pretendendo revelar ao homem que, apesar de sua suprema natureza, não passa de um ser finito. Paradoxo. A criatura, obra-prima de Deus, capaz de produzir e usufruir todo o luxo e deleite que mundo oferece, não passa de pó e ao pó irá retornar.



Figura nº. 12 Juan de Valdés Leal (1622-1690), **Finis Gloriae Mundi**, 1671, óleo sobre tela, 216x320 cm, Hospital da Caridade, Sevilha.

Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

Da morte barroca à morte tabu: outras representações.

Os homens que viveram durante os séculos XVII e XVIII são herdeiros das conquistas e progressos do Renascimento, contudo herdaram o sentimento de conflito em relação à morte.

Em alusão a este aspecto pondera Campos:

A mentalidade barroca experimentada com extremado amor e apego à vida, o profundo desgosto pela efemeridade da existência terrena, a incerteza e ânsia enorme de salvação eterna. Apesar disso, a morte é encarada com vários registros da manifestação cultural. O homem dos Seiscentos e do Setecentos havia passado pelas conquistas culturais pertinentes ao Renascimento, cuja mentalidade afirmara o gosto pela existência e pelas realizações heróicas e grandiosas das Grandes Navegações, ao mesmo tempo tinha horror declarado à decomposição do corpo, ainda que a cultura oficial insistisse na imortalidade da alma¹⁵⁵.

Esta sensibilidade conflituosa é uma característica inerente à cultura barroca de um modo geral. O século XVII é marcado pela crise entre duas vertentes que se esbatem no imaginário do homem setecentista. Numa se revela o prazer, o sensualismo, o desejo pelas coisas materiais; noutra se contrapõe a contrição espiritual, o fervor religioso e o temor pelos desígnios divinos, sempre a alertar para a frivolidade da vida, para a precariedade da existência e a necessidade da constante preparação para a morte¹⁵⁶.

¹⁵⁵ CAMPOS, Adalgisa. A morte, a mortificação e o heroísmo: o “homem comum” e o “santo” na Capitania das Minas. IFAC Publicação do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, n.º. 2, dezembro de 1995, p.2.

¹⁵⁶ Sobre esta questão confira:

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Vivência da Morte na Capitania das Minas. 1986, 126f, Dissertação (Mestrado em Filosofia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

DAVES, Alexandre Pereira. Vaidade das Vaidades: Os Homens, A Morte e a Religião nos Testamentos da Comarca do Rio das Velhas (1716-1755). 1998, 311f, Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG.

Este sentimento já se encontrava amalgamado na consciência coletiva, vale lembrar as *ars moriendi*, desde os séculos XIV e XV, se impunham como um gênero literário cujo pressuposto básico era oferecer ao fiel uma série de procedimentos, de passos a serem seguidos para o encontro com a morte. Entretanto se até o século XV limitavam-se a condicionar o fiel para o instante derradeiro, após o Concílio de Trento passam a fundamentar a idéia de que a boa morte só seria alcançada através de uma preparação cotidiana. O pensamento na morte deveria ser uma constante. Estas idéias perduram, até o século XVIII, como conteúdo deste material pedagógico.

A divulgação destes manuais tornou-se expressiva na formação desta sensibilidade no tocante aos novíssimos do homem. Os jesuítas foram célebres semeadores destes ensinamentos, vale destacar aquele redigido por Estevam de Castro, religioso pertencente à Companhia de Jesus, intitulado **“Breve Aparelho e modo fácil para ensinar a bem morrer um cristão.”** Esta obra foi editada, pela primeira vez, no século XVIII, e conheceu onze edições até meados do século XVIII¹⁵⁷.

Associados à renitente preocupação com a morte, mantêm-se os gestos piedosos em relação ao ato de se dar sepultura digna ao falecido, bem como os pedidos e orações dedicados aos

¹⁵⁷ Sobre este manual confira:

SILVA, Sara Maria Cerqueira de. O “Breve Aparelho e Modo Fácil para Ajudar a Bem Morrer Hum Cristão” do Padre Estêvão de Castro (1621). 1996, 02 vol., Dissertação (Mestrado em História da Cultura Portuguesa Época Moderna). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

RODRIGUES, Cláudia. Nas Fronteiras do Além: o Processo de Secularização da Morte no Rio de Janeiro (Séculos XVIII e XIX). 2002, 363 f, Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF.

mortos. A igreja, morada de Deus, era o solo sagrado e privilegiado para os enterramentos. Tornou-se espaço, simbolicamente estruturado e hierarquizado; a proximidade com os santos, o altar e capela-mor funcionavam como garantia de proteção na pós-morte¹⁵⁸.

Por outro lado a morte, a despeito do seu caráter sagrado, configurando-se como o caminho para a vida eterna, era um acontecimento que se socializava. O ritual era público, não se limitando à esfera familiar. É assim que Vovelle caracteriza a “morte barroca” cuja solenidade seria precedida pela:

[...] morte preparada, temida, exercício de toda uma vida, dando lugar a um cerimonial público e ostentatório, seguido de todo um conjunto de ritos e prestações destinadas, pelas obras, pelas missas e orações, a assegurar a salvação ou a redenção do termo dos pecados do defunto¹⁵⁹.

A morte, apesar de seu fundamento dramático, é transformada num momento de espetáculo e teatralização, próprios da cultura setecentista. Era uma forma de viver e lidar com a angústia provocada pela inexorabilidade da morte. Em relação a este sentimento percebe-se, a partir do século XVIII, o aparecimento de outros matizes. Não é mais a morte de si a preocupação do homem. O drama, a exaltação passa a ser em relação ao outro. São os indícios que marcam o surgimento da morte romântica que caracteriza o século XIX: o culto aos túmulos e a visitação aos cemitérios¹⁶⁰.

Para traduzir o conteúdo destas mudanças, pondera Ariès, é preciso refletir sobre aspectos que passam pelo mundo dos fatos concretos, bem como do mundo do obscuro, do

¹⁵⁸ A difusão e êxito das Confrarias da Boa Morte, tanto no Brasil quanto em Portugal, refletem este sentimento devocional. O culto a Nossa Senhora da Boa Morte expandiu-se a partir do século XVIII, tendo sido criadas no Brasil as Irmandades da Boa Morte. Sobre este tema: SANT'ANNA, Sabrina Mara. A Boa Morte e o Bem Morrer: Culto, Doutrina, Iconografia e Irmandades Mineiras (1721 A 1822). 2006, 128 f, Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG.

¹⁵⁹ VOVELLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.353

¹⁶⁰ ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média (...) p. 43-54.

imaginário e do fantástico. Transformam-se os sentimentos em relação às emoções, os gestos, aos comportamentos diante da perda, há uma complacência com a idéia da morte, não se tratando da aceitação e espera conformada, característica da morte domada, entretanto o homem se sente comovido, arrebatado diante da emoção, da perda provocada pela morte.

Outra questão importante assinalada por Ariès é a modificação dos testamentos. Estes foram desde o século XIII até o XVIII o instrumento através do qual o indivíduo podia, preparando-se para a morte, revelar seus sentimentos, declarar sua fé, seu apego ao mundo e aos bens materiais, bem como distribuí-los, como forma de garantir a salvação de sua alma e estabelecer o acerto de contas entre os dois mundos. Tornavam-se o espaço privilegiado para delimitação das últimas vontades do testador. As cláusulas piedosas ocupavam parte considerável do texto testamentário e era uma maneira concreta da certeza de suas decisões¹⁶¹.

Entretanto na segunda metade do século XVIII a redação altera-se, “[...] *pode admitir-se que esta alteração foi geral em todo o Ocidente cristão, protestante ou católicos.*” Desaparecem as cláusulas piedosas, a indicação do lugar de sepultamento, as doações, as esmolas, os pedidos de missas e serviços religiosos. O texto testamentário adquire um formato protocolar¹⁶². Vovelle explica esta mudança como um indício do fenômeno de descristianização da sociedade, porém Áries prefere entender como uma alteração nas

¹⁶¹ ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte (...)

¹⁶² ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte (...). p. 47

Esta constatação não se aplica ao Brasil aonde, ao longo dos séculos XVIII e XIX, os testamentos mantiveram a estrutura que incluía as cláusulas piedosas.

relações de afeto e confiança estabelecidas no universo familiar, em detrimento de um afastamento dos princípios cristãos. Tratava-se do surgimento de uma nova sensibilidade em relação à morte, aos preparativos solenes e ao luto. Para Áries é um momento decisivo para o nascimento do culto moderno aos túmulos e cemitérios¹⁶³.

Em sua análise constata o historiador:

[...] o culto dos túmulos do séc. XIX e dos séc. XX nada tem a ver com os cultos antigos, pré-cristãos, dos mortos, nem com as sobrevivências destas práticas no folclore. [...]

Houve uma grande ruptura entre as atitudes mentais da Antiguidade para com os mortos e as da Idade Média. Na Idade Média os mortos eram confiados, ou, antes abandonados à Igreja, e pouco importava o local exacto da sua sepultura, que na maior parte dos casos não era indicada nem por um monumento nem mesmo por uma simples inscrição. [...] Desde o séc. XIV e, sobretudo desde o séc. XVIII, se observa uma preocupação mais viva e freqüente de localizar a sepultura, e esta tendência atesta bem um sentimento novo que se exprime cada vez mais, sem poder impor-se em absoluto. A visita piedosa ou melancólica ao túmulo de um ente querido era um acto desconhecido.

Na segunda metade do século XVIII, as coisas mudaram [...] ¹⁶⁴

Iniciam-se, pois, as discussões acerca do efeito nocivo e pestilento da convivência entre vivos e mortos nos espaços religiosos e os cemitérios serão ao longo do século XIX deslocados para fora dos limites urbanos. Apesar de todos os debates e reveses provocados por esta questão, o fato concreto é que com os cemitérios ao ar livre, sítos em lugares afastados da cidade, despontam as sepulturas e monumentos e o hábito da visita aos túmulos.

Os cemitérios passam a ocupar nos núcleos urbanos um lugar específico, para além do espaço de culto aos mortos, transformam-se em lugares de memória, de cultos patrióticos,

¹⁶³ Confira: VOVELLE, Michel. Piété Baroque et deschrisitanisation (...)

ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte (...).

¹⁶⁴ ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte (...), p. 49

heróicos. Ambientes de monumentalização e emblematização de idéias, conceitos e porque não dizer, de afetos. Entretanto trata-se de uma versão laicizada do culto aos mortos que, segundo Áries, neste novo contexto é de “[...] origem positivista, mas os católicos logo aderiram a ele e o assimilaram [...]” de tal forma que se confundem com os ritos cristãos.

Neste sentido, portanto, podemos inferir que durante o século XIX caracterizado pelo espírito romântico que envolve os cemitérios irá permanecer certo espírito religioso, as representações em relação à morte adquirem matizes emocionais: amor, saudade, sofrimento, se entrelaçam com temas religiosos e temas heróicos e ao mesmo tempo individualistas.

O mundo em ebulição que caracterizou o século XIX e, especialmente, o *fin-de-siècle* estimulou as contradições e ao mesmo tempo as transformações que operaram no campo do imaginário, da compreensão da morte, da relação com os mortos e o lugar que deveriam ocupar no tecido social. Permanece o ideário do Romantismo a máxima de que o homem é um aprendiz da dor. A proposta que subjaz ao ideário romântico exalta os tormentos do mundo. A primazia era a emoção e imaginação¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Há que se referir à expressão “Mal do Século”, que designava o sentimento de morbidez, desespero, drama social, filosófico e pessimista característico do Romantismo. Este movimento artístico floresceu no norte da Europa e nos EUA no final do século XVIII e início do XIX. Possui manifestações variadas, tornando

Os aspectos doutrinários religiosos permanecem ainda que, questionados pelas correntes filosóficas, políticas que se alinham naquela ocasião, há que se chamar atenção para a disseminação das idéias calcadas no materialismo científico que colocavam em xeque questões cruciais da escatologia católica como céu-purgatório-inferno e apontavam suas contradições.

No universo das artes, o tema da morte será retratado de formas múltiplas. Destacamos alguns nomes que exemplificam o tratamento que foi dado ao tema. São eles: Alfred Kubin (1877-1959), James Ensor (1860-1949) e Edvard Munch (1863-1944). Nas obras destes artistas podemos visualizar elementos que retratam o mórbido, o fantástico e que espelham o pessimismo do *fin-de-siècle*. É uma leitura plástica semelhante aos dos artistas do fim do século XV e início do XVI, mas incrementados pela linguagem e liberdade criativa do momento. James Ensor retratou em seus quadros impressões corrosivas acerca do universo que o cercava. Buscou inspiração nas representações medievais das virtudes e vícios humanos. Outra fonte foi a obra de Mathias Grunewald (1480-1528) que costumava representar monstros a encarar as mesquinhas e falências da moralidade humana. O trabalho de Ensor caracterizou-se pela melancolia, frustração, mistério e morbidez, produzindo um impacto emocional através das máscaras, esqueletos, figuras repugnantes e grotescas. Há uma mistura entre a sátira, o mordaz e o amargo¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Gênios da Pintura. James Ensor. São Paulo: Victor Civita, 1968.



Figura nº. 13 James Ensor, Esqueletos que procuram aquecer-se, 75 x 60 cm, 1889.
Fonte: < www.latifm.com > Acesso em 10.10.06

Alfred Leopold Kubin era desenhista, ilustrador e escritor, alimentava gosto pelo mórbido e pelo fantástico, tendo feito parte do grupo expressionista “Cavaleiro Azul” ou *Der Blaue Reiter*, do qual também participaram Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Este grupo sucedeu a “Ponte” ou *Die Brucke*. Kubin tentou suicídio em 1896. Atormentava-se com as certezas e incertezas que cerceam a idéia da morte.



Figura nº. 14 Alfred Kubin, A Eterna Chama, Aquarela e tinta em papel, 33x 27,3 cm, c. 1900.
Fonte: < www.artcyclopedia.com/artists/kubina-alfred.htm > Acesso em 10.10.06

Edvard Munch era, também, uma alma atormentada, tinha obsessão pela morte. Teve a vida marcada pela doença, crises nervosas e conseqüentemente pela morte. Sua obra está marcada pelos temas próprios do Expressionismo: a morte, os enigmas da natureza e o amor como um sentimento a ser evitado, pois o considerava terrível e gerava padecimento¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Gênios da Pintura Munch. São Paulo: Abril Cultural, 1972. V.9

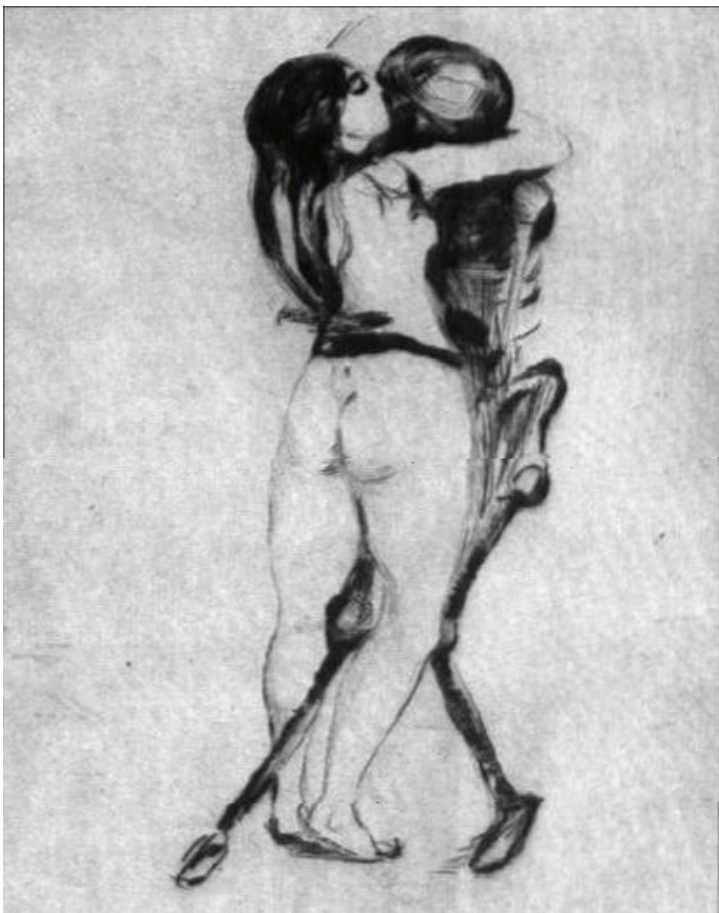


Figura nº. 15 Edvard Munch, A morte e a jovem.

Fonte: <www.ibiblio.org> Acesso em 10.10.06

De qualquer forma se, seguirmos a trilha interpretativa cunhada por Philippe Ariès, detectamos um século XX fragmentado e que, a despeito de se caracterizar como o período mais sangrento da história da humanidade, revela-se como a época em que a morte torna-se um interdito. É um paradoxo. Exatamente no momento em que mais se morre e mais se mata, menos se discute e se reflete sobre a questão. O afastamento da idéia da morte ou pelo menos o tratamento dado a ela será de um fato visual, fatural, materialista e de distanciamento¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Sobre a interpretação do século XX como uma era de grandes transformações, de progresso científico e avanços na área da medicina, de extraordinário crescimento econômico é, igualmente, o período no qual mais tragédias, guerras, conflitos e mortes se sucederam. Cf.: HOBBSAWN, Eric. Era dos Extremos O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O século XX caracteriza-se pela cultura urbanizada que exilou a morte, mascarando-a. Não há discussão ou reflexão sobre o medo da morte e suas conseqüências. No passado a despeito de todos os temores, esta se encontrava presente nos lares. Entretanto, na contemporaneidade, ocorre o afastamento do moribundo do convívio familiar, a morte medicaliza-se, a dor, a lamentação são ocultadas. Ocorrem, também, mudanças significativas em relação aos ritos de sepultamentos. Os cemitérios ao ar livre transmutam-se em cemitérios-parque, bosques e jardins da esperança. A crescente opção pela cremação ajuda a construir uma nova relação entre os mortos e vivos e necessariamente entre as lembranças, memória e esquecimento.

Esta sensibilidade refletirá nos cemitérios. No período contemporâneo constatamos a existência de parques, espaço verde nos arredores da cidade, denominados cemitérios modernos, apesar de insistirem em ser lugares de recordação dos mortos, optam por uma organização que escamoteia, afasta, e estimula o esquecimento. Divergem dos cemitérios oitocentistas que espelhando uma forma nova de culto aos mortos, permitiam através de seus túmulos, sepulturas, mausoléus e organização espacial uma aproximação entre vivos, mortos e as lembranças, a memória que se pretendia recordar. O surgimento destes espaços no final do século XVIII e sua época áurea e concretização no século XIX e a permanência até meados das décadas de 30 e 40 do século XX é o tema que discutiremos no próximo capítulo¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Utilizaremos ao longo do texto os vocábulos cemitério e necrópole para nos referirmos aos espaços de enterramento analisados neste trabalho. Trata-se de uma opção de estilo, entretanto é importante que sejam esclarecidas as diferenças semânticas existentes entre estas duas palavras. Cemitério está ligado ao grego *Koumetérion*, *Kiomão* eu durmo e do latim *coemeterium*, nomeava inicialmente o lugar onde se dormia, quarto, dormitório, pórtico para os peregrinos, porém sob influência das idéias cristãs o termo adquiriu nos primeiros séculos de nossa era, o sentido de campo de descanso após a morte. Era o lugar onde se aguardava a ressurreição, o ressoar das trombetas do Juízo Final. De acordo com Maria Amélia Loureiro: “[...] A palavra

CAPÍTULO 2

CEMITÉRIOS OITOCENTISTAS

**L’histoire de l’humanité
peut s’écrire á l’aide des seuls tombeaux.
Pierre de Bouchard**

Os cemitérios seculares – novas formas de sepultamento.

De acordo com Silva Telles, brasileiro radicado em Coimbra, cuidar e zelar pelos mortos é um gesto de civilização, entretanto o hábito de transformar os templos, os lugares de culto divino, em repositórios de cadáveres traduziam-se exatamente na antítese daquilo que seria civilizado, moderno e adequado ao progresso humano, pelo menos sob o ponto de vista da elite “esclarecida” em meados do século XVIII e início do século XIX¹⁷⁰.

cemitério aplica-se, propriamente, a um lugar em que é dada a sepultura por inumação, por enterramento direto no solo. É, pois, por abuso, por extensão de sentido, que é empregada para designar os hipogeus egípcios, os ajuntamentos de sepulturas cavadas na rocha, como na Assíria, na Fenícia e na Índia, os túmulos gregos e outros, os columbários romanos [...] os cemitérios propriamente ditos, só aparecem em plena Idade Média, quando se enterravam os mortos de categoria dentro das igrejas e os pobres nos adros, tudo nos limites paroquiais.”

Cf. LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. Origem Histórica dos Cemitérios. São Paulo: Secretaria de Serviços e Obras, 1977. p.12

Necrópole é uma palavra de raízes gregas *necropolis* e que significa vastos subterrâneos, destinados aos sepultamentos entre os diversos povos da Antiguidade. Num sentido figurativo pode significar cidade triste e sem movimento. Pode também ser utilizado para denominar os cemitérios antigos e monumentais.

Cf. <www.wikipedia.org> Acesso em 22 de setembro de 2006.

ZILLES, Urbano. Significação dos Símbolos Cristãos. 5 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.p.68

¹⁷⁰ TELLES, Vicente Coelho de Seabra Silva. Memoria Sobre os Prejuisos Causados Pelas Sepulturas dos Cadáveres nos Templos e Methodos de os Prevenir Offerecida a S. Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor. Lisboa: Officina da Casa Litteraria do Arco do Cego, 1800. p. 3

Já foi dito que as sepulturas *ad sanctos apud ecclesium* fazem parte de um rito religioso que marcou o comportamento cultural do homem ocidental durante séculos e a coabitação entre mortos e vivos, num mesmo espaço, não era considerado um problema. Entretanto em meados do século XVIII esta questão entra em pauta de discussão, tornando-se intolerável a convivência. Há que se pensar acerca das razões que motivaram este desejo traduzidos na segregação dos mortos e na construção dos cemitérios extra-urbe.

De acordo com Francisco Queiroz, o aumento populacional nos séculos XVII e XVIII somado à urbanização crescente, ampliou a sensibilidade no tocante à impropriedade dos sepultamentos *ad sanctos*. Acrescenta o investigador: “[...] lembremo-nos que a Europa crescia demograficamente e os adros e interiores de igrejas tinham geralmente vários séculos de uso. A falta de espaço para enterramento e o permanente revolver de sepulturas eram situações correntes”¹⁷¹. Entretanto além destas questões outro fator condicionador de mudanças no tocante ao lugar dos mortos, foi a disseminação do pensamento iluminista que eclodiu no século XVIII, tendo seu ápice na evolução dos eventos que culminaram na Revolução Francesa. É a ponderação do historiador Fernando Catroga:

[...] será a partir do século XVIII que alguns médicos, intelectuais iluministas e alguns eclesiásticos intensificaram a contestação dos enterramentos nas igrejas, prática que, no dizer de Voltaire, fazia dos templos autênticos “cloacas da podridão dos mortos”¹⁷².

Estes questionamentos não se restringiram à França iluminista, mas repercutiram por vários países europeus, com maior ou menor intensidade. Em Roma, 1706, o papa Clemente XI era aconselhado pelo Monsenhor Giovanni Maria Lancesi a erguer cemitérios fora da urbe

¹⁷¹ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória. 2002. 03 Volumes. Tese (Doutorado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹⁷² CATROGA, Fernando. O Céu da Memória Cemitério Romântico e Culto Cívico dos Mortos em Portugal 1756-1911. Coimbra: Livraria Minerva Editora, 1999. p.42

romana, e o reverendo Lewis, na Inglaterra, editou, em 1721, uma obra alertando acerca dos riscos dos sepultamentos eclesiásticos. O mesmo sobreaviso pode ser constatado nas obras dos franceses Haguenot e do abade Charles-Gabriel Porée, respectivamente *Mémoire sur les Dangers des Inhumations* e *Lettre sur la Sépulture dans les Églises*, ambas datadas dos meados dos setecentos¹⁷³.

Este debate levado a cabo pela elite ilustrada representada por membros da igreja, nobreza e burguesia acabou por influenciar os atos políticos que buscavam reorientar o cuidado com os mortos e os cemitérios. Podemos citar como exemplos a determinação do Parlamento, em Paris, 1737, sobre avaliação científica dos problemas de salubridade e dos enterramentos na cidade. A discussão foi retomada em 1763, e no final do século XVIII, 1776, ocorreu a Declaração do Rei Luís XVI proibindo os enterramentos nas igrejas, acontecimento que culminou na desativação do cemitério medieval de *Saints-Innocents* em Paris.

Este cemitério era o principal da cidade. Localizado intramuros ocupava um quarteirão, possuía um grande claustro, assemelhando-se ao Campo de Pisa (1277). Após um estudo das condições sanitárias dos cemitérios parisienses, realizado em 1777, detectou-se que os cadáveres haviam rompido os limites do cemitério e já invadiam os subterrâneos das casas. Revelava-se inadequado, inconveniente. Possuía fossas comuns que eram esvaziadas de 30 em 30 anos, quando os ossos eram alocados em uma cripta. Em 1780 em razão da

¹⁷³ CATROGA, Fernando. *O Céu da Memória* (...). p.42-43

Afirma: *Em 1737, o Parlamento de Paris encarregou alguns médicos de estudar os problemas da salubridade e dos enterramentos, tendo regressado à questão, em 1763, através de um édito que obrigava a fechar os cemitérios paróquiais e a substituí-los por oito necrópoles, providas de numerosas valas comuns, a situar fora da cidade.*

“invasão” dos corpos, dos vapores e mau cheiro, o mefitismo, decretou-se o encerramento do cemitério com a demolição cinco anos após¹⁷⁴.

Após o encerramento dos “Inocentes” foram desativados o cemitério de Chaussée-d’Antin (Saint-Roch), o da rua Saint Joseph (Saint-Eustache), o de Saint-Sulpice em 1781, o da ilha de Saint-Louis em 1782. O fechamento destes espaços de obrigava urgência em se pensar outros lugares adequados para realização dos sepultamentos. Esta questão foi resolvida pelo governo francês com tranqüilidade, uma vez que a população parisiense aceitou, sem queixumes, a demolição dos antigos espaços cemiteriais¹⁷⁵.



Figura nº. 16 Cemitério dos Inocentes, Paris.

Fonte: <<http://www.epv.pt/millennium/pers14-4.htm>>. Acesso em 30 de Janeiro de 2005

A efetiva laicização dos cemitérios franceses consolidou-se com a culminância da Revolução Francesa (1789) que impôs um novo modelo de organização social e, por conseguinte afetou o universo da morte, e do culto aos mortos. Acerca desta questão

¹⁷⁴ QUEIRÓZ, José Francisco. Op. Cit. p. 11

¹⁷⁵ ARIÉS, Philippe. O Homem Diante da Morte Vol II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p.539-544

argumenta Francisco Queiroz: “[...] *no decurso do conturbado processo revolucionário, a celebração da morte, perdeu igualmente a dignidade: o destino a dar aos mortos perdeu valor em si mesmo, porque os valores morais ligados à religião foram abalados*”¹⁷⁶.

A secularização da sociedade refletiu na laicização dos ritos fúnebres, indicando até mesmo um sinal de desrespeito em relação aos mortos. Entretanto foi sob o pulso forte de Napoleão que se regulamentou a questão dos cemitérios e normalizou o culto aos mortos. A Lei de 12 de junho de 1804 (Decreto do dia 23 Prairial Ano XII) proibia os sepultamentos em qualquer edifício religioso, independentemente de credo; em qualquer ambiente fechado ou que estivesse no espaço urbano. As normas de higiene eram claras e rígidas e seriam fiscalizadas pelas autoridades civis. Este decreto deu origem ao Cemitério Père Lachaise, o mais famoso e referência para maioria dos cemitérios que surgem no século XIX¹⁷⁷.



Figura nº. 17 Cemitério Père Lachaise, Paris - Monumento aos mortos, Albert Bartholomé, 1895.
Fonte: Arquivo particular da autora.

¹⁷⁶ QUEIRÓZ, José Francisco. Os Cemitérios do Porto (...). p. 12

¹⁷⁷ Sobre a questão das alterações em relação ao culto aos mortos, semelhante interpretação é apresentada por Fernando Catroga. Afirma: “[...] *no decurso do processo revolucionário a morte foi banalizada e o destino dos mortos secundarizado.*”

CATROGA, Fernando. O Céu da Memória (...). p. 44

ARIÈS, Philippe. O Homem diante (...) p. 542-544 e p. 561-563

VAZ, Francisco d’Assis de Sousa. Memória sobre a inconveniência dos Enterros nas Igrejas, e utilidade da construção de cemitérios. Porto: Imprensa de Gandra e Filhos, 1835.

Sob a perspectiva de Fernando Catroga, o decreto napoleônico marcou definitivamente a passagem da morte para o controle político, porém Queiróz argumenta:

[...] o processo de laicização da morte foi, de certo modo, atenuado com Napoleão em relação à Revolução Francesa [...] O decreto imperial napoleônico pretendia, entre outras coisas, restaurar e regularizar o culto dos mortos que tinha sido profundamente afectado com a insalubridade e falta de respeito para os defuntos nos excessos do período revolucionário e pós Revolução Francesa. Pretendeu Napoleão, sobretudo colocas a gestão da morte debaixo de um controlo governamental, com regras bem definidas, o que até aí não sucedia [...] Apesar de manter laica a morte, Napoleão pretendeu dar nova dignidade à gestão laica da morte [...]¹⁷⁸

Resumindo, as determinações napoleônicas, longe de revelarem uma negação do culto aos mortos, extinguindo-os, pretenderam na verdade, uma adequação aos novos tempos e à nova ordem social sem, contudo aboli-los. Através do decreto normatizava-se a localização dos cemitérios no plano urbano, devendo, obrigatoriamente, localizar fora dos muros e longe das habitações. Deveriam localizar-se em pontos altos e arejados, além do mais seriam murados e as sepulturas classificadas em perpétuas ou temporárias. Abria-se a possibilidade de compra de terrenos, por particulares, para construção de *caveaux*, *monuments*, e *tombeaux*. Deveria ser concedido, quando necessário, espaço apropriado para os não-católicos em quadra afastada das outras, devendo ter entrada própria. Os cemitérios deveriam se organizar, estruturalmente, obedecendo aos princípios religiosos¹⁷⁹.

Estas ações repercutiram tanto no Velho quanto no Novo Mundo. A Espanha sofreu influências do modelo francês na constituição e implantação do Cemitério de Málaga e, em Portugal, a instalação dos cemitérios fora do espaço das igrejas espelha, em parte, a abrangência deste modelo. No Brasil, esta matéria vinha sendo estudada desde o final do

¹⁷⁸ QUEIRÓZ, José Francisco. Os Cemitérios do Porto (...). p.50

¹⁷⁹ QUEIRÓZ, José Francisco. Os Cemitérios do Porto (...). p. 50

Segundo Ariès: "[...] a França se orientava para a restauração do catolicismo e seu reconhecimento como religião do Estado." ARIÈS, Philippe. O Homem Diante (...). p. 565

século XVIII, ocasião em que D. Maria de Portugal, em 1789, orientava para a construção de cemitérios na colônia. No início do XIX uma através de Carta-régia determinava-se a proibição dos enterramentos nas igrejas e ordenava-se a construção de cemitérios pelo bem da saúde pública. Em 1825 uma nova portaria legisla sobre os sepultamentos. Em 1828 o Imperador decretava, através da Lei de 28 de outubro, o fim dos sepultamentos nos recintos religiosos, conferindo às câmaras o dever de zelar e fazer cumprir as normas. Apesar destas leis não terem sido colocadas em prática, de forma efetiva, revelam a crescente preocupação do poder público na matéria concernente ao lugar dos mortos, bem como o interesse o em sanear e higienizar as cidades¹⁸⁰.

Os cemitérios oitocentistas portugueses: modernos e românticos—reações e assimilações

Em Portugal, até os idos do século XIX, era difícil estabelecer uma distinção entre “cemitério” e “igreja”. A construção de espaços de enterramento estava, por norma, condicionada à prévia existência de uma igreja ou capela. Era a forma aceita como prática sacralizadora, conferindo dignidade e respeito ao cemitério. Por outro lado qualquer igreja era, salvo exceções, lugar propício para sepultamentos¹⁸¹.

¹⁸⁰ A carta régia nº. 18, datada de 14 de Janeiro de 1801, era uma resposta à queixas contra os enterramentos nas igrejas. Teor semelhante guarda o decreto imperial de 1825 criticando as práticas de enterramento tradicionais, considerando-as anti-higiênicas, sustentadas pela superstição. A lei de 28 de outubro de 1828 é composta por 90 (noventa) artigos regulando a estrutura, organização eleitoral e funções das câmaras no Brasil Imperial.

Cf.: REIS, João José. A Morte é uma Festa Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1991. Cap. 10 e 11 especialmente

RODRIGUES, Cláudia. Lugares dos mortos na Cidade dos Vivos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1997. p.89-90

¹⁸¹ QUEIRÓZ, José Francisco. Os Cemitérios do Porto (...). p.88

Afirma este pesquisador que já no século XVIII havia cemitérios afastados das povoações. Eram em sua maioria pertencentes às comunidades não-católicas, impossibilitadas de possuir templos próprios. Eram inumados ao ar livre, em locais afastados das povoações. No caso do Porto os corpos eram sepultados à

Em situações de emergência, como epidemias, guerras, crises geradoras de mortandade excessiva, construía-se cemitérios provisórios. Estes, geralmente, eram alocados junto a colinas, próximos às capelas ou em locais isolados, sendo abandonados após uso emergencial. Eram retomados mediante novo susto. Houve, entretanto, no final do século XVIII, tentativas com o propósito de legislar sobre os cemitérios, especialmente em razão do terremoto (1755) que arrasou Lisboa. Em 1756 o médico português António Nunes Ribeiro Sanches escreveu o **Tratado de Conservação da Saúde dos Povos**. Seus escritos orientavam-se pela obra do francês Abade Porée. Recomendava zelo e precaução em relação aos enterramentos nos templos, concluindo a propósito da necessidade de se erguer cemitérios murados fora das vilas e cidades¹⁸².

No último quartel do século XVIII multiplicaram-se intenções por parte do poder público, apoiadas pela comunidade científica e em alguns casos eclesiásticas, no sentido de liquidar a prática dos sepultamentos *ad sanctos*. Entretanto a seqüência de decretos e leis que se estendem século XIX afora, revelam que o cumprimento das deliberações não era uma ação corriqueira. Havia resistências. Um nome clássico na defesa dos cemitérios públicos, afastados das igrejas, em Portugal é o do intendente Pina Manique. Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805) viveu e serviu a Corte na época do Marques de Pombal e da Rainha D. Maria I. Ficou conhecido como ditador sanitário e suas ações refletem, diretamente, a influência das doutrinas disseminadas pelos franceses. De acordo com Vítor Martins:

[...] ficou o Intendente Pina Manique registado como pioneiro máximo dos cemitérios públicos em Portugal, que só não construiu pela incompreensão de

margens do Rio Douro ou da Foz. O primeiro cemitério protestante em Portugal foi o da comunidade inglesa em Lisboa. p. 35-36

¹⁸² SANCHES, António Nunes Ribeiro. Obras. Vol. 2. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1966. p. 232-233. Apud. CATROGA, Fernando. O Céu da Memória Cemitério Romântico (...) p. 46.

quem superiormente não teve capacidade ou não quis aceitar os princípios de uma salubridade nova¹⁸³.

Porém, despeito das leis e interesses, as razões que culminaram na construção dos cemitérios públicos em Portugal, se justificam diante da uma necessidade, da urgência imposta pelos fatos. As epidemias, em especial, a cólera foi mais convincente que as idéias liberais e iluministas, naquilo que se referem à adoção dos novos modos de sepultamento e culto aos mortos. As epidemias que varreram o país entre 1833 e 1855 reforçaram de modo contundente, a imperiosidade da medida¹⁸⁴.

Neste sentido os decretos de 21 de setembro e 8 de outubro de 1835 fixados pelo Ministro Rodrigo da Fonseca Magalhães estabeleciam, definitivamente, a criação dos cemitérios públicos em todas as povoações proibindo, sumariamente, os sepultamentos eclesiásticos¹⁸⁵.

O decreto determinava que todas as povoações deveriam ter um cemitério público, os terrenos deveriam ser grandes o bastante para que houvesse sepulturas individuais, além de ser contornado por um muro. Estes deveriam ter pelo menos “[...] dez palmos de altura [...]” e serem construídos “[...] com a precisa solidez.” Às câmaras municipais caberia a

¹⁸³ DIAS, Vítor Manuel Lopes. Cemitérios, Jazigos e Sepulturas Monografia Estudo Histórico Artístico Sanitário e Jurídico. Porto: Tip. da Editorial Domingos Barreira, 1963. p. 83

¹⁸⁴ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900. 1997. 03 Volumes. Dissertação. (Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p.7

¹⁸⁵ DIAS, Vítor. Op. Cit. p. 84

Afirma: “Foi, portanto, já em pleno século XIX que, através do Dec. de 21 de setembro e do Regulamento pouco depois publicado no Decreto de 8 de outubro, Portugal tomou as primeiras medidas de ordem geral, mandando construir cemitérios públicos em todas as povoações do país por forma a obedecerem ao condicionalismo reputado conveniente na defesa da salubridade pública.” p.85.

administração e gestão destes novos espaços e todos os cemitérios já existentes seriam removidos para “[...] *sítio conveniente*.”¹⁸⁶

Em 1844 foi publicada uma nova lei cujo teor era a regulamentação de um setor público destinado a cuidar da saúde pública e organizar os serviços relativos à Repartição de Saúde Pública. Esta nova lei reiterava a obrigatoriedade de pelo menos um cemitério em cada concelho, enfatizava a proibição dos enterramentos em qualquer igreja ou capela; os cadáveres deveriam ser examinados por um profissional competente, antes da inumação, sendo obrigatória a emissão do atestado mortuário. Só após a expedição deste documento seria liberado o bilhete de enterramento pelo comissário da saúde da paróquia. Este documento tinha um custo variável de região para região, além de obedecer a hierarquia social. Era mais uma, entre as várias, tentativas de se obrigar o cumprimento das leis, uma vez que não era pela ausência de legislação que os cemitérios não se tornaram uma realidade, um equipamento devidamente integrado à configuração das cidades, vilas e aldeias portuguesas¹⁸⁷.

Como já se mencionou, oposições aconteceram ao longo do processo. A resistência indica a dificuldade em substituir comportamentos cristalizados há séculos, no imaginário coletivo, mediante a uma nova experiência. Sob este aspecto argumenta Fernando Catroga:

¹⁸⁶ Collecção de Legislação Publicada em 1834, depois da Abertura das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa em 15 de Agosto. Lisboa: Galhardo e Irmãos, 1835. p.77

¹⁸⁷ *Este bilhete custava em Lisboa, Porto, Funchal e Ponta Delgada, 720 réis, outras cidades e vilas com mais de 4000 habitantes, 480 rs, cabeças, 240 rs; vilas não cabeças de Concelho, 160 rs, aldeias e outras povoações, 100 rs: aos elegíveis para Deputados, 840 rs, aos contribuintes do dobro dos elegíveis para deputados, 1\$200 rs: os menores de 7 anos, metade, os mendigos, soldados, marinheiros, guardas municipais e da Armada, pessoas das corporações religiosas e todos quantos não podiam votar nas eleições primárias por não pagarem 1\$000 rs de tributos, gratuito. Onde não houvesse cemitério ou nele se não fizessem enterramentos, custaria o triplo da taxa.*

DIAS, Vítor Manuel Lopes. Op. Cit. p.87

Muitos obstáculos provinham de insuficiências de ordem financeira e burocrática; outros, porém, tinham uma base bem mais funda, dado radicarem não só na repulsa das populações por um território desnudado e profano, mas também em atitudes de defesa de situações de privilégios estabelecidos. À estranheza do espaço correspondia, igualmente, a rejeição do rompimento com o elo simbólico que ligava as gerações. [...] Por outro lado, em muitas regiões, nomeadamente no norte do país e nos centros mais populosos, os grupos sociais mais elevados continuaram a privilegiar os enterramentos tradicionais, o que implicava que fossem os pobres os principais destinatários dos cemitérios públicos, situação que reforçava a repulsa pelos novos espaços¹⁸⁸.

É compreensível, portanto, a repulsa e resistência popular em relação às necrópoles que surgiam como uma imposição moral, ética, sanitária e que colocava em dúvida hábitos e valores religiosos há muito arraigados no imaginário de uma população tradicionalmente católica como a portuguesa, bem como a brasileira. Neste caso, em particular, recordemos o episódio, estudado por João José Reis, ocorrido na Bahia, em 1836, ocasião em que a população insurgiu contra cemitério do Campo Santo, em Salvador. Este evento ficou conhecido como a “cemiterada” e revelou-se “[...] *um episódio que teve como motivação central a defesa de concepções religiosas sobre a morte, os mortos e em especial os ritos funerários, um aspecto importante do catolicismo barroco.*”¹⁸⁹

Dentre os variados movimentos populares contra os cemitérios portugueses destaca-se o episódio conhecido como Maria da Fonte (1846)¹⁹⁰. Em que constituiu esta reação? Como se qualificou esta cemiterada? No início do ano de 1846, no Concelho de Póvoa de

¹⁸⁸ CATROGA, Fernando. O Céu da Memória Cemitério Romântico (...) p. 53-54.

Em outra publicação argumenta que: “[...] *Todavia, por resistências várias, foi necessário chegar à década de 30 para, sob pressão epidémica, e no contexto da legislação ordenadora do novo regime liberal, se criar a vontade política interessada na erradicação das sepulturas **ad sanctos et apud ecclesiam** (leis de 21 de setembro de 1835 e 8 de outubro do mesmo ano promulgadas por Rodrigo da Fonseca Magalhães) [...] as vicissitudes da política nacional e regional, as capacidades económicas do poder local, as resistências dos párocos e dos povos explicam que o ritmo de construção das novas necrópoles tenha sido lento e que tenha variado conforme a especificidade das tradições religiosas das várias regiões do país. [...]*” Cf.: CATROGA, Fernando. O Cemitério Romântico. In: ANACLETO, Regina. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. Lisboa, s/e, 1994. p.,75-86

¹⁸⁹ REIS, João José. A Morte é uma Festa (...) p. 49.

¹⁹⁰ Catroga se refere a estes episódios como “cemiteradas” cunhando a palavra da obra de REIS, João José. A Morte é uma Festa Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

Lanhoso, um grupo de mulheres armadas de chuços e roçadeiras, espetos e foices, forçaram o enterramento de um cadáver feminino no templo católico. Importante: não permitiram que fosse examinada pelo médico, não admitindo que fosse conduzida ao cemitério. O mesmo episódio repetiu-se no Concelho da Fonte Arcada, ocasião em que três mulheres foram presas. Seguiram-se sublevações em várias freguesias. Soma-se à questão do enterramento a insatisfação em relação aos pagamentos dos bilhetes de enterramento e assim:

As populações das léguas em redor marcham sobre Póvoa de Lanhoso onde assaltam e lançam o fogo às “billhetas” aos documentos e ao próprio edifício da Administração, cadeias, etc. De começo a revolta é exclusiva das mulheres do povo, mantendo-se os homens em sua guarda, mas depois a todos envolve¹⁹¹.

A revolta tomou corpo invadindo Braga, Guimarães, Fafe, Minho, Trás-os-Montes dentre outros. A população se armou e protestou. Entende-se que, para além da insatisfação no que tange os cemitérios, estavam imbutidos rancores contra a situação política do país e toda a configuração social dramática que caracterizou o início do século XIX para os portugueses. A revolta só tem termo em 1847, quando o governo obtém ajuda da Inglaterra, França e Espanha. Entretanto é mantida a obrigatoriedade dos sepultamentos fora das igrejas e a necessidade da construção dos cemitérios públicos¹⁹².

¹⁹¹ DIAS, Vitor. Ibid.p. 91

¹⁹² Confira: DIAS, Vítor. Ibid.p.91

CATROGA, Fernando. O Cemitério Romântico (...). p. 56-60

De acordo com Catroga “[...] É a permanência deste apego ao modo tradicional de consagrar os sepulcros que explica o facto de, em décadas posteriores, ser ainda ao Norte que se encontram mais sinais de fidelidade aos velhos costumes; nos inícios dos anos 80 romperam tumultos liderados por mulheres em Vilaça (Braga) e Soutelo (Vila Verde) [...] torna-se evidente que a extinção da sepultura *ad sanctos, apud ecclesiam* foi vista pelos sectores mais tradicionalistas como uma agressão à memória histórica das comunidades e como uma profanação que iria impedir a ressurreição final dos corpos. Daí que resistências tenham partido de sectores mais conservadores do clero e dos meios em que o peso de um catolicismo popular, de forte componente escatológica- muitas vezes situada à margem da própria posição oficial da Igreja- mais se repercutiu. Não foi igualmente por acaso que as mulheres, geralmente, mais receptivas à vivência religiosa e aos seus apelos salvíficos, aparecem a liderar muitos dos tumultos, atitude esta que, com outros ingredientes, terá a sua irrupção suprema na Maria da Fonte.”

Cf.: CATROGA, Fernando. Morte Romântica e Religiosidade Cívica. In: MATTOSO, José. História de Portugal O Liberalismo (1807-1890) Vol. 5º Lisboa: Editorial Estampa, s/d. p.505-514

As “cemiteradas” ocorridas no Brasil e em Portugal indicam o grau de complexidade das mudanças de hábitos em relação às formas de inumação, além de ser um termômetro indicando como o choque cultural, moral e religioso retardou a aplicação das leis. Portanto entre os ires e vires em relação aos cemitérios, em 1844 havia poucos cemitérios públicos funcionando a pleno vapor em terras lusitanas. Dentre eles podemos citar o Prado do Repouso, no Porto; Alto de São João e Prazeres, em Lisboa; os cemitérios municipais de Bragança, Vila Real, Aveiro, Figueira da Foz, Santarém, Évora, Borba, Funchal, dentre outros. Somente na segunda metade do século XIX que os cemitérios ao ar livre, afastados das igrejas, tornam-se espaços aceitos e utilizados pela população de todas as classes sociais¹⁹³.

Os cemitérios portugueses e os do Porto em particular, apresentam características que os tornam singulares face aos outros cemitérios seculares. Embora construídos fora do espaço sagrado das igrejas, só eram considerados dignos de uso depois de serem consagrados, todos deveriam ter uma capela para celebração dos cultos, ou seja, embora públicos mantiveram-se sob a égide da Igreja Católica. Se não eram administrados diretamente, certamente eram dirigidos sob o ponto de vista da fé. No Porto os cemitérios públicos oitocentistas, além da existência das capelas e da benção oficial possuem espaços privados dirigidos pelas ordens religiosas. Sobre esta questão opina Vasconcelos e Sousa:

Se a imposição legal de que os “cemitérios deverão ser situados fora dos limites das povoações” acaba por afastar de uma forma cada vez mais acentuada a morte do chão sagrado e da proximidade aparente do divino, eventos paralelos como a presença das capelas gerais dos cemitérios, tanto no de Agramonte, como no do Prado do Repouso, como igualmente a atitude das Ordens Terceiras e das Irmandades de Nossa Senhora do Terço e Caridade e da Confraria do S.S de Santo Ildefonso em construir templos nas suas secções privativas, constituem

¹⁹³ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária do Porto (...). p.12

factores de equilíbrio que impedem um total afastamento da Igreja de todo este processo, e a conseqüente laicização absoluta da morte¹⁹⁴.

Era uma solução para o aceitação, por parte da população essencialmente católica, dos cemitérios públicos como espaços dignos ao uso, uma forma de contornar a estranheza provocada pelas mudanças. Entretanto além da questão que envolve a presença marcante da Igreja Católica nos cemitérios públicos portuenses, há que se compreender como se organizaram e se instalaram na cidade do Porto, que nos sugerindo algumas peculiaridades a serem ressaltadas.

A Cidade Invicta: espaços de enterramento e os cemitérios oitocentistas.

A cidade do Porto é a capital da província do Douro - Litoral, estende-se ao longo da margem direita do rio Douro. Seus limites geográficos o rio, ao sul, o oceano Atlântico a oeste e ao norte e nordeste pela estrada da Circunvalação que o separa dos concelhos de Matozinhos, Maia e Gondomar. É também conhecida como “Cidade Invicta”, Antiga, *Mui Nobre*, Sempre Leal e Invicta Cidade do Porto.¹⁹⁵

A Cidade Invicta tem origens remotíssimas perdidas ao longo de algumas centenas de anos. De acordo com Manuel Dias o primitivo burgo remonta ao tempo das invasões romanas do século II a.C. Afirma que as “[...] designações *Portus e Cale*, [...] referenciavam dois

¹⁹⁴ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Cemitérios Portuenses História e Arte. 1994. 12 Volumes. Seminário (Conclusão de Curso de Graduação Património). Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Porto. p.24

¹⁹⁵ BASTOS, Carlos (org). Nova Monografia do Porto. Porot: Cia Portuguesa Editora, 1938. p.3
D. Afonso V em alvará de 22 de Fevereiro de 1454 concedeu, à cidade do Porto, o tratamento de Leal Cidade e por alvará de 6 de Julho de 1459 o de “Nossa Mui Nobre e Sempre Leal Cidade”. Foi D. Maria II quem acrescentou o elogio “Invicta”, em razão da resistência ao exército miguelista nos anos de 1832 a 1833.

pequenos aglomerados populacionais fortificados nas margens norte e sul do rio a que chamaria Douro [...]”¹⁹⁶.



Figura nº. 18 Mapa da cidade do Porto

Fonte: QUARESMA, Maria Clementina de Carvalho. Inventário Artístico de Portugal Cidade do Porto. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, MCMXCV.

O Porto guarda importância peculiar na história lusitana: sobreviveu à épica e árdua batalha pelo alargamento territorial; pela reconquista, além de ser partícipe fundamental no episódio dos descobrimentos. É com orgulho que a cidade não cansa de render homenagens ao Infante D. Henrique, o navegador. Este filho de D. João I e D. Filipa de Lencastre foi o grande impulsionador dos descobrimentos no início do século XV. Destaque para a conquista de Ceuta em 1415.

De acordo com Manuel Dias:

Nos estaleiros do Douro foi construída, aliás, boa parte da frota que, de Lisboa, rumou a Ceuta, num contributo que não se ficou pelo trabalho e pelo saber dos carpinteiros, calafates e demais artífices ribeirinhos: os porões dos navios encheram-se com carne que os portuenses dispensavam, limitando-se a guardar para si os miúdos, as partes intestinais, enfim, as ‘tripas das reses’. Belo gesto,

¹⁹⁶ DIAS, Manuel (Texto). Porto Património Cultural da Humanidade Espaços e Monumentos classificados pela Unesco. Porto: Norprint, 1999. p. 14

história ou lenda, que deu como ganho aos portuenses uma honrosa alcunha: tripeiros.¹⁹⁷

Além de cenário das lendas a cidade foi palco das lutas liberais do século XIX, da resistência às invasões napoleônicas, do Cerco do Porto e já no fim do século das lutas pela implantação do regime republicano¹⁹⁸.

O Porto, a despeito de suas ruas, casarios sombrios e escuros, frio e umidade, reveste-se de singularidades. Há tradição e história. Personagens históricas e peculiares circularam por entre estas sombras e becos e tornaram este antigo burgo, na segunda cidade mais importante de Portugal. Muito se pode explorar acerca desta metrópole: as lutas históricas, a arquitetura em todas as suas manifestações – medieval, barroca, neoclássica, eclética, moderna, o vinho, enfim, há caminhos que podem ser explorados infinitamente.¹⁹⁹ Cabe, neste momento, refletir acerca da morte, dos mortos e o destino a eles dado nesta cidade *mui leal e invicta*.

A cidade do Porto possui onze cemitérios. Sendo dois municipais, três particulares e seis paroquiais. Até meados do século XIX o usual era a prática dos sepultamentos *ad sanctos*

¹⁹⁷ DIAS, Manuel (Texto) Porto Patrimônio Cultural (...) p. 17

¹⁹⁸ O Cerco do Porto (1832-1833) é parte das lutas anti-miguelistas impretadas por D. Pedro IV (D. Pedro I no Brasil) em função da sucessão real, em face da morte de D. João VI em 1826 e que deveria ser concedido à sua filha Maria da Glória. Entretanto D.Miguel, irmão de D. Pedro, questionou a sucessão e inicial o episódio sangrento da batalha entre irmãos.

¹⁹⁹ Cabe aqui frisar a importância do comércio do vinho do Porto e produtos têxteis como riqueza para a cidade. A presença inglesa na exploração vinícola é fundamental a partir do século XIX. É neste período que a capital do Norte desenvolve-se e consolida sua vocação comercial e industrial. Em 1991 a cidade do Porto, possuía 310.639 habitantes. Faz parte de sua área metropolitana 9 concelhos (Espinho, Gondomar, Maia, Matosinhos, Porto, Póvoa de Varzim, Valongo, Vila do Conde e Vila Nova de Gaia) onde residiam 1.174.461 habitantes. Gaia, à margem esquerda do estuário do Rio Douro é o centro de armazenamento do vinho do Porto. O Porto dista 320 km de Lisboa e sua população se distribui por 15 freguesias: Aldoar, Bonfim, Campanha, Cedofeita, Foz do Douro, Lordelo do Ouro, Massarelos, Miragaia, Nevogilde, Paranhos, Ramalde, Santo Idelfonso, S. Nicolau, Sé e Vitória. O feriado municipal é a 24 de junho, dia de São João, festa típica dos martelos e dos alhos.

BRITO, Raquel Soeiro de. (org.) Portugal Perfil Geográfico. Lisboa: Editorial Estampa 1994. p. 141

apud ecclesium. Entretanto, ao contrário do que se pensa, já havia exemplos de sepultamentos alternativos, remontando de épocas passadas. Exemplifica Queiróz:

No início do século XVIII, o interior das igrejas portuenses era o cemitério da cidade. Muitas famílias de melhor trato tinham ali carneiros privativos. Porém, nesta altura ainda funcionava um cemitério para pobres e indigentes, no Largo da Sé, o qual vinha já da época medieval. Este cemitério foi depois transferido para um local perto da porta do Olival. Também na Misericórdia do Porto, que assistia as mais pobres, recebiam-se os cadáveres destes no seu cemitério, em vala comum. Em altura de epidemias, porém, também os menos pobres poderiam acabar por ser sepultados nos adros das igrejas²⁰⁰.

Além do mais havia o cemitério em cripta mantido pela Ordem Terceira de São Francisco. O local de sepultamento não era o chão da capela, mas o subterrâneo, onde se localiza um pequeno cemitério. Encontra-se sob a Casa do Despacho da Ordem Terceira e tem entrada própria²⁰¹.



Figura nº. 19 Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora.

²⁰⁰ QUEIRÓZ, Francisco. *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária (...)*. p.22

²⁰¹ QUEIRÓZ, Francisco. *Op. Cit.*



Figura nº. 20 Catacumbas Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

Havia, também, os cemitérios afastados da cidade, abertos pelas comunidades acatólicas, quando lhes era permitido. Um exemplo é o pedido da colônia britânica que no princípio do século XVIII solicitou um espaço decente para o sepultamento de seus mortos que se realizavam de forma inconveniente na encosta do Cavaco, às margens do rio Douro que banha Vila Nova de Gaia, cidade vizinha ao Porto. Para que os sepultamentos se realizassem foi construído um cemitério fora da cidade, rodeado de altos muros. Foi o primeiro cemitério permanente recebendo enterros desde 1798²⁰². Era, entretanto um

²⁰² Esta questão é apresentada por COUTO, Júlio. Monografia de Massarelos. Porto: Junta de Freguesia de Massarelos, 1993. p.126-136. Acerca deste comenta acerca da ansiedade dos ingleses, especialmente dos idosos, sobre a precariedade dos sepultamentos a que eram submetidos, face à ausência de um lugar apropriado. Além do mais a expansão do comércio do Vinho do Porto, através do Tratado de Metween (1703), aumenta demograficamente a presença do imigrante inglês em terras portuguesas, especialmente no

espaço de sepultamentos restrito aos protestantes. Os cemitérios fora das igrejas, mas de cariz católico, também tiveram caráter pioneiro na cidade do Porto. É importante atentar-se para este detalhe. Os cemitérios públicos foram criados, mas a priori, deveriam ser católicos. O primeiro espaço para sepultamentos, fora das igrejas, constituído na cidade invicta surgiu em razão da confluência de vários fatores. Há quem atribua responsabilidade à tradição liberal e a adesão aos ideais iluministas, entretanto uma situação de crise aguda, como já foi mencionada, auxiliou neste pioneirismo²⁰³.



Figura nº. 21 Lápides, Cemitério dos Ingleses, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

Em 1833, o Cerco do Porto gerou uma situação de insalubridade. Os problemas provocados pela guerra tais como a profusão de cadáveres, a epidemia de cólera, criaram dificuldades para os sepultamentos, pois os espaços existentes estavam superlotados. Nesse ano, a mesa da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, pediu a D. Pedro IV autorização para construção

Porto. Em 1779 é autorizada, a colônia inglesa, a instalação de um cemitério privativo. Depois de muitos ires e vires, é construído o cemitério no local onde hoje se situa. A primeira lápide com a marca nº. 1 foi colocada em 4 de agosto de 1798 na campa de Thomas Stafford.

²⁰³ Vale lembrar a luta do médico portuense Francisco de Assis Souza Vaz, verdadeiro combatente dos sepultamentos eclesiásticos e autor de uma memória questionando esta prática secular:

VAZ, Francisco d'Assis de Sousa. Memoria sobre a inconveniência dos Enterros nas Igrejas, e utilidade da construção de Cemitérios. Porto: Imprensa de Gandra e Filhos, 1835.

de um cemitério privado²⁰⁴. Os problemas gerados pela situação de conflito e as epidemias não são suficientes para explicar esta iniciativa, pondera Queiroz, uma vez que a Igreja da Lapa era ampla, possuindo locais suficientes para enterramentos e, além do mais as sepulturas eram concedidas somente aos irmãos. A iniciativa da Irmandade da Lapa pode ser compreendida como um gesto de vanguarda, na medida em que ao ser autorizada a construção do cemitério, o mesmo foi erguido no terreno lateral à Igreja e objetivava ser um cemitério “moderno”, [...] *convenientemente murado, enobrecido com portal, com locais próprios para a construção de monumentos, tal como se fazia já algumas décadas em Paris, cidade modelo para quase tudo na época.*”²⁰⁵ Não se tratava de um espaço provisório. O Cemitério da Lapa é considerado como o mais antigo cemitério romântico, a nível nacional, embora seja um espaço privado. Sua idealização e construção antecede o decreto-lei de 1835. Os cemitérios lisboetas do Alto do São João e Prazeres foram criados em 1833, entretanto foram construídos para inumação dos mortos vitimados pelo cólera, somente com a regulamentação da lei é que se tornaram, efetivamente, cemitérios públicos.²⁰⁶

Este espaço funerário reveste-se de singular importância, pois:

[...] assumiu-se então, não só como um cemitério de elite, mas também como um símbolo do Liberalismo e da alta burguesia portuense. Apesar de ser privativo, o Cemitério da Lapa influenciou, numa primeira fase, todos os cemitérios públicos da região do Porto (e do norte do país em geral).²⁰⁷

²⁰⁴ As Irmandades da Lapa no Porto e o Brasil possui uma relação próxima. A Irmandade foi criada em 1755 e a capela da Lapa abriga o túmulo especial, na capela-mor, onde está guardado o coração de D. Pedro VI (D. Pedro I) Cf. QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O Ferro na Arte Funerária* (...) p.9.

²⁰⁵ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. A Arte Funerária Oitocentista na Diocese do Porto. *I Congresso sobre a Diocese do Porto Tempo e Lugares de Memória Separata do Livro Actas Volume I.* Porto/Arouca, 2002. p. 267-287

²⁰⁶ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. A Arte Funerária Oitocentista (...) p. 271

²⁰⁷ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. A Arte Funerária Oitocentista (...) p.272.



Figura nº. 22 Igreja de Nossa Senhora da Lapa, 1863, antes da construção da segunda torre.
 Fonte: O Tripeiro, VI Série, Ano VIII, 1969.

Passa a ditar a nova moda dos comportamentos em relação à morte, aos sepultamentos e ao culto aos mortos, agora dentro de uma visão romântica e ingênua, sendo ao mesmo tempo nobre e suntuosa como forma de cultivar as lembranças e os lugares de memória reservados aos entes desaparecidos. Interpretando esta situação marcada pela necrópole conclui Queiróz:

O Cemitério da Lapa é o cemitério mais importante do norte de Portugal, e talvez, o mais interessante do país, uma vez que gerou uma área estilística muito particular e regionalista, afastada da concepção mais internacional dos cemitérios sob a influência dos Prazeres e Alto de S. João. De todos os cemitérios do Porto, o Cemitério da Lapa é o mais elitista e precoce na construção de formas arquitetônicas modernas. O Cemitério da Lapa é uma verdadeira galeria de ilustres, materializada nos fabulosos monumentos que possui²⁰⁸.

²⁰⁸ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária (...) p. 147.

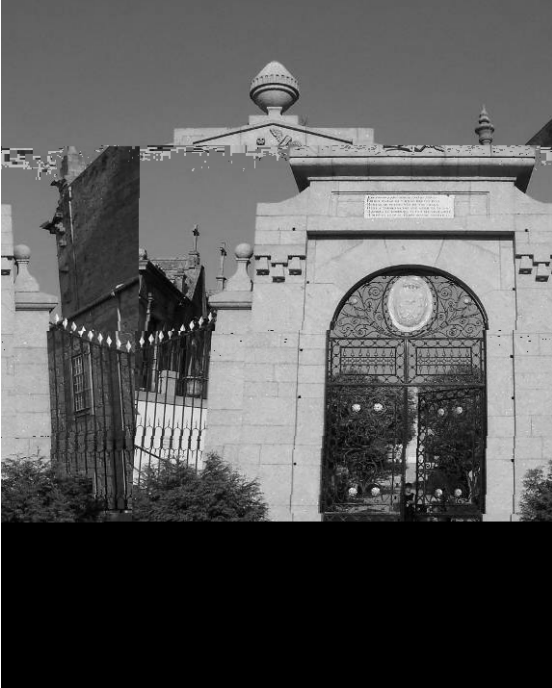


Figura nº. 23 Entrada do Cemitério da Lapa, Porto.

Texto inscrito no portão: *“Eis ossos carcomidos, cinzas frias/ Em que param da vida os breves dias. /Mortal, se quanto vês te não abala, /Ouve a tremenda voz que assim te falla/ Lembra-te, homem que és pó, e que d’est’arte/ Em pó, ou cedo ou tarde, hás de tornar-te.”*

Fonte: Arquivo particular da autora.

Em dezembro de 1839 foi inaugurado o primeiro cemitério público da cidade do Porto, o Cemitério do Prado do Repouso, numa vasta quinta que pertencia ao bispado. Neste local seriam sepultados os portuenses mais pobres. A elite e os mais ricos preferiam a inumação no Cemitério da Lapa ou nos cemitérios das Ordens e Irmandades. Desta forma o Prado do Repouso ficou estigmatizado durante muitos anos como um lugar indigno para os sepultamentos. Entretanto, em 1855, uma nova epidemia grassou pelas ruas do Porto e um novo espaço de enterramento público teve que ser erguido, era o Agramonte. O fato de ter sido construído para inumação dos coléricos, fez com que a população passasse a olhar o Prado do Repouso de um modo diferente.

Em um guia de viagem, datado de 1877, as duas necrópoles são mencionadas e descritas pelo autor. Sob seus olhos o Prado do Repouso possuía “[...] *árvores fúnebres e mausoléus, verdadeiramente notável pela sua beleza melancólica [...]*” e:

[...] nada obstante a sumptuosidade dos seus monumentos fúnebres, tem a melancolia por vezes opressora dos cemitérios antigos, não só pela sua vastidão, como pela aglomeração de sepulturas, como finalmente pela escolha e disposição de suas árvores.²⁰⁹

O Agramonte era tido como um espaço moderno, menos melancólico e situado em um dos pontos mais pitorescos da cidade.²¹⁰

No início do século XX, alguns artigos publicados na revista *O Tripeiro*, referem-se aos cemitérios municipais sob óticas diversas. Há um artigo não-assinado, exaltando os epitáfios inscritos nas lápides de personalidades ilustres sepultadas no Prado do Repouso²¹¹. Entretanto, em outro artigo, é lembrada a profunda rejeição popular em relação aos sepultamentos no Prado. Comenta o articulista:

Hoje os cemitérios d’esta cidade levam a palma a todos os do paíz, mesmo aos da capital. Este, o cemitério oriental, bem como occidental, o da irmandade do Bonfim, Lapa e outras freguezias dos extremos da cidade, primam pelo aceio com que se conservam. Encerram verdadeiras obras d’arte, decoram-n’os magníficos mausoléus, traçam- n’os bellas e alinhadas ruas bordadas de variados arbustos e orladas de canteiros com diversas qualidades de flores, o que dá àquelle conjuncto o aspecto de um campo florido onde as lágrimas se misturam com as preces, a saudade dos que partiram de casa com o amor dos que ficaram, completando assim com toda a propriedade o seu nome que é: - Campo Santo.²¹²

Em outro artigo o Agramonte é considerado o “[...] *mais moderno e mais lindo dos cemitérios municipaes.*” e mais “[...] *o Cemitério de Agramonte foi aberto há setenta e um annos em 1855, no reinado de D. Pedro V. Foi benzido pelo bispo, depois Cardeal, D.*

²⁰⁹ PIMENTEL, Alberto. Guia do Viajante na Cidade do Porto e seus arrabaldes. Porto: Livraria Central, 1877. p. 159-160

²¹⁰ PIMENTEL, Alberto. Op. Cit. p.162

²¹¹ No Jazigo do Cônego Alves Mendes. O Tripeiro. Porto, n.º. 3, 1º anno, p 14, julho de 1908.

²¹² TORRES, João G. O. A aversão que houve ao Cemitério do Prado do Repouso Os mortos em bolandas e os vivos a cacheirada. O Tripeiro. Porto, n.º. 75, 3º anno, p. 34-36, Julho de 1910. p. 36

Américo.” Além de ter sido embelezado graças ao trabalho intenso do primeiro diretor e capelão Padre Alexandre Pinheiro e contar em seu espaço com as seções privadas das Ordens de São Francisco, Carmo e Santíssima Trindade.²¹³

Na década de 30 do século passado, Carlos de Passos, em sua **Guia Histórica e Artística do Porto** incluiu os dois cemitérios como locais merecedores da atenção do turista e daqueles interessados em conhecer a cidade.²¹⁴ Além de traçar, em linhas gerais, as condições que culminaram na criação dos dois espaços funerários, menciona as figuras emblemáticas neles sepultadas e as manifestações de talento artístico ali inscritas. Sobre o Prado do Repouso o considerava: “[...] *Ampla, airosa, plano e pujantemente arborizado era o cemitério. Pelas brutais podas duma insania dendrófoba tem agora aspecto quasi desolador*” acrescentando que além das personalidades ali enterradas: “[...] *Poucos mausoléus de bom gosto possui. Destacam-se delles os das famílias Freitas Guimarães e Silva Souza (obras de José Teixeira Lopes), Fernandes Forbes, Araújo Lima e Silva Soares.*”²¹⁵

Acerca do Agramonte, Carlos Passos é mais econômico. Afirma que a capela funerária possui: “[...] *agradável e interessante [...] decoração interior*”, além do mais “[...] *das suas capellas tumulares distinguem-se as das famílias Pinto da Fonseca, Andresen e Pereira Cardoso, como esculpturas de Teixeira Lopes.*”²¹⁶

²¹³ DIAS, Manuel. O Cemitério de Agramonte. *O Tripeiro*. Porto, n.º. 21, 141, 3^a série, p. 326, Novembro de 1926. p. 326.

²¹⁴ PASSOS, Carlos de. *Guia Histórica e Artística do Porto*. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, Lda, 1935.

²¹⁵ PASSOS, Carlos de. *Guia Histórica (...)*. p. 300 e 302

²¹⁶ PASSOS, Carlos de. *Guia Histórica (...)*. p. 303-304

No final da década de 40, o articulista Manuel Pedro, analisa os dois cemitérios municipais da cidade em matéria publicada no *Tripeiro*. Inicia suas considerações pelo Prado avaliando como “[...] plano, espaçoso e bastante arborizado [...] possui sumptuosos túmulos de mármore e de granito e nele jazem os restos mortais de pessoas muito distintas e ilustres do Porto: o orador Alves Mendes, o maestro Ciríaco Cardoso, os pintores Augusto Roquemont e João Augusto Ribeiro.”²¹⁷ Faz referência às celebridades sepultadas no Prado, dentre eles o Corregedor do Porto, Francisco de Almada e Mendonça, bem como os mártires da liberdade, os doze condenados no tempo de D. Miguel em razão da participação nas lutas liberais. Exalta o mausoléu construído em memória aos precursores da República portuguesa: O Monumento aos revoltosos de 31 de Janeiro, obra esculpida em granito e inaugurada em 1897. Sob sua ótica:

[...] O Prado do Repouso, com a sua extensa avenida central ladeada de ricos mausoléus, a par de sepulturas simples e modernas, talhões bem dispostos e lindamente floridos, arruamentos delineados com gosto, é somente encantador. Possui uma capela notável pelos variados mármore e pelo seu belo eco.²¹⁸

Considera o Agramonte o mais moderno dos dois, tendo dezesseis anos menos que o Prado. Analisa as características estéticas e arquitetônicas e ressalta a presença dos grandes ali sepultados e destacando nomes, dentre eles, da atriz portuguesa Emília Eduarda, falecida no início do século XX.

Em outro artigo, igualmente publicado no periódico *O Tripeiro*, encontramos uma análise acerca do cemitério do Prado do Repouso e das transformações urbanas, sociais e políticas sofridas pela cidade ao longo do século XIX e início do XX: o desaparecimento de diversos

²¹⁷ PEDRO, Manuel. Os Cemitérios Municipais da Cidade do Porto. *O Tripeiro*. Porto, n.º. 9, Ano IV, V série, p. 209-210, Janeiro de 1949. p. 209-210

²¹⁸ PEDRO, Manuel. Os Cemitérios Municipais da Cidade do Porto (...). p.209-210

mosteiros ou a reutilização para outros fins, a organização do tecido urbano com o loteamento das quintas, e outros usos que lhes são atribuídas.²¹⁹

Para o autor é curioso ter sido, exatamente, em uma quinta-a Quinta do Prado-onde se inaugurou o primeiro cemitério público da cidade. Considera:

O cemitério, de facto, é outra das alterações que o triunfo liberal introduz embora as reacções à sua criação tenham sido muitas, porque o enterro fora das igrejas era mal entendido pela generalidade da população, habituada a ver sepultada fora do espaço sagrado apenas os maiores dos pecadores (a exemplo dos condenados à forca)²²⁰.

Explicita como o governo portuense teve que agir para tornar o Prado do Repouso, um lugar um espaço atraente para a população sem, contudo, obter sucesso de pronto. Somente o tempo e as pressões naturais dariam ao cemitério a importância devida no tecido social e no cotidiano da população.

Fernandes comenta que, após a epidemia da cólera, foi inaugurado o Cemitério de Agramonte em 1855, sendo na sequência criados outros espaços fúnebres nas diversas freguesias: Nevogilde (1840), Ramalde (1862), Campanha (1867), Paranhos e Lordelo (1872) e Aldoar (1924). E conclui:

O cemitério [...] foi um importante elemento de construção da cidade de finais do século XIX e de boa parte do século actual, apoiando a expansão da mancha urbana e servindo de suporte a significativas concentrações de actividades (com natural relevo para marmoristas e floristas) [...]²²¹

Nota-se, portanto que inseridos no tecido social e urbano os cemitérios oitocentistas passam a gerar novas sensibilidades, alteram a organização da cidade e passam até mesmo a constar nos guias descritivos da cidade. Adquirem status de lugares de culto e celebração da

²¹⁹ FERNANDES, José A. Rio. Prado do Repouso, o primeiro grande cemitério do Porto. O Tripeiro. Porto, 7^a série, Ano XVI, nº. 9-10, p. 270-273, Setembro/Outubro de 1997.

²²⁰ FERNANDES, José A. Rio. Prado do Repouso (...) p. 271.

²²¹ FERNANDES, José A. Rio. Prado do Repouso (...) p. 273.

memória, não apenas sob aspecto religioso, mas de culto cívico, espaço para construção de histórias celebrativas a heróis e seus feitos. Estas necrópoles resultam de uma sociedade que busca no passado a legitimação ou crítica ao presente, metaforicamente se apresentam como livros abertos que podem falar aos olhos e ao espírito²²². Estas questões são bem interpretadas por Catroga, considera o pesquisador:

A necrópole é um livro escrito em linguagem metafórica. O que implica que o culto dos mortos, como toda a recordação, também seja um diálogo imaginário do *sujeito* consigo mesmo, em que participa a razão, a vista e o coração. Portanto, se, enquanto vivência ritualista, a sua leitura, como todo o rito, denota algo da esfera das intenções, o seu significado é irreduzível à pura racionalidade. Como não se procura construir uma “memória-saber”, evocar será *recordar* e *comemorar*. Assim, o território dos mortos funciona, simultaneamente, como um texto objectivador de sonhos escatológicos (transcendentes e/ou memoriais) e como um *espaço público* e *de comunhão*, isto é, como um cenário *miniaturizado* do mundo dos vivos e como um teatro catártico de lutos, bem como de produção e reprodução de memórias, de imaginários e de sociabilidades. E só depois de um adequado tempo de extroversão, que a simbólica cemiterial ajuda a suscitar, ganhará força o distanciamento racional que cura e normaliza, dado que “só a razão é que pode distinguir um antes e um depois da morte, ao passo que o imaginário se recusa a aceitar a ruptura e continua a ver naquele que acaba de morrer alguém que ainda não deixou a vida”.²²³

Percebe-se que os cemitérios oitocentistas provocam um movimento nas sociedades onde se constituem. Movimento este que não ocorre somente no plano do imaginário e do simbólico, mas no plano material, concreto do cotidiano, da organização das cidades, do movimento do comércio, das artes, enfim da estrutura social. Para compreendermos a dimensão desta revolução na cidade do Porto, analisemos a instalação das necrópoles oitocentistas na cidade invicta.

Vale dizer que a historiografia portuguesa considera os espaços funerários consolidados na segunda metade do século XIX como cemitérios românticos. A razão desta nomeação está

²²² GAUME, Monsenhor. *O Cemitério no Século XIX ou as últimas palavras dos Solidários*. Porto: Livraria E. Chardron, 1874. p.106 Apud. CATROGA, Fernando. *O Céu da Memória e Culto Cívico (...)* p. 27.

²²³ CATROGA, Fernando. *O Céu da Memória e Culto Cívico (...)*. p. 27 (itálicos do autor)

calcada no fato de ter, este modelo de necrópole, atingido seu ápice em meados do século XIX e o Romantismo como movimento estilístico, plástico, literário e musical ter se propagado neste período.

Romantismo: a essência e o sentimento dos cemitérios oitocentistas.

O movimento romântico resulta em um conjunto de manifestações culturais, artísticas e literárias originadas na Europa no final do século XVIII e que se prolonga nas décadas iniciais do século XIX. Foi fortemente experimentado em diversos países dos continentes europeu e americano. Possui uma gama de variações tornando difícil estabelecer uma definição única, entretanto o Romantismo exala a preponderância do sentimento, priorizando conteúdos voltados para temas históricos, de conteúdo dramático, exótico e chocante. Na arquitetura os revivalismos históricos, em especial, o gótico, voltaram ao gosto da moda. Em suas manifestações literárias e plásticas o movimento romântico apresentou-se através dos sentimentos melancólicos, referentes a incertezas, ao medo, à morte e a escuridão.²²⁴

Expoentes desta manifestação cultural são os artistas Théodore Gericault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1789-1863) tendo representado em suas obras signos tradutores do espírito e sentimento romântico do homem dos oitocentos e toda sua contradição.

²²⁴Confira: CHILVERS, Ian. Diccionario De Arte. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 1995. p. 823-825
GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1985.

Na literatura o movimento pré-romântico de meados do século XVIII continha elementos que deram suporte ao pensamento do século precedente e que podem ser encontrado nas obras de Byron, Schelley, Chateaubriand e Victor Hugo, Herder, Goethe e Schiller para citar alguns nomes. Vale aqui destacar o lema *Sturm and Drang* (ânsia e tormenta) que marcou a literatura alemã naquela altura²²⁵.

O Romantismo é uma resposta, uma reação à civilização industrial que se consolidava naquela altura. A não realização do sonho de igualdade, liberdade e fraternidade da Revolução Francesa despertou um sentimento de logro, que se expressou nas artes plásticas e literárias. Os românticos prezavam a idéia de a arte ser um veículo de expressão dos caprichos e paixões de cada um. Era a valorização do individualismo. Não havia pretensões de que a arte fosse um meio de transformação da sociedade, mas poderia assumir uma atitude crítica frente à desumanidade do processo industrial, do lucro, do capital. A desilusão é o mal do século o homem romântico isolava-se daquele mundo caótico. Os cemitérios, portanto, refletem este sentimento e traduzem este espírito, além de se transformarem em fontes de inspiração, recolhimento e reflexão passando, inclusive, a serem usados como cenários dos romances característicos da época.²²⁶

Em Portugal, o movimento romântico teve seus expoentes máximos em João Baptista da Silva Leitão, mais conhecido como Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo (1810-1877), que além de escritores foram heróis das guerras civis entre liberais e absolutistas (1832-1834). Conflitos, aliás, que marcaram o início do século XIX

²²⁵ REIS, Sandra Loureiro de Freitas. Educação Artística Introdução à História da Arte. 2ª ed, ver e aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993. p. 200-201.

²²⁶ Arte nos séculos A Civilização Industrial. Vol. VI São Paulo: Editor Victor Civita, 1972. p.1333 e 1352

já dramaticamente caracterizado pelas invasões napoleônicas, a fuga da família real para o Brasil e o sangrento processo de regeneração. Esta foi uma época de gestação de heróis, dentre eles o “romântico” D. Pedro IV. Ele viveu experiências confrangedoras, dentre elas, o tenso conflito cujo oponente era o irmão D. Miguel e a morte prematura, vítima de tuberculose, tendo doado o coração para a cidade portuguesa que o acolhera e o idolatra até hoje. Todas estas vivências reúnem elementos próprios da visão romântica do mundo.

O ideário e sentimento romântico:

[...] vieram do estrangeiro, com os dois escritores que por lá tinham andado exilados durante os anos 20 e 30, e também em Portugal não se pode desligar o advento do Romantismo da implantação de um novo regime político, o liberal, nem do apogeu de uma classe simultaneamente burguesa e aristocrática, a única com capacidade para exercer o mecenato artístico²²⁷.

O movimento manifestou-se, em Portugal, modo geral na arquitetura, através do neo-manuelino; e nas artes plásticas e literárias, com intensidades diferentes ressaltando as distinções e qualidades peculiares²²⁸.

No Brasil é aceito como marco para a instalação do espírito romântico a publicação de **Suspiros poéticos e saudades** de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), em 1836. Nesta ocasião o país se organizava face à independência ocorrida em 1822 e, portanto, artistas e homens da literatura tomaram este evento como mote para suas obras. A

²²⁷ CLAUDON, Francis. Enciclopédia do Romantismo. Minho: Cia Editora do Minho, 1986. p. 14
WATHER, Ingo F. (org). Arte do Século XX. Vol. I Germany: Taschen, 1999. p.22-23

²²⁸ Em Portugal o Romantismo manifestou-se na arquitetura, na construção do Palácio da Pena (1839-49), em Sintra, obra do Barão de Eschwege: o corpo oriental dos Jerônimos, as ruínas fingidas no Passeio Público em Évora, do italiano Cinatti. Nas artes plásticas destacam-se os escultores: Victor Bastos (1829-1894), Alberto Nunes (1838-1912) e José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918). Na pintura revelam-se: Francisco José Resende (1825-1893), Tomás da Anunciação (1818-1879), Cris tino da Silva (1829-1877), Francisco Augusto Mearas (1825-1861), Francisco Pereira de Meneses (1817-1878), Miguel Angel Lopes (1826-1883), Alfredo Keil (1850-1907), Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1853-1927), dentre outros.
VASCONCELOS, Florido de. A Arte em Portugal. 3 ed. Cacem: Verbo Juvenil, 1984.

produção cultural neste período se caracterizou pela exaltação ao amor e ao sofrimento, ao sentimento religioso e devocional, à natureza idealizada pura e bela, bem como as questões históricas. Destacaram-se nas artes plásticas Pedro Américo (1843-1925) e Victor Meirelles (1832-1903). Na literatura vale destacar, o mencionado Gonçalves de Magalhães, bem como outros nomes de projeção como: Gonçalves Dias (1823-1864), Araújo Porto Alegre (1806-1879), Álvares de Azevedo (1832-1852), Casimiro de Abreu (1839-1860), Junqueira Freire (1832-1855) e o célebre Castro Alves (1847-1871). Um nome que não deve ser esquecido é do compositor Carlos Gomes (1836-1896), representante incontornável das manifestações românticas na produção musical.

Entretanto passam a ser os cemitérios, espaços privilegiados, para a consolidação da experiência romântica através das obras funerárias e da linguagem estética neles expressadas. A rejeição romântica do morto como um cadáver em decomposição impôs uma relação nova em relação à morte, ou seja:

[...] a vivência da morte, em que a finitude da vida se apresentasse por metáforas, por odores de flores e de ciprestes por imagens de mármore que simbolizam – através do belo – aquilo que a morte tinha de horrível. Era necessário fingir, de uma certa maneira, que a morte como putrefação não exista. A verdadeira morte era a perda e a saudade. E, para contornar a imagem de putrefação, havia que prolongar de forma idealizada a memória do defunto. Primeiramente, havia que retirar a morte para longe do olhar e do olfato. Depois, haveria que embelezá-la e carregá-la de sentimento, bem ao gosto do espírito romântico. É no final deste processo que surge o cemitério romântico moderno, com pompa, com símbolos que expressavam visualmente e de forma limpa aquilo que a morte e a saudade tinham de mais cruel. A finitude da vida passa como que a ser desesperadamente demonstrada por vários símbolos colocados nos monumentos funerários, por vezes negligenciando a própria crença cristã na ressurreição, os epitáfios passam a ser uma arte própria. As elegias generalizam-se ao pequeno herói, que é aquele por quem se sente saudade, a uma escala familiar²²⁹.

E assim os cemitérios refletem esta nova sensibilidade no tratamento das questões que envolvem a morte: o culto aos mortos, a evocação da memória, a eternidade. O desejo de

²²⁹ QUEIRÒZ, José Francisco. Os Cemitérios Oitocentistas (...) p. 130

imortalidade é traduzido através da construção de marcos de memória, as sepulturas revelam-se como um sonho de perenidade.

Analisando os cemitérios oitocentistas como portadores dos sentimentos que subjazem o Romantismo é possível compreender o uso desta nomenclatura pela historiografia portuguesa e aproximá-la do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, bem como a outros cemitérios brasileiros nascidos no mesmo período e que se traduzem como espelhos evocadores desta emotividade, da melancolia e ao mesmo tempo da permanente reatualização da memória.

O Cemitério do Prado do Repouso

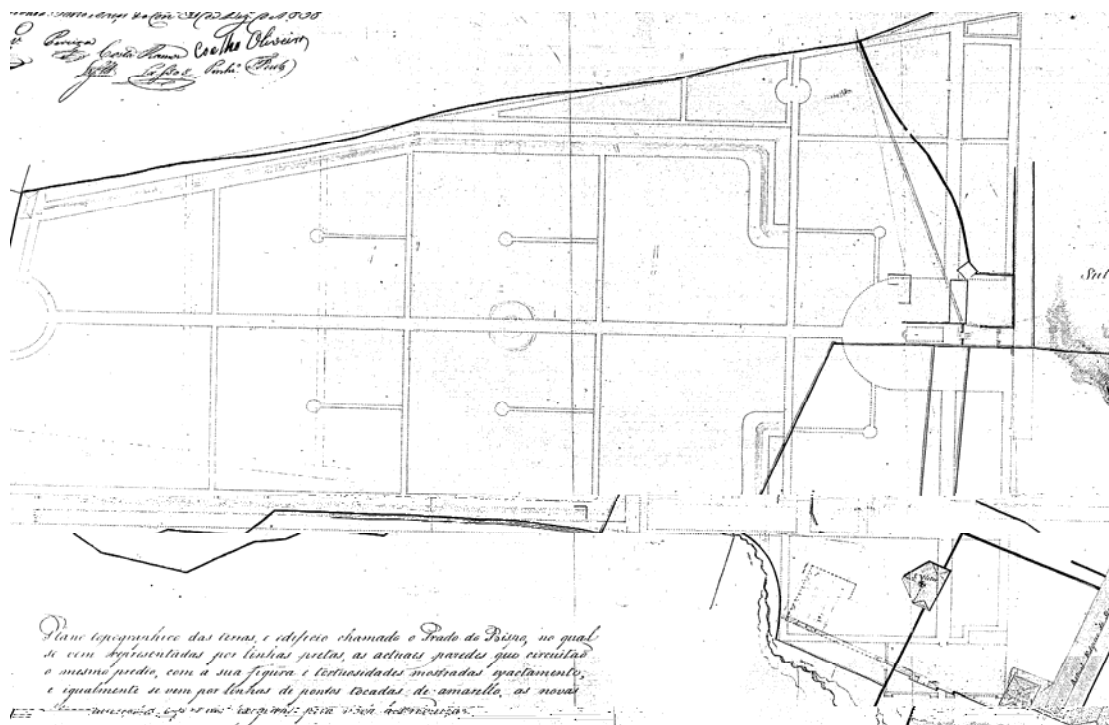


Figura nº. 24 Planta da Quinta do Prado do Bispo (1838), com a delimitação do futuro Cemitério do Prado do Repouso.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto.

Prado do Repouso é o nome mais romântico de todos os cemitérios em Portugal, assim define o historiador Francisco Queiróz, considerando, inclusive, que esta alcunha suaviza a difícil função que cumpre²³⁰. Inaugurado em dezembro de 1839, situa-se na zona oriental da cidade. O portão principal abre-se para o Largo de Soares dos Reis sendo que a entrada secundária próxima à administração, abrindo-se para o Largo Pe. Baltazar Guedes. É dividido em seções, sendo que sessenta e cinco administradas pelo município, enquanto as seções privadas são dirigidas pelas respectivas ordens religiosas que as mantêm. São elas a da Santa Casa de Misericórdia, Irmandade de Nossa Senhora do Terço e Caridade e a Confraria do Santíssimo Sacramento de Santo Idelfonso²³¹. De planta triangular é organizado espacialmente como um grande tabuleiro cortado por duas alamedas sob forma de cruz latina. O Prado possui crematório, miradouro, a capela dedicada a São Vítor, além de ter sido erguido recentemente um monumento evocativo aos cento e cinqüenta anos de aniversário do cemitério²³².

O cemitério foi construído em uma Quinta conhecida como Quinta do Prado do Bispo. Este lugar resultava do esforço do bispo do Porto D. António de S. José de Castro que entre os anos de 1799 e 1814, ocasião em que geria os trabalhos da diocese, ter se empenhado na compra e melhorias e construções no terreno. Na Quinta deveria funcionar o Tribunal do Santo Ofício que não existia no Porto. Ao lado do prédio idealizado para este fim foi

²³⁰ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto (...) p. 645.

_____. A Arte Funerária Oitocentista na Diocese do Porto. Porto/Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/Faculdade de Letras do Porto/Universidade Católica Portuguesa, 20 p. Separata de: Actas Vol I I Congresso sobre a Diocese do Porto Tempo e Lugares de Memória. Porto/Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/Faculdade de Letras do Porto/Universidade Católica Portuguesa, 2002, p.267-287.

²³¹ A Santa Casa de Misericórdia foi a primeira a ter uma seção privativa no Prado, sendo seguida pela do Santíssimo em 1869 e a do Terço em 1871.

²³² Cemitérios do Porto Roteiro. Porto: Direcção Municipal de Ambiente e Serviços Urbanos da Câmara Municipal do Porto/Divisão de Higiene Pública, 2000.p.16-26.

construída a capela de São Vítor. No início do século XIX os projetos foram abandonados e o terreno com o que restava das obras iniciadas foram requisitadas para instalação do cemitério:

O projeto de construção do primeiro cemitério público do Porto recaiu sobre a Quinta do Prado do Bispo, propriedade já murada, bem localizada, arborizada, com alguns arruamentos e, sobretudo, sem utilização por parte da Mitra. Apesar de ter invocado não poder alienar tal propriedade, o bispo do Porto, da altura, D. Manuel de Santa Inês, foi forçado pela rainha a acatar a ocupação da quinta pelo cemitério²³³.

O decreto assinado pela Rainha D. Maria, em 05 de março de 1838, concedia à Câmara a porção de terreno necessária à construção do cemitério, devendo indenização à Mitra depois de devida avaliação do valor monetário do mesmo²³⁴.

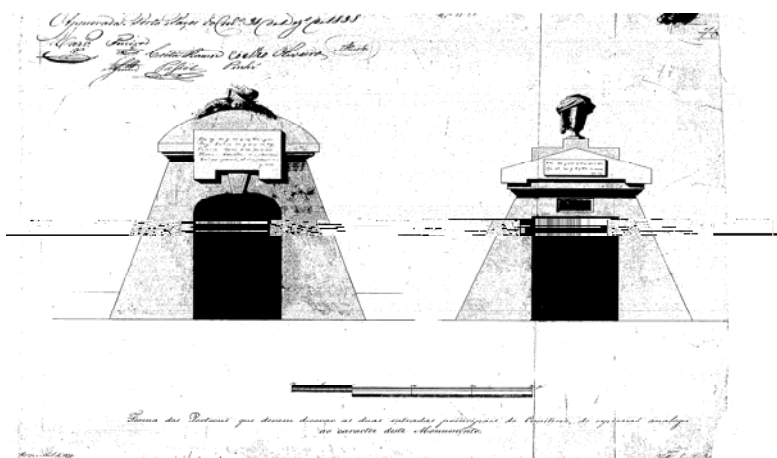


Figura nº. 25 Portões projetados para o cemitério do Prado do Repouso, autoria: arquiteto Joaquim da Costa Lima Júnior (1838).

Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto

E assim, não obstante os argumentos e a resistência, não houve hipótese para negativa e o primeiro cemitério público da cidade do Porto foi edificado. O poder secular teve de combater a resistência popular em relação ao uso e ocupação do novo espaço de sepultamento após o enfrentamento das difíceis negociações com o poder temporal. Já

²³³ QUEIRÓZ, Francisco. Capela do Cemitério do Prado do Repouso. Porto: Câmara Municipal do Porto/Pelouro do Ambiente, 2001. (Folder)

²³⁴ Collecção de leis e outros Documentos Officiaes publicados no anno de 1838. Oitava Série. Lisboa: Imprensa Nacional, 1838. p.72-73

destacamos as diversas razões que norteiam este sentimento de negação das novas práticas funerárias.

Para lidar com este impacto a Câmara Municipal do Porto encontrou uma solução mediadora. Em sessão extraordinária solicitou e conseguiu junto a Irmandade da Misericórdia do Porto, a anuência para transladar os restos mortais de uma figura ilustre da cidade, Francisco de Almada e Mendonça (1757-1804), para o cemitério do Prado. A inauguração com o sepultamento de um nobre revestia o espaço de dignidade, valorizava-o e incentivava a população a seguir o mesmo gesto.

Francisco de Almada e Mendonça era filho de João de Almada, havia ocupado o cargo de corregedor e Provedor da Misericórdia. Tratava-se de uma figura simbólica importante no imaginário popular dos tripeiros. Apesar de não ter nascido no Porto, havia chegado à cidade ainda criança e nela viveu até a morte. Realizou obras de vulto na cidade, dentre elas o Teatro de São João. Por ocasião de sua morte havia sido sepultado na Igreja de Santa Casa da Misericórdia junto à capela-mor²³⁵.

A cerimônia de traslado teve ares de pompa fúnebre barroca. O Barroco apropriava-se do espírito das festas. E estas, sagradas ou profanas, a partir da construção de cenários conseguiam atingir através da persuasão, do encantamento. A retórica barroca baseava-se em três dimensões: *docere, delectare e movere*, ou seja, ensinar, deleitar e convencer²³⁶.

²³⁵ Francisco de Almada e Mendonça. *O Tripeiro*. Porto, n.º. 13, 1.º ano, p.197-198, novembro de 1908.

²³⁶ TEDIM, José Manuel Alves. *Festa Régia no Tempo de D. João V Poder Espectáculo Arte Efêmera*. 1999, 02 vol., Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Porto. p.6

É com este propósito educativo, de convencimento e, ao mesmo tempo, de deleite através do espetáculo que se organizou um solene programa que previa a abertura da sepultura na Igreja da Misericórdia, a exumação para um caixão apropriado e a realização do préstito pelas ruas da cidade em direção ao cemitério. Nele se celebrou a cerimônia de inauguração: missa e benção do terreno e após o enterramento, o elogio histórico do morto e salvas militares. Toda movimentação foi acompanhada, solenemente, por numerosos populares.²³⁷

Foi erguido um mausoléu em mármore branco encimado pelo busto esculpido por Soares dos Reis (1847-1889), ornado com o seguinte epitáfio:

Francisco d'Almada e Mendonça
Vir Amplissimus
Egreguis Portugalensis Prefectus
Urbem Operibus
Seipum et Magistratum
Virtute
Insigneter Exornavit
Natus est III Nonas Februaru
MDCCCLVII Obut XV Kalendas
Septembris MCCCIV
Neque mortuus
Nam per Tempora
Vivet²³⁸

²³⁷ FERNANDES, José A. Rio. Prado do Repouso, o primeiro grande cemitério do Porto. O Tripeiro. Porto, n.º. 9-10, Ano XVI, 7ª série, p.270-273, setembro/outubro 1997. p.272.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A Transferência dos Restos Mortais de Francisco de Almada e Mendonça Para o Cemitério do Prado do Repouso. O Tripeiro. Porto, n.º. 06, Ano XIII, 7ª série, p. 181-184, junho 1994.

²³⁸ Francisco de Almada e Mendonça. O Tripeiro. Porto, n.º. 13, 1º Anno, p.197-198, novembro de 1908.

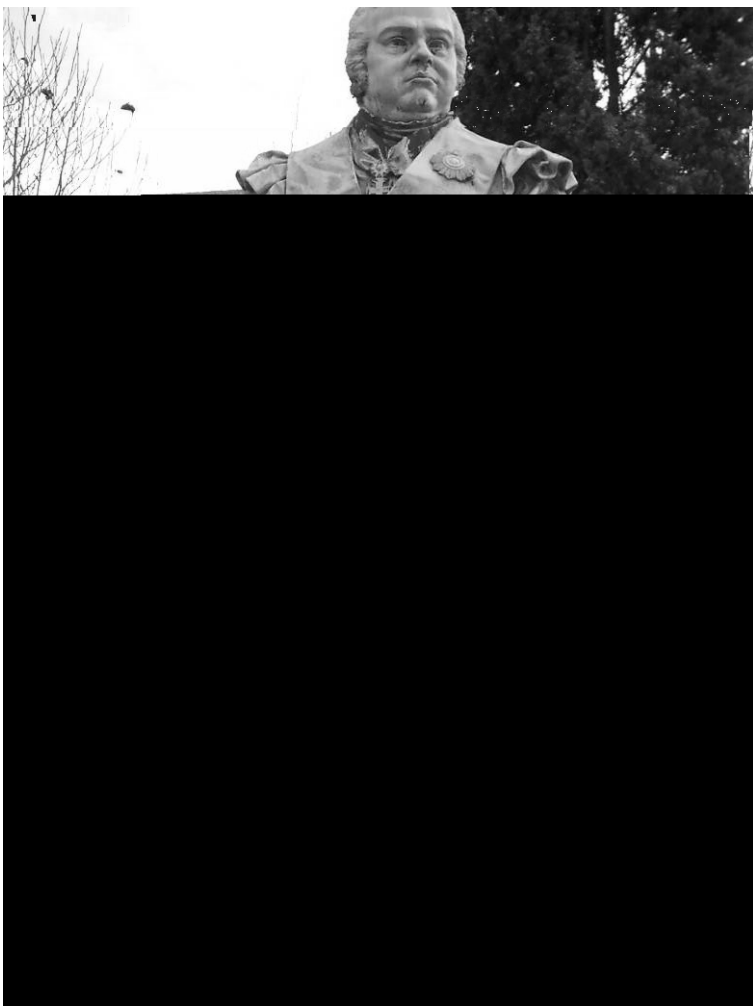


Figura nº. 26 Mausoléu erguido em memória a Francisco de Almada e Mendonça, Cemitério do Prado do Repouso, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora

Associado a esta manifestação simbólica imbuída de claro objetivo de estímulo ao reconhecimento e aceitação por parte da população, foi preparado o regulamento que normatiza o uso do cemitério.

O Regulamento interno e interino para o “Novo Cemitério Público do Porto” estabelecia o regime administrativo e o lugar da Igreja Católica no novo espaço cemiterial. Versava o quinto artigo: “[...] *Haverá hum Capellão, também alli residente, quando ser possa, para se exercerem a tempo e horas as funcções dos Enterramentos, sem accumulção de pressa*

que torne menos serio acto tão religioso.”, além de orientar acerca da ornamentação, dos epitáfios, gradeamento e monumentos a serem erguidos. O artigo 23 prescrevia a apresentação necessidade de planta à Câmara Municipal para devida avaliação e aprovação, sendo que “[...] a nada póde alludir-se, contrário ao espírito da Religião Catholica Apostolica Romana, à moral publica, e aos bons costumes.” e o segundo parágrafo alertava “[...] mesmo huma simples inscripção gravada, pintada, dourada, ou engastada não se poderá collocar sem ser igualmente approvada pela Câmara Municipal, por idênticas considerações.”²³⁹

Estavam expressas, portanto, as duas instâncias – temporal e secular – associadas à emergente necessidade de tornar o cemitério significativo e digno aos olhos da população. Entretanto, a despeito de tudo isto, não houve adesão popular aos enterramentos no cemitério municipal e somente o tempo associado aos eventos trágicos impostos pela natureza, serviu como meio mais convincente para a mudança de hábitos.

Em 1855 um outro espaço público para enterramentos foi instalado na cidade. Mais uma vez reticência e rejeição. Agora era o cemitério ocidental, sito no lado oposto ao Prado. Nasceu sob a pressão da nova onda epidêmica do cólera.

²³⁹ Regulamento Interno e Interino para o Novo Cemitério Público do Porto Prado do Repouso Aberto, e Benzido no dia 1º de Dezembro de 1839. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1839. p.2-3

O Cemitério do Agramonte

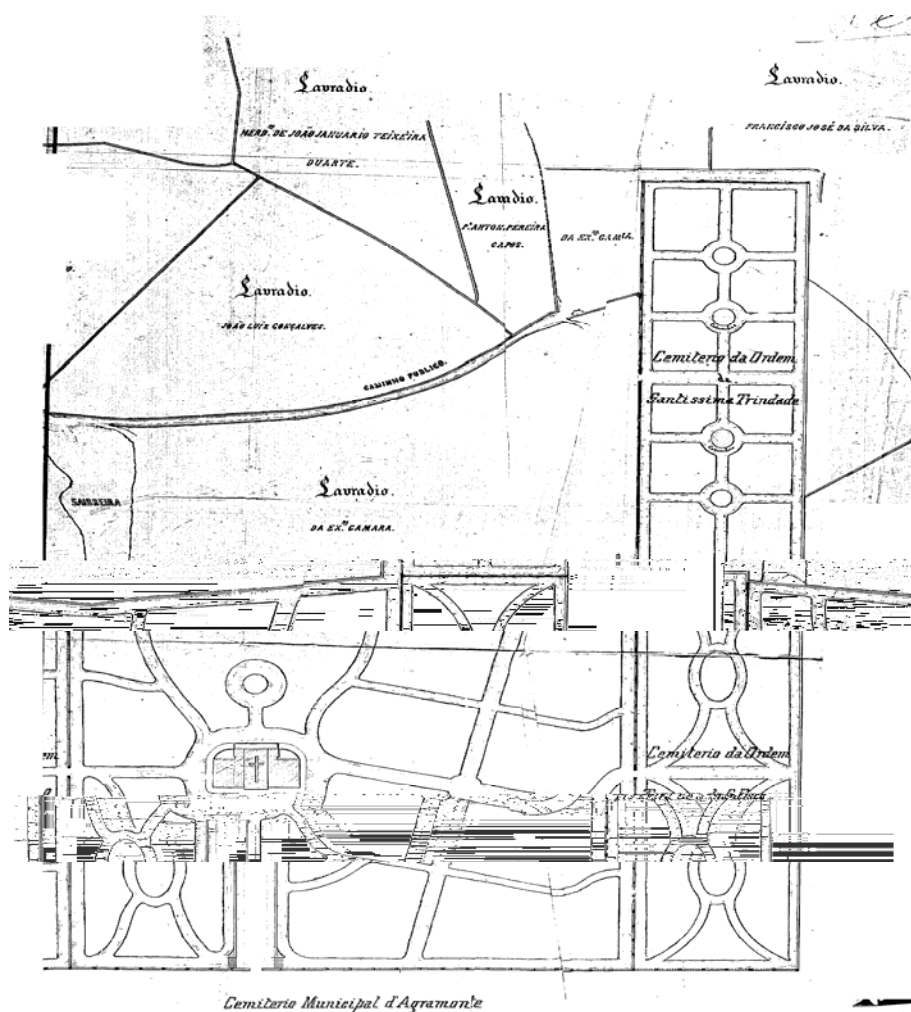


Figura nº27 Planta do Cemitério Municipal do Agramonte, Porto.
Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto

No ano de 1846, a Câmara Municipal manifestava a necessidade de se erguer um novo cemitério no outro extremo da cidade. Entretanto, só em 1855, foi destinado um terreno na parte ocidental do Porto para instalação de um novo local de inumação, face à epidemia do *Cholera-morbus*. Foram desapropriados os terrenos pertencentes a uma Quinta, a Quinta do Agra Monte, patrimônio de uma família da cidade. A benção do novo espaço realizou-se a

2 de setembro e para os serviços fúnebres construiu-se uma capela de madeira, que viria a ser substituída por um prédio condigno alguns anos adiante²⁴⁰.

A princípio tendo sido construído para inumação dos coléricos, o Agramonte não era bem visto pela população que, na altura já utilizava o Prado do Repouso. Em 1869 o Agramonte passou por uma reestruturação tornando-se mais atrativo. Foi inclusive negociada junto ao poder público a cessão de espaços privativos às Ordens Terceiras. Sendo elas: do Carmo (1869), São Francisco (1871) e Santíssima Trindade (1872). O Agramonte está organizado sob um traçado quadrangular. É dividido em cinquenta e uma quadras administradas pelo município e as seções privativas estão sob a jurisdição das respectivas ordens. Como previsto há a capela para a realização dos ofícios fúnebres.

A capela geral do Agramonte foi construída entre os anos de 1870/71. A planta é de autoria do Engenheiro Adolfo Gonçalves e Souza, e o projeto da capela-mor do arquiteto José Marques da Silva (1869-1947). A capela apresenta as seguintes características:

[...] Nas paredes laterais da Capela há composições em estuque de motivos vegetalistas de grande efeito cênico e o tecto é revestido com estuques de representações centrais ricamente trabalhadas, inundadas por um manto de estrelas pintadas a ouro. Os estuques, bem como os mármore, foram arrematados por António de Almeida Costa, tendo colaborado na sua execução o pintor e decorador António Moreira Vale.

No tecto da Capela-Mor, ladeando o altar em mármore rosa, existem duas imagens uma de S. João Evangelista e outra da Virgem Maria, setecentistas e de assinalável qualidade. Atrás do altar existe uma imagem de Cristo.

No Coro existe um Órgão de Tubos, de um teclado dividido de quatro registos, com pedal de expressão²⁴¹.

²⁴⁰ PASSOS, Carlos de. Guia Histórica e Artística do Porto. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, Lda, 1935. p.302-304

²⁴¹ Capela do Cemitério de Agramonte. Porto: Pelouro da Reabilitação Urbana e Apoio às Actividades Económicas, novembro de 1996. (Folder)

Assim convenientemente decorada e remodelada a capela acena para a dignidade e propriedade do espaço, não apenas como lugar sagrado de culto aos mortos, mas esteticamente adequa-se ao ambiente romântico de visitação, de culto e celebração da memória.



Figura n. 28 Capela do Cemitério do Agramonte, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

E desta maneira no ambiente *fin-de-si cle* os espaços cemiteriais públicos j  se encontravam integrados ao imaginário urbano e social da sociedade tripeira. N  obstante o lento processo de aceita o, as necrópoles oitocentistas criam em seu entorno um tipo específico de economia e serviços. Além das floriculturas e lojas de vendas de objetos religiosos, ocorreu a instala o das oficinas dos mestres canteiros especializados no tratamento do granito e do mármore; os estatu rios, escultores, artistas que eram contratados para realizarem as obras de decora o nos túmulos. Neste sentido os cemitérios

servem como ambientes para manifestações estéticas e concretização das habilidades artísticas e criativas dos artistas e artesãos.

Foi na confluência dos séculos XIX e XX que a construção da nova capital de Minas Gerais revelou-se, também, como uma oportunidade para trabalhadores de diversos ofícios, dentre eles artesãos e artistas, não apenas brasileiros, mas oriundos de várias partes do mundo, registrarem o virtuosismo de seus ofícios, na cidade que se ergueu e, paralelamente, na necrópole que foi construída para atender a população.

Belo Horizonte, Bonfim: a capital e o cemitério.

Belo Horizonte foi inaugurada no dia 12 de dezembro de 1897. Sendo uma cidade planejada era a tradução do antigo projeto de transferência da capital, da colonial Ouro Preto, para uma nova sede do poder político e administrativo do Estado de Minas Gerais. Sonho este alimentado desde os inconfidentes (1789) e que se tornou real no crepúsculo do século XIX.

Sob análise de Heliana Angotti Salgueiro, a idéia alimentada por engenheiros, médicos, urbanistas, políticos enfim, adquiriu a dimensão de “[...] *desejo universal de modernizar as cidades.*” em meados do século XIX. Argumenta:

Representações mentais de longa duração, como as de “regeneração” ou de recomeço, coexistem com a tomada de consciência, própria do tempo, de que era preciso romper com o passado, fazer transformações como as que ocorriam por toda parte, adotar medidas modernas de urbanismo, próximas daquelas dos países do “mundo civilizado.”²⁴²

²⁴² SALGUEIRO, Heliana Angotti. O Pensamento Francês na Fundação de Belo Horizonte: Das Representações às Práticas. In.: SALGUEIRO, Heliana Angotti. (org.) Cidades Capitais do Século XIX

A construção e instalação da nova capital de Minas é a tradução destes anseios e destas propostas a despeito da edificação da cidade, revelou-se, no quadro dos ideais republicanos, como obra marcante na produção de significados simbólicos. Entretanto, para que se tornasse um fato concreto, a cidade nasceu apagando antigas memórias. Foi erguido no mesmo local onde desde o século XVIII se noticiava a existência de um Arraial, o Arraial do Curral Del Rei, posteriormente conhecido como Belo Horizonte.

Por ocasião da transferência da Capital a localidade não passava de um simples povoado de ruas tortuosas cobertas pela poeira vermelha e, em épocas de chuva, pela lama pegajosa e escorregadia. Delineando estas ruas era possível visualizar pequenas casas coloniais espalhadas desordenadamente em torno da antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. Este era o prédio mais importante lugar, para onde convergia toda a vida do pacato arraial, sendo ponto de referência para quem ali chegava. Assim podemos constatar no depoimento de Alfredo Camarate que, em 1894, escreveu:

[...] Ao cabo de quatro horas de viagem, muito parecida com as que devem fazer as tartarugas, divisamos a povoação de Belo Horizonte, incrustada numa mata verde - negra e densíssima dentre a qual emergiam os campanários da igreja, construída nas primitivas simplicidades da arquitetura²⁴³.

Racionalidade, Cosmopolitismo e Transferência de Modelos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p.136

²⁴³ CAMARATE, Alfredo (pseud. Alfredo Riancho) Por Montes e Vales. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, Ano XXXVI, 1985.p.33 (grifos meus).

Alfredo Camarate (1840 - Lisboa / Portugal 1904 - São Paulo/ Brasil) Era arquiteto e engenheiro, além de possuir dotes musicais e se aventurar pelo jornalismo. Era grande conhecedor das artes, tendo sido educado na Inglaterra. Foi colaborador da Comissão Construtora da Nova Capital, tendo escrito diversos artigos para jornais de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Sua obra mais marcante na capital mineira é a construção da Estação de General Carneiro (demolida) juntamente com Eduardo Edwards e Francisco Soucasaux.



Figura nº. 29 Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem, já demolida, 1894.
 Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

Ao redor da igreja matriz se iniciou a povoação da região situada ao sopé da Serra do Curral, sendo, portanto naquela imediação que se constituiu o arraial, interiorizando sua presença na vida cotidiana de seus habitantes, caracterizando-se como intensa e necessariamente mediadora dos eventos e sentimentos que ali afloraram.

De acordo com Abílio Barreto estudioso e historiador, uma das personalidades mais destacadas na história da cidade:

[...] a antiga Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem e a velha capella do Rosario constituíam o refugio balsamico, o oasis acolhedor e bom, onde [...] os que eram crentes , iam alentar o espírito e retemperar as energias para reencetarem no dia seguinte os seus labores cruentos [...] ²⁴⁴

²⁴⁴ BARRETO, Abílio. Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva História Média. Belo Horizonte: Edições da Livraria Rex, 1936.p.591. Nascido em Diamantina /MG (1883), transferiu - se para Belo Horizonte em 1895, tendo trabalhado na 9ª Divisão da Comissão Construtora de Belo horizonte e posteriormente redigido uma das primeiras publicações acerca da história de Belo Horizonte. Foi diretor do Mu

Era o templo o local onde as pessoas se reuniam não apenas com objetivos religiosos, mas questões relativas à política, sociedade e economia eram ali tratadas. Afinal uma característica muito comum às igrejas da Minas Colonial: congregar os fiéis ao seu redor, em torno das questões espirituais e do cotidiano.

Eram na Matriz que se realizavam os registros da Guarda Nacional, da compra e venda de terras, hipotecas, pagamentos de dívidas. Cuidava-se das questões práticas da vida dos habitantes do Arraial, bem como de sua morte. Zelava-se pela vida religiosa: a Semana Santa, as procissões, a Queima de Judas, a Quaresma, os batizados, casamentos, os pequenos e grandes festejos particulares e cotidianos, neles inclue-se a morte. Eram na Matriz que se realizavam os sepultamentos dos belorizontinos.



Figura nº. 30 Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem, já demolida, 1894.
Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

Note-se que a questão dos sepultamentos eclesiásticos ainda era uma prática recorrente no Brasil colonial e imperial, sendo este costume mantido durante muito tempo. Entretanto no final do século XIX, principalmente nos grandes centros urbanos, este comportamento foi se extirpando da vida social.

Os mortos habitaram os templos sem que sua presença causasse qualquer prejuízo aos vivos, assim nos esclarece Adalgisa Campos interpretando o período colonial era comum, ocasião em que, entender a morte como "*[...] uma experiência eminentemente sacralizada, cuja ritualística e costumes que a revestiam não tinham sido até então questionados.*" Sob seu ponto de vista a laicização da cultura no final do século XVIII, se revela através do discurso médico que preconizava a higienização e a necessidade de precaver contra os perigos dos odores e humores pestilentos emanados pelos corpos em decomposição no interior das igrejas. Esta questão, entretanto não altera em profundidade a questão, pois na Capitania das Minas Gerais a construção dos cemitérios situados fora do âmbito religioso foi adiada o mais possível, sendo este adiamento a situação vivida no Arraial do Belo Horizonte no final do século XIX, quando aqui se instalou a Comissão Construtora imbuída do objetivo de construir a capital mineira²⁴⁵.

Proibir novos sepultamentos no adro da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem foi uma das primeiras medidas tomadas pela Comissão Construtora da Nova Capital. A ordem era: os novos enterramentos deveriam ser feitos no cemitério provisório preparado para este

²⁴⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Vivência da Morte na Capitania das Minas. 1986,126f, Dissertação (Mestrado em Filosofia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. p.111-114

fim. Esta medida consta no relatório dos trabalhos realizados para edificação da nova cidade, altura em que se menciona:

[...] o preparo de um cemitério provisório para impedir que continuassem os enterramentos a ser feitos no adro da Igreja Matriz, onde já não se podia abrir cova sem exumar corpos ainda mal decompostos [...] ²⁴⁶.

Além do mais no regulamento que norteou a construção da capital era determinado:

[...] a sua área será dividida em secções, quarteirões e lotes, com espaços, avenidas e ruas necessárias para a rápida e fácil comunicação dos seus habitantes, boa ventilação e hygiene [...].

Na mesma planta serão designados os logares destinados para os edifícios públicos, templos, hospitaes, **cemitérios**, parques, jardins, matadouros, mercados, etc. [...] ²⁴⁷.

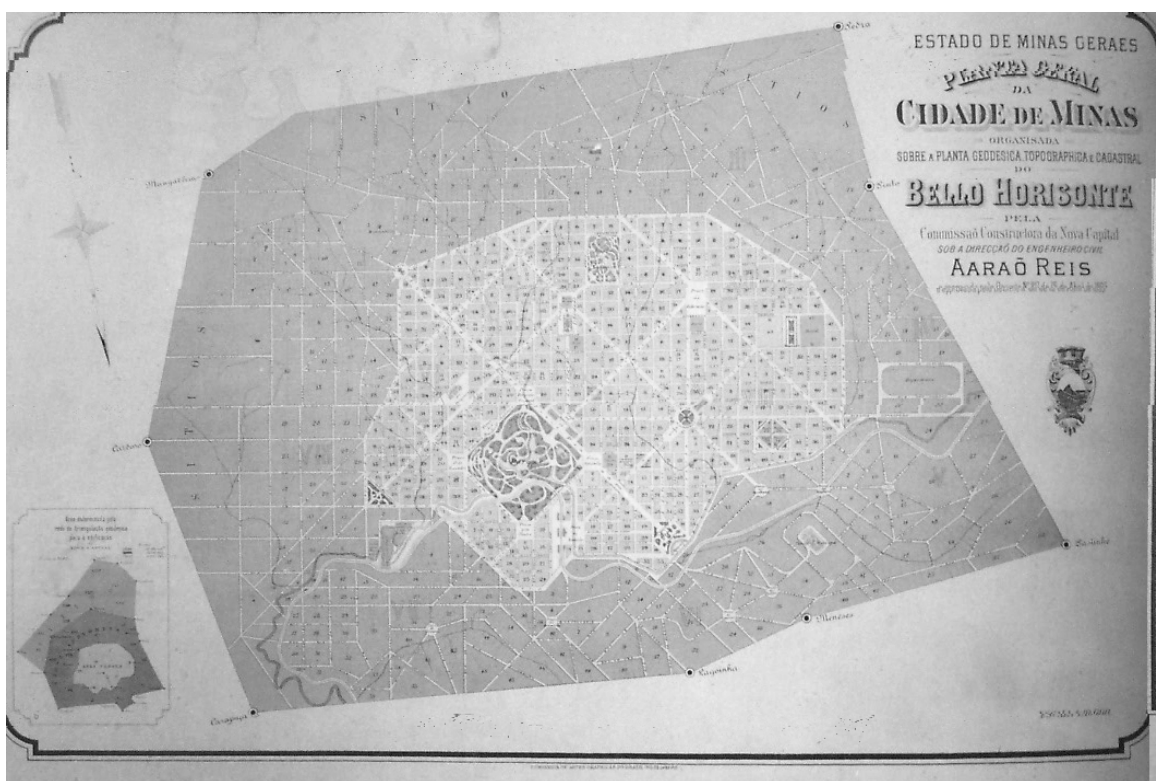


Figura 31 Planta Geral da Cidade de Minas, Comissão Constructora da Nova Capital, 1895.

Na organização topográfica da cidade o cemitério está situado na zona suburbana, fora do eixo delimitador da área urbana da nova capital, observe no canto inferior direito da planta.

Fonte: Belo Horizonte A Cidade Revelada, Belo Horizonte: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

²⁴⁶ Esta medida se deu entre Junho e Julho de 1894. Cf: Comissão Constructora da Nova Capital Revista Geral dos Trabalhos sob a direção do Engenheiro - chefe Francisco Bicalho, Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia, agosto de 1895. Vol. II. p. 6.

²⁴⁷ Regulamento para as bases do levantamento do Plano Geral da Capital do Estado em Bello Horizonte, Ouro Preto: Imprensa Official de Minas Geraes, 1895. p.5 grifo meu.

Esta medida coadunava com o espírito da época, especialmente o projeto que estava se concretizando naquele instante que era a construção de uma cidade moderna, além do mais se somava à precariedade com que os mortos eram tratados. É o que podemos perceber no depoimento de Camarate. Ele nos diz:

Há só uma coisa que me constringe e comove, no meio de toda esta lufa-lufa necessária, para fazer surgir, do nada uma capital que deve trazer, desde o nascedouro, todos os resultados benéficos das conquistas deste século - é que, de há dois meses para cá, vejo enterrarem - se, numa cova que mal daria, em tamanho, para o corpo de um recém-nascido, cadáveres, sobre cadáveres; desenterrando - se os crânios dos antigos posseiros, ainda trazendo pedaços de pele pegados ao osso, e isto acompanhado do nauseabundo cheiro de cadáveres mal curtidos, de profanações (que não são outra coisa) com os crânios rolando pela terra onde todos pisam; essa terra que dá ingresso ao Templo de Cristo, que entre todos os respeitos que pregou, também pregou o respeito pelos mortos! [...] Sei que este tristíssimo episódio que, nestes últimos tempos se tem repetido cinco ou seis vezes, pode perfeitamente ser lançado à conta do passado de Belo Horizonte; mas eu, em todo o caso, protesto contra ele, como cristão e como homem e protesto, com a indignação sincera, de quem lhe dói a alma ou o coração de ver, na quietação e repouso da eterna vida, repetir - se essa constante luta dos humanos e que se define singela e eloqüentemente, nesta frase popular: 'tira - te, para que me ponha!' Parece que, em Belo Horizonte, a luta pela vida se prolonga, continua e emenda, na luta pela cova!²⁴⁸

²⁴⁸ CAMARATE, Alfredo. (pseud. Alfredo Riancho) Por Montes e Vales (...) p. 79 -80 (grifos meus)
Sobre a questão da precariedade dos enterramentos realizados no Arraial do Belo Horizonte relata Fábio Nunes Leal, em relatório para a Comissão Construtora da Nova Capital, no qual descreve a antiga Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem: [...] *Na frente fica-lhe um cemitério, fechando um pequeno adro, de 10 metros em quadrado, cuja terra empapassada de óleo humano e entremeada de ossos, está accusando a excessiva quantidade de cadáveres, que tem recebido, em desmarcada proporção com sua capacidade. Ah! a abertura de uma cova tornava-se um espetáculo à desocupados curiosos para triste contemplação de quatro ou cinco ossadas juntas, ao que poz logo termo a Comissão construindo um cemitério provisório em logar afastado, pouco depois de sua instalação.*
Comissão Constructora da Nova Capital Revista Geral dos Trabalhos Publicação Periódica, descritiva e estatística, feita com autorização do Governo do Estado sob a direcção do Engenheiro Chefe Aarão Reis. Rio de Janeiro: H.Lombaerts & Cia, 1895. Vol. I.p.13
Sobre este episódio comentou Abílio Barreto: [...] *Por esse tempo os sepultamentos se faziam no adro da Boa Viagem, onde a terra cansada já não consumia bem os corpos, de sorte que, quando se abria qualquer sepultura para sepultamento, encontravam-se restos humanos putrefados, mal decompostos. A fim de por termo áquele triste e macabro espetáculo, o Engenheiro chefe mandou fechar um pequeno cemitério provisório no local que fica hoje nos fundos do Orfanato Santo Antônio, o qual recebeu corpos desde meados de 1894 até agosto de 1897, quando foram iniciados os sepultamentos no cemitério definitivo, que mais tarde recebeu o nome de "Bonfim".*
BARRETO, Abílio. Cinquenta e Sete Anos de Existência em Belo Horizonte (20-9-1895 a 20-9-1952) In.: Anuário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953. p.102-103.

Camarate alardeava e protestava indignado contra o tratamento dado aos mortos no Arraial do Belo Horizonte. Este personagem da história de Belo Horizonte era português, havia recolhido as experiências relativas aos cemitérios e aos modelos que o faziam expressar sua preocupação em relação aos modelos de civilização, civilidade impelindo-o a condenar aquele tipo de inumação, onde não se respeitava a individualidade sequer as regras médico-higiênicas que, na Europa, de onde viera, já vinha se tornando uma prática há algumas dezenas de anos. Entretanto, se ele demonstrava incredulidade, em relação à interrupção do costume, acabou por se enganar, pois algum tempo após seu protesto, era criado o cemitério provisório e canceladas, definitivamente, as práticas funerárias na velha Matriz²⁴⁹.

Avaliando a opinião de Camarate, argumentou Abílio Barreto:

Camarate não exagerava, nem dizia toda a verdade. O número de corpos aí inumados era tal que, ao abrir-se qualquer sepultura, encontravam-se restos deles ainda mal decompostos, o que importava em sério perigo para a salubridade pública. Acrescia que eram enterramentos feitos a esmo, abrindo cada qual à vontade as sepulturas para os seus mortos, sem ordem, sem numeração e sem ao menos a mínima indicação do local, prática esta que, de forma alguma, poderia coadunar-se com os hábitos de veneração pelos mortos do pessoal numeroso da Comissão Construtora e das pessoas atraídas para a localidade pelos trabalhos em via de execução²⁵⁰.

Comentava, então, acerca da urgente criação de um cemitério provisório, urgência esta, percebida pelo chefe da Comissão Construtora, o Engenheiro Aarão Reis (1853-1936)²⁵¹

²⁴⁹ A Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem estava condenada à demolição. Sua localização afetava o plano da cidade. Sobre esta questão conferir: ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Fé na modernidade e Tradição na Fé: A Catedral da Boa Viagem e a Capital.

que, contando com a anuência do pároco da localidade onde se erguia a capital, o Pe. Francisco Martins, foi improvisado um espaço para os enterramentos²⁵².

O Cemitério provisório foi preparado pela Comissão Construtora da Nova Capital nos terrenos que hoje estão situados aos fundos do Orfanato Santo Antônio, na confluência das atuais Ruas dos Tamoios e Rua São Paulo. Lá foram realizados desde sua instalação até inícios de 1897, duzentos e oitenta e cinco sepultamentos, tendo sido assim que concluídas as obras do definitivo denominado “Cemitério Municipal”.

Nas instruções que orientavam a organização do novo espaço de sepultamento delegava-se a administração interna do novo espaço a um “guarda-zelador” que estaria incumbido de: mandar abrir sepulturas: cobrar as taxas de enterramento e os pagamentos realizados devendo informá-los ao Secretário prestando contas; numerar as sepulturas; manter a higiene do lugar e suas imediações, além de acompanhar os visitantes, quando houvesse²⁵³.

Nota-se, pois que à semelhança do que sucedeu no Porto, a preocupação, por parte do poder público, em criar regras que normalizassem o funcionamento do espaço funerário obrigando-o, ainda que provisório, a se adequar às novas posturas, dentro das quais se construía a nova capital.

²⁵² BARRETO, Abílio. Belo Horizonte Memória Histórica (...). p. 114

Não há registros nos documentos analisados de algum tipo de resistência popular em relação à instalação do novo espaço de sepultamento, entretanto em ofício datado de 26 de março de 1894 o engenheiro-chefe da Comissão Construtora da Nova Capital recomendava ao Chefe da 6ª Divisão que agisse com cautela evitando as rivalidades entre a população local e a mencionada comissão. Este dado é significativo, pois nos permite pensar que as mudanças propostas não eram acatadas, sem questionamento, por parte dos habitantes do extinto Arraial do Belo Horizonte. Cf.: CC Da/04 Coleção Comissão Construtora da Nova Capital – Acervo Textual do Museu Histórico Abílio Barreto.

²⁵³ Ofício nº. 204 – CC Da/11009 Coleção Comissão Construtora da Nova Capital - MHAB

O cemitério era modesto, ocupando pequena área com pouco mais de quarenta metros de frente e outros tantos de fundo. Possuía quatro quadras assim distribuídas:

Lado esquerdo Quadra n.º. 1 – Adultos do sexo feminino Quadra n.º. 3 Anjos do sexo feminino
Lado Direito Quadra n.º. 2 – Adultos do sexo masculino Quadra n.º. 4 anjos do sexo masculino²⁵⁴

Fica patente nesta organização espacial a preocupação em estabelecer a separação das sepulturas por gênero, bem como por idade. Homens e mulheres em quadras distintas, bem como os anjinhos: as crianças que, cedo, eram ceifadas a vida. Entretanto não se encontra nenhuma referência à necessidade de sagração do espaço, ou seja, para ser utilizado de forma digna bastava a higiene, a organização, o respeito às diferenças entre adultos e crianças e dispensava-se a intervenção do poder temporal. Dado que contraria o usual na cidade do Porto e Portugal em sua generalidade.

Neste sentido é importante ressaltar que a capital trazia em si uma gama de expectativas e revelações, era o fruto concretizado das transformações que o país vivia naquele final de século. A instauração do regime republicano e a construção de uma nova nação se cristalizavam na concepção daquele novo espaço urbano. A construção de Belo Horizonte é carregada de significados político - simbólicos, além de se configurar como uma cidade planejada, mudava a capital do estado mais populoso e influente naquele momento histórico. A velha colonial Ouro Preto já não atendia mais aos propósitos políticos das elites mineiras naquele instante. E somado a estes aspectos acrescenta-se o fato da capital já ter nascido laica, bem como o cemitério. Era uma garantia legal. Tanto as constituições federais, quanto estadual apresentavam parágrafos expressos a este respeito.

²⁵⁴ Ofício n.º. 204 – CC Da/11009 Coleção Comissão Construtora da Nova Capital-MHAB

Na constituição federal o parágrafo quinto da secção Declaração de Direitos ordenava:

Os cemitérios terão caracter secular e serão administrados pela autoridade municipal, ficando livre a todos os cultos religiosos a pratica dos respectivos ritos em relação aos seus crentes, desde que não offendam a moral publica e as leis²⁵⁵.

O mesmo texto é repetido na constituição mineira, reforçando a idéia de liberdade de culto, do cemitério como espaço neutro no tocante a fé, religião e práticas funerárias. Em síntese: não afastava a Igreja Católica dos cemitérios, porém tirava-lhe a hegemonia absoluta. Tratava-se de uma atitude moderna resultante dos pressupostos sob os quais havia nascido a capital mineira.

É importante lembrar que com o advento da República, em 1889, ocorre a separação oficial entre Igreja e Estado. O decreto n.º19 - A, de 7 de Janeiro de 1890, aboliu o regime do Padroado e estabeleceu um regime no qual Estado e Igreja deveriam caminhar separados. Dava lugar a um Estado não confessional, o nome de Deus não era invocado na Constituição Federal, sendo concedido às outras seitas religiosas o pleno direito de exercer pública e livremente seu culto²⁵⁶.

Outros pontos polêmicos foram levados à tona com a instituição do Estado laico como a obrigatoriedade do casamento civil e a secularização dos cemitérios, questão já

²⁵⁵ Constituições da Republica do Brasil e do Estado de Minas Gerais. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Geraes, 1896. p. 29

²⁵⁶ Para entender um pouco mais sobre este processo indicamos algumas leituras embora não sejam as únicas e tampouco as mais importantes, entretanto fornecem ao leitor uma boa referência acerca do assunto:

AZEVEDO, Thales de. Igreja e Estado em Tensão e Crise. São Paulo: Editora Ática, 1970.

AZZI, Riolando. Igreja e Estado no Brasil: Um Enfoque Histórico. Perspectiva Teológica. Belo Horizonte, n.º31, p. 7-17, Janeiro a Dezembro, 1981.

BRUNEAU; Thomas C. Religião e Politização no Brasil e o Regime Autoritário. São Paulo: Edições Loyola, 1979.

CIFUENTES, Rafael Llano. Relações entre a Igreja e o Estado. São Paulo: José Olympio Editora, 1989.

JÚLIO MARIA. Pseud. De Júlio César de Moraes Carneiro. A Igreja e a República. Brasília: Editora UNB, 1981.

O Clero no Parlamento Brasileiro: A Igreja e o Estado na Constituinte (1891). Brasília / Senado Federal/ Rio de Janeiro, IBRADES, 1986.

mencionada. Sobre este último aspecto considerava-se, na visão dos defensores da fé católica, uma afronta ao fiel ter que descansar numa sepultura ao lado de um ateu ou blasfemador. Esta foi uma das questões que contribuiu aos debates realizados nas constituintes em 1890. Todas as decisões que culminavam na separação entre poder secular e poder temporal interferiam na esfera da Igreja Católica. Esta instituição, obviamente, não admitia certas alterações sem protestar. Os constituintes propensos à manutenção do poder clerical alegavam que os cemitérios seculares eram a entronização do ateísmo social, um atentado contra a liberdade religiosa e, portanto: [...] *A secularização dos cemitérios, instituição que em toda a parte e em todos os tempos sempre esteve a cargo das diferentes confissões religiosas, é outra restrição à liberdade de consciência*²⁵⁷.

É lícito compreender então, que se na capital mineira houve concordância do pároco local em transferir os sepultamentos da Igreja para um lugar dessacralizado, não significa dizer que tenha sido esta a reação geral de todo o clero, aceitando as decisões tomadas pela Comissão Construtora sem crítica e expressas resistências. Muitas das vezes a anuência do poder temporal era uma forma de se adequar às novas condicionantes da época.

A nova capital planejada e construída entre os anos de 1894 e 1897 é um caso específico para se compreender o processo de modernização urbana no Brasil do século passado. Especialmente porque não se coloca fora do contexto internacional, dos debates e dos projetos de reformulação e reordenação do espaço das cidades que se veiculavam naquele momento. Arte e técnica são os motores do impulso progressista e modernizador. São estas

²⁵⁷ Cf.: Clero no Parlamento (...) Op. Cet. p. 75, 173, 179 e 180.

as idéias defendidas por Heliana Angotti Salgueiro ao estudar o processo de construção de Belo Horizonte e sua relação com o contexto internacional²⁵⁸.

O referencial para os engenheiros, técnicos e planejadores da cidade será, basicamente, o universo europeu. As reformas operadas na cidade de Paris através do Barão de Haussmann, em 1853 e a urbanização da Ringstrasse em Viena, quase que no mesmo período, serão modelos freqüentemente referenciados e copiados pelos técnicos que pretenderam, aqui, erguer uma cidade totalmente nova e que refletisse todas as conquistas que o século XIX havia aberto ao mundo a partir da consolidação da Revolução Industrial e das novas percepções em relação ao planejamento e estética urbana.

Deste modo, portanto, desde a planta até as construções, o planejamento e delimitação de características eram criteriosamente pensados. A ordenação era o princípio de tudo, havia lugares definidos para todos os equipamentos necessários para o funcionamento da capital.

A organização da cidade impunha aos seus moradores os lugares e os espaços que deveriam ocupar. A grande avenida contornava, delimitando até onde a modernidade urbana deveria alcançar. Camada protetora que abrigava em seu interior a tão sonhada e feérica cidade com suas ruas desenhadas à régua e compasso, prédios previamente concebidos adotando modelos arquitetônicos e estéticos que pudessem em toda sua carga simbólica revelar os novos tempos. Foi, então, deste novo contexto que o Arraial do Belo Horizonte desapareceu sob o pó levantado pelas picaretas em contínuo e laborioso empenho para concretizar os

²⁵⁸ SALGUEIRO, Heliana Angotti. Belo Horizonte O Nascimento de uma Capital. Belo Horizonte: Diário do Comércio, 1996. Catálogo de Exposição 15 de abril - 12 de maio de 1996. P. 04

desenhos das pranchetas. E foi neste movimento que a morte foi banida do centro urbano da capital. Cidade de espacialidade definida, todos os habitantes, inclusive os mortos, tiveram seu lugar demarcado na nova capital de Minas Gerais.

E se havia projetos para os vários espaços a serem ocupados na cidade, o do cemitério foi, também, pensado. O terreno com área aproximada de cento e setenta mil e trinta e seis metros quadrados, num local conhecido como “Menezes”, distante seiscentos e cinquenta metros do perímetro urbano foi o ponto escolhido. O lugar era alto e arejado, de solo seco e argiloso - arenoso, tendo em sua proximidade uma pedreira o que facilitaria a construção. As obras de preparação dos terrenos e construção do cemitério e necrotério foram iniciadas tendo como empreiteiro o Conde de Santa Marinha²⁵⁹.

A localização estratégica do cemitério na planta da capital nos fornece subsídios para compreendermos as atitudes mentais da época. O cemitério deveria ser amplo, arejado, a céu aberto, ocupando espaço suficiente para expansão e abrigo dos mortos que a cidade dos vivos, naturalmente iria produzir, sem, contudo perder o caráter de modernidade sob a qual era engendrada.

²⁵⁹ BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte Memória Histórica (...)*. p. 602 – 604

Antônio Teixeira Rodrigues ou Conde de Santa Marinha (18? -1900) era português, construtor e industrial, chegou a Belo Horizonte em 1894. Iniciou suas atividades com a implantação da rede ferroviária ligando as pedreiras dos arredores ao local de construção da capital. Tornou-se pioneiro na exploração da linha férrea urbana e em 1896 trouxe para a cidade a locomotiva Mariquinhas, hoje parte do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Tem seu nome ligado a diversas obras na capital, além daquelas realizadas no cemitério do Bonfim, a saber: fachada do Palácio da Liberdade, construção dos edifícios da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais e do Quartel do 1º Batalhão da Polícia Militar, construção de um palacete para própria residência no Bairro da Floresta, primeira casa da área suburbana da capital (1896). Inaugurou, em 1897, uma empresa denominada “Grande Empório Industrial”. Implantou ao lado de sua casa uma escola industrial com atividades voltadas para a carpintaria, cantaria, fundição, ferraria, moinhos e torrefação de café. Faleceu na capital federal em 1900.

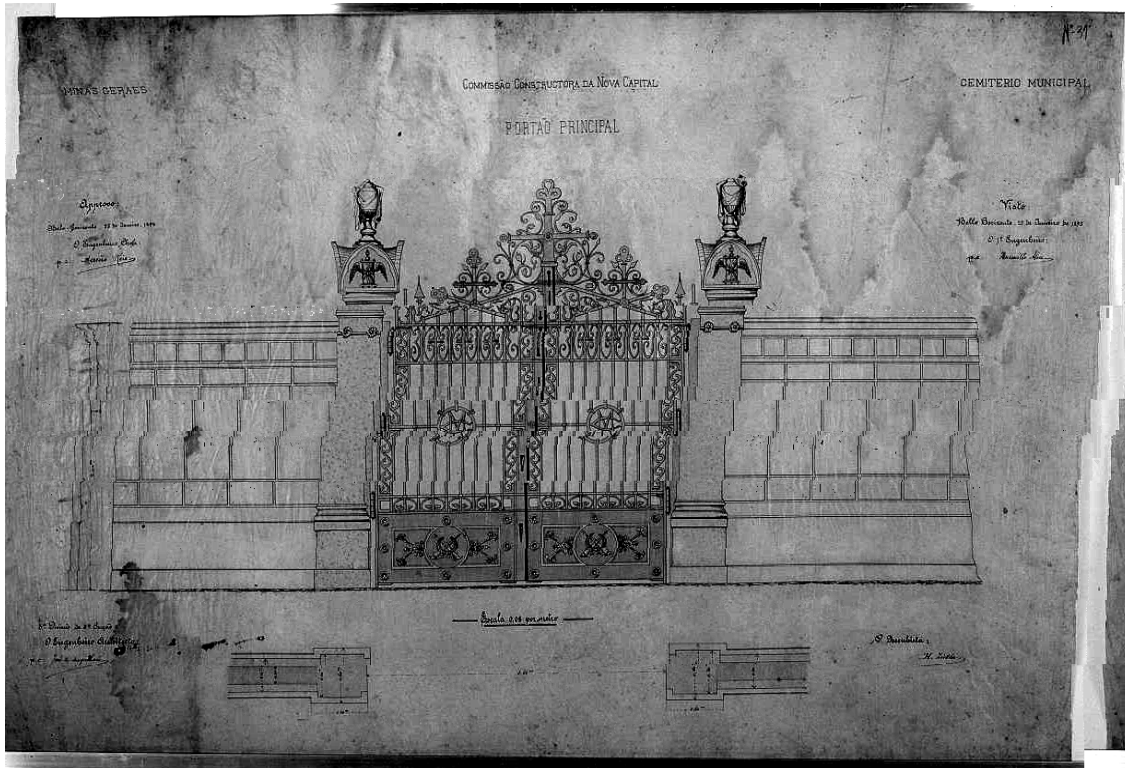


Figura nº. 32 Projeto Portão principal do Cemitério Municipal, 1895.
 Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

A região onde está situado o cemitério é também conhecida como Lagoinha. A Lagoinha é mais antiga que a própria Belo Horizonte. Situada na região nordeste, há alusões à sua existência em documentos datados de 1711 como limite da Fazenda do Cercado, tendo ganhado este nome em decorrência das constantes inundações causadas pelas enchentes do Rio Arrudas. É uma localidade significativa no espaço geográfico da capital, mesmo estando localizada fora do perímetro da Avenida do Contorno, adquiriu ao longo do tempo status emblemático que foi se remodelando ao longo dos anos. A princípio a Lagoinha é área de passagem, de trânsito dos tropeiros e mercadores que viajavam pela região se deslocando de Santa Luzia, Venda Nova e adjacências e se deslocavam para o Arraial. Com a construção da capital e a chegada de muitos imigrantes a Lagoinha foi “invadida”, em sua maior parte, pelos italianos que ali adquiriram chácaras e sítios e construíram naquele lugar

uma espécie de reduto da saudosa Itália. Posteriormente tornou-se cenário da boêmia e da vida noturna, confrontando-se com os mistérios e lendas que envolvem o cemitério que abriga. Na ocasião da construção da instalação do cemitério, a Lagoinha, era o lugar mais adequado e aprazível consoante com os projetos da Comissão Construtora, bem como o discurso médico e higienista amplamente difundido naquela altura.

A convivência entre mortos e vivos já não podia ser tolerada, daí a equilibrada distância a ser mantida, especialmente fora do perímetro urbano, na zona determinada como suburbana na planta da capital, num local de fácil acesso, mas que não maculasse a ordem através da qual a cidade se organizava. Em mensagem remetida ao Conselho Deliberativo da capital, o Prefeito Bernardo Monteiro afirmou acerca da necrópole:

[...] situado acerca de 2 Kilometros do centro commercial, occupa uma elevação aprazível pelos ventos, que levam para longe as emanções que dali escapam. Foi um logar admiravelmente escolhido, abrangendo uma área de 171.400 m² [...] As ruas bem niveladas e arborizadas, as quadras limpas e bem tratadas e as flores sobre as sepulturas emprestam já certo tom que impressiona bem nesse canto onde cada um de nós conta com despojos de um ser amigo²⁶⁰.

Notamos que a localização do cemitério, sua organização espacial, ordenamento das ruas, arborização e estética eram objeto de preocupação do poder público, especialmente naquilo que dizia respeito ao devido equilíbrio entre a cidade dos viventes e o espaço dos mortos. Esta questão já reiteradamente exposta vinha sendo debatida desde o século XVIII na Europa pela elite ilustrada: médicos, filósofos e eclesiásticos e culmina no século XIX. Neste aspecto vale destacar as conclusões formuladas por Catroga:

[...] à “morte domesticada”, em que a sacralidade do território dos defuntos se inseria no centro da **ágora**, funcionando como garante (sic) simbólico da salvação colectiva no final dos tempos, sucederam-se os medos de inspiração higienistas-aumentavam os receios em relação às emanções e ao mefitismo-, o que denota uma evolução mundividencial de pendor mais racionalista. E esta, pouco a pouco,

²⁶⁰ Mensagem ao Conselho Deliberativo da Cidade de Minas apresentada em 19 de setembro de 1900 pelo prefeito Dr. Bernardo Pinto Monteiro. Cidade de Minas: Imprensa Official do Estado de Minas, 1900.p.47.

foi conduzindo a uma maior sobredeterminação da idéia e do espetáculo tanatológico por valores terrenos. [...] o horror perante a putrefacção do corpo foi correlato da recusa da concepção pessimista da morte e do aparecimento, no seio das elites mais cultas, de uma nova sensibilidade higiénica e olfactiva. No século XIX, o cientismo antimetafísico reforçará o sonho do possível controlo da morte através da ciência. [...] A evolução do cemitério testemunha [...] o propósito de se instalar uma ruptura na coexistência entre vivos e mortos. Exilado pra a periferia das povoações, cercado por um muro e dissimulados por árvores, ele estetiza exemplarmente a nova atitude de expulsão e de encobrimento²⁶¹.

E assim, em consonância com estes pressupostos a instalação e estruturação do Cemitério do Bonfim se consolidam na cidade. Desde sua inauguração até o final da década de 30 do século passado era conhecido como “Cemitério Municipal”, o nome Bonfim só aparece nos mapas, plantas e relatórios oficiais, posteriormente, nos últimos anos da década de 30 e inícios dos anos 40²⁶². Por que Bonfim? Abílio Barreto atribuiu ao povo da capital a escolha do nome para o novo cemitério da cidade. Apropriado, diga-se de passagem, pois se refere ao exato instante da morte do filho de Deus. Entretanto, não há registros documentais que confirmem ou não de onde partiu esta opção²⁶³.

A devoção e culto ao Nosso Senhor do Bonfim é antiga e tem suas raízes em Portugal. Em razão de nosso passado colonial que nos liga umbilicalmente às terras lusitanas, o sentimento católico que permeava a sociedade portuguesa, irá se incorporar ao cotidiano do povo brasileiro em formação.

No Brasil, o culto ao Senhor do Bonfim, tem sua maior expressão na Bahia. Este é na realidade um desdobramento de todo o sentimento, respeito ao sofrimento do filho de Deus.

A devoção ao Bom Jesus sofredor, de acordo com Riolando Azzi, comum na Península

²⁶¹ CATROGA, Fernando. O Céu da Memória Cemitério Romântico (...). p. 44-45

²⁶² Panorama de Belo Horizonte: Atlas Histórico. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

²⁶³ BARRETO, Abílio Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950.p.196.

Ibérica, ganha mais força na colônia em consequência do período de dominação espanhola. Esta devoção estará centrada no drama do calvário vivido por Cristo e os principais eventos evocados são: a coroação de espinhos e a flagelação de Cristo; o caminho doloroso do Calvário, a crucificação e o diálogo com o Bom Ladrão; a morte na cruz, e por último, o seu sepultamento²⁶⁴.

A morte de Cristo no calvário é simbolizada pelo crucifixo, ficando conhecida no período colonial com a designação de Senhor do Bonfim, em outras palavras, é o momento em que Cristo encerra sua missão redentora e afirma entre suspiros: “*está tudo terminado*”²⁶⁵.

O culto ao Senhor do Bonfim foi instituído na Bahia pelo capitão de mar e terra da marinha portuguesa Teodósio Rodrigues de Faria, que lhe era grande devoto, venerado em Setúbal, cidade da região da Estremadura. A imagem portuguesa, esculpida em cedro, possuindo aproximadamente um metro e dez centímetros de altura, foi colocada na capela de Nossa Senhora da Penha, no dia 18 de abril de 1745, festa da Páscoa, tendo sido no mesmo dia organizada uma associação de devotos e criada a Irmandade do Senhor do Bonfim. Este culto tornou-se muito popular na Bahia e no Brasil, a devoção ao sentimento do Bom Jesus sofredor, revelando-se uma fonte de consolo, esperança na vida e na morte dos devotos. Há

²⁶⁴ AZZI, Riolando. A Sé Primacial de Salvador A Igreja Católica na Bahia 1551-20001. Volume I Período Colonial. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 2001. p. 312-305

²⁶⁵ A cruz é um dos símbolos mais difundidos e antigos não sendo atributo apenas da religião cristão. É o símbolo do meio, do equilíbrio entre a atividade e passividade do homem perfeito. No cristianismo, pela morte de Cristo na cruz, esta tem um sentido especial como símbolo do sofrimento, mas também do triunfo de Cristo e consequentemente símbolo do cristianismo em geral (todavia inicialmente usada com relutância porque no imaginário antigo a morte na cruz era extremamente escandalosa). Cf.: BECKER, Udo. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Paulus, 1999. p. 79-80.

HEINS-MOHR, Gerd. Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.
HALL, James. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. London: John Murray Ltd. 1989.

em várias cidades da Bahia, Minas Gerais, especialmente, com capelas dedicadas ao Senhor do Bonfim²⁶⁶.

Compreende-se, portanto a opção por batizar o primeiro cemitério da capital fazendo referência ao Senhor do Bonfim, apesar dos propósitos modernos, civilizados e laicizantes sob os quais foi construída a nova cidade e o cemitério, percebe-se neste gesto sobrevivências de valores religiosos que compunham o imaginário mental e social dos habitantes da cidade.

A iconografia do Nosso Senhor do Bonfim é significativa, a representação mais comum que se conhece, tendo sido reproduzida pelos devotos, mostra Cristo no momento em que, agonizante, entrega a sua alma a Deus pai. A cabeça pende sobre o ombro direito, a expressão é de dor, os ferimentos estão distribuídos da cabeça aos pés. O corpo é parcialmente envolto pelo perizônio. O abdômen repuxado revela o momento exato em que Cristo expirou. Os olhos semicerrados humanizam o sofrimento de Nosso Senhor, uma mandorla de prata com nuvens, querubins e cinquenta e quatro raios envolvem o Cristo morto. O cemitério municipal adotando o nome “Bonfim” evoca esta passagem do martírio de Jesus e, embora, secularizado reflete as permanências do sentimento religioso católico.

Em consonância com o padrão arquitetônico imposto na nova capital, o cemitério teve sua planta elaborada por arquitetos e desenhistas da Comissão Construtora da Nova Capital. Além do traçado espacial foram projetados o portão principal, casa do zelador e necrotério. Trabalhou nos projetos o eminente José de Magalhães (1851-1899) chefe da Seção de

²⁶⁶ AZZI, Riolando. Idem p. 304-305

Arquitetura da mencionada Comissão, além de outros profissionais talentosos que deixaram seu registro em vários espaços da capital mineira²⁶⁷.

O traçado arquitetônico do cemitério segue o plano geométrico da cidade. É composto por cinquenta e quatro quadras divididas entre duas alamedas principais e diversas ruas secundárias. A ocupação destas quadras não seguiu a numeração, inicialmente foram utilizadas as quadras dezesseis e dezessete, sendo que novas quadras eram abertas e preparadas ao longo do tempo, conforme a necessidade. Por exemplo, em 1923 havia vinte quadras em uso, no seguinte vinte e duas, no início da década de 30, trinta e seis quadras eram utilizadas e na década de 40 todos os espaços já estavam em uso. A parte central do cemitério que é o cruzamento das principais alamedas encontra-se uma praça redonda ajardinada, tendo a imagem de Cristo, esculpida em bronze, neste local está sepultado Otacílio Negrão de Lima, ex-prefeito de Belo Horizonte, à esquerda da praça, distando cinco quadras, encontra-se um edifício. Trata-se de uma construção pequena, elaborada na mesma época que o cemitério foi inaugurado, apresenta características estéticas condizentes com o ecletismo, estilo inclusive que predomina nos edifícios da capital. Na atualidade é utilizado como capela, onde se celebram cultos, por ocasião do dia de finados, entretanto foi projetado e funcionou durante muito tempo como necrotério.

No relatório referente ao processo de tombamento, o edifício foi assim descrito:

²⁶⁷ O Museu Histórico Abílio Barreto conserva os projetos do Cemitério Municipal, alguns deles estão inseridos como figuras que ilustram este texto. Assinam e supervisionam estes projetos, além do já mencionado José de Magalhães, Hermano Zickler, Hermillo Alves, Aarão Reis, Edgard Nascentes Coelho, Pedro Cunha Macedo, Bernardo Figueiredo e Francisco Bicalho.

José de Magalhães (1851-1899) era engenheiro-arquiteto, nascido em Pernambuco, havia estudado em Paris. Trabalhou no Rio de Janeiro e posteriormente transferiu-se para Belo Horizonte. Fez parte da Comissão Construtora da Nova Capital como chefe da Seção de Arquitetura. Foi responsável pela execução de vários projetos de edifícios na cidade construída.

[...] apresenta cunhais e marcos de cantaria, sendo que grades e cúpulas foram importadas da Bélgica. Trata-se de edifício de planta quadrada, apresentando volume condigno, destinado ao necrotério do 1º cemitério da capital. Apresenta decorações, em especial a de coroamento do edifício, bem como as piras colocadas nos vértices do embasamento que sustentam o edifício²⁶⁸.

E assim mais uma diferença se interpõe entre os cemitérios municipais do Prado, do Agramonte e Bonfim: a capela. Aqueles para funcionarem e serem aceitos como lugares condignos contavam com a sacralização através do poder da Igreja; o Bonfim rompe com esta condicionante. O prédio construído no cruzamento de algumas ruas do cemitério e que no imaginário popular funcionaria como capela é, na verdade, o necrotério, depósito dos corpos que ali seriam abrigados, aguardando exame e autorização para inumação.

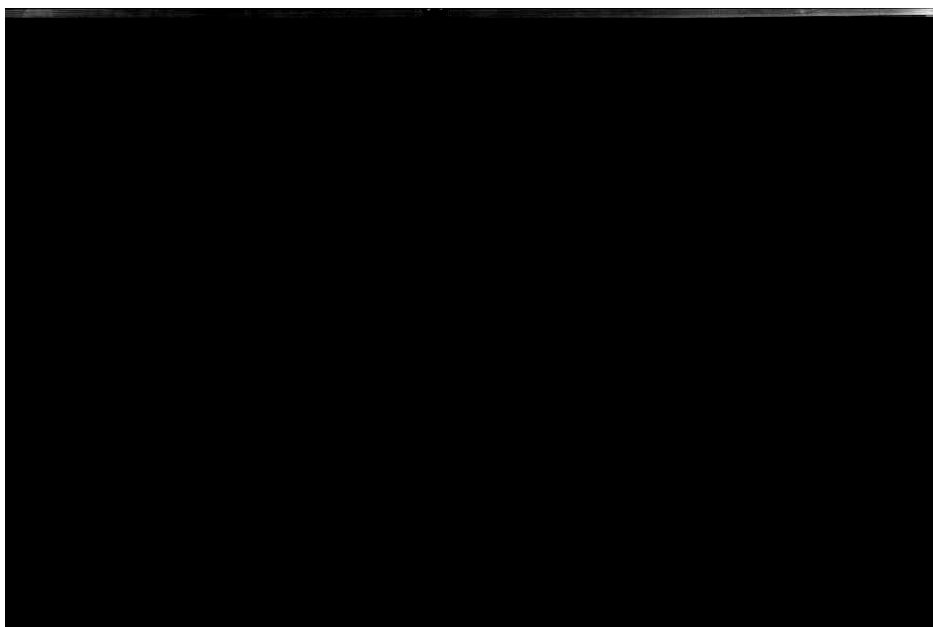


Figura nº. 33 Projeto Necrotério do Cemitério Municipal, s/d c.1895.

Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

Entretanto, se há aspectos ressaltando as diferenças entre os espaços funerários, há elementos de interseção. Assim como o poder público portuense preocupou-se em criar regimentos, regulamentos para gerência das necrópoles, a Prefeitura de Belo Horizonte

²⁶⁸ Processo de Tombamento Edifício do Necrotério Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte, IEPHA/MG.

promulgou em março de 1900, três anos após a inauguração da capital e do cemitério, o regulamento que ordenaria seu funcionamento²⁶⁹.

Este se apresenta como um documento com características invulgares, pois nos permite compreender como o poder secular pensava e pretendia gerir as questões relativas à morte e ao culto aos mortos na capital recém-nascida. Alguns indícios desta intenção já haviam sido apontados nas instruções para funcionamento do cemitério provisório.

O artigo primeiro apresenta uma preciosa definição da função do espaço: “[...] *O cemitério é o lugar onde, com exclusão terminante de qualquer outro, se fazem os enterramentos de corpos humanos.*”, é a barreira para neutralizar os usos indevidos do espaço funerário. O segundo artigo informa acerca da capacidade espacial como abrigo dos os equipamentos necessários ao seu funcionamento. Consta no regulamento a possibilidade de abertura de contratos entre a prefeitura e as irmandades, corporações religiosas ou civis para compra de terrenos e construção de mausoléu particular²⁷⁰.

Há artigos orientando para as questões sanitárias e de segurança: o impedimento de se construir a 300 metros do seu perímetro, a possibilidade da abertura de novos cemitérios mediante necessidade de expansão; a construção de muros e gradis, de pelo menos dois metros; a arborização das ruas e alamedas e a proibição do plantio de árvores frutíferas. Era vedado o uso da vala comum priorizando o sepultamento individualizado, definindo a profundidade, largura e comprimento, normalizando-se assim as formas de inumação.

²⁶⁹ Decreto n. 1368 de 05 de março de 1900. Regulamento do Cemitério Público Prefeitura da Cidade de Minas. Cidade de Minas: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1900.

²⁷⁰ Decreto n. 1368 de 05 de março de 1900 (...) p. 5.

Demarcava-se o tempo de vinte e quatro horas desde a morte para realização do sepultamento, sendo esta atestada por um especialista. Os corpos deveriam ser acondicionados em caixão de pinho nacional ou de madeira leve para facilitar o apodrecimento e decomposição. Era estabelecido um prazo distinto para o enterramento daqueles, porventura, falecidos em decorrência de moléstias contagiosas. Legislava-se, também, a respeito do transporte dos cadáveres, colocando-se as devidas restrições. Os carros fúnebres deveriam ser adequadamente construídos de forma a propiciar limpeza e desinfecção. Os mortos vitimados por doenças infecciosas eram vedados os acompanhantes às cerimônias no cemitério, sendo as crianças, de até doze anos, proibidas de participar de qualquer uma delas, não importando a razão do óbito.

Há nestas determinações a normatização através dos princípios higienistas preconizando cuidados em relação aos cadáveres portadores de germes e agentes de contaminação, um perigo latente, devendo ser mantida a distância equilibrada, aspecto amplamente abordado pela medicina social no século XIX que pressupunha o banimento, do espaço urbano e das relações sociais, os locais para tratamento de doenças infecto-contagiosas, bem como os lugares de sepultamento dos vitimados pelas pestes. Dos estigmas provocados pelo mal cadavérico deveriam ser protegidas as crianças. Estavam as mesmas impedidas de tomarem parte dos rituais fúnebres que envolviam o espaço cemiterial. Esta orientação traduz a tendência que, lentamente caracterizou o século XX, a respeito da interdição da morte e do afastamento da infância nas discussões relativamente aos temas da morte.

O regulamento definia as normas, as condicionantes e estrutura para o adequado funcionamento do cemitério e à semelhança do que sucedera na cidade do Porto,

regulamentava o universo dos mortos, de modo análogo às cidade dos vivos. A criação de cemitérios devidamente saneados, higienizados sob regras científicas, padronizadas e adequadas era uma forma de civilizar os costumes.

Outro documento impondo controle em relação ao cemitério e ao tratamento a ser dado aos mortos é o contrato assinado entre a Santa Casa de Misericórdia da recém-inaugurada capital e a Prefeitura para que se organizasse o serviço funerário. Coube à Santa Casa de Misericórdia, Sociedade Humanitária da Cidade de Minas, zelar pelo serviço funerário, enquanto o município cuidava da administração do cemitério. No contrato assinado determinava-se, dentre vários tópicos, que os enterramentos deveriam ser supervisionados e todos os cadáveres deveriam ser enterrados em caixões, transportados em carros apropriados, destinados, exclusivamente, para este fim ²⁷¹.

A existência dos regulamentos, da normalização social, determinando aspectos que, além de evidenciarem os pressupostos característicos da medicalização da morte, ressaltam também as incoerências e desigualdades que, evidentes na cidade dos vivos, persistem nos espaços funerários. A existência de diferenciações entre as sepulturas, desde as rasas até os terrenos apropriados para construção de mausoléus, indica a manutenção das diferenças e hierarquias sociais no espaço cemiterial.

²⁷¹ Legislação da Prefeitura de Bello Horizonte até 1908. Trabalho organizado por Antônio J. da Costa Pereira auctorizado pelo Prefeito Dr. Benjamin Jacob. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1909. p.119 -125.

Neste mesmo ano a Santa Casa de Misericórdia assinou contrato com Felício Roxo para exploração do serviço funerário por um prazo de dez anos com a anuência da Prefeitura de Belo Horizonte.

Os cemitérios municipais da cidade do Porto nasceram sob o propósito de, a nenhum cadáver ser negada sepultura, ou seja, seriam espaços acessíveis a todos sem discriminação. De fato, eram espaços democráticos, entretanto veiculadores das contradições e desigualdades sociais. Portanto os espaços fúnebres traduzem a idéia defendida pelo historiador Catroga de que os cemitérios públicos portugueses eram “*o campo santo da desigualdade*”, em outras palavras, longe de se revelarem como lugares cristalizadores de uma sociedade igualitária, ao menos nos assuntos referentes à morte, tornam-se ambientes de ostentação e demonstração de aparato e poder, reforçando as distâncias sociais ²⁷².

Confrontando os espaços de sepultamento públicos das cidades do Porto e Belo Horizonte, constatamos que, as evidências em relação às desigualdades se explicitam, tanto naquelas quanto nesta.

Nos cemitérios portuenses, as diferenças são perceptíveis no tocante à arquitetura e decoração tumular. É possível captá-las a olhos vistos: os jazigos suntuosos decorados com aparato e a utilização dos materiais nobres e as sepulturas simples, identificadas, em sua maioria, com uma cruz ou uma lápide marcando o lugar. Esta observação visual aplica-se ao cemitério do Bonfim, o aparato e o luxo dos mausoléus afirmam as verdades sobre as distinções sociais.

Entretanto há uma característica peculiar aos cemitérios municipais portuenses: a existência das seções administradas pelo poder temporal, através das ordens e confrarias, ou seja, além

²⁷² Cf.: Regulamento dos Cemitérios Municipaes do Porto, Porto: Officinas Motta Ribeiro Limitada, 1911. p.6, CATROGA, Fernando. O Céu da Memória (...) p. 75-103.

das evidências traduzidas através das construções, a topografia dos espaços fúnebres reproduz as diversidades. Esta distinção, inclusive, constava no regulamento dos cemitérios, através do 6º artigo:

Haverá nos cemitérios espaços reservados para:

1º Sepulturas comuns, jazigos individuais ou de família.

2º Para irmandades e confrarias que tenham adquirido esses espaços, ou que de futuro os vierem a adquirir, de acordo com a câmara.²⁷³

E era acrescido um parágrafo, no qual se advertia para a exclusividade dos sepultamentos dos irmãos das confrarias e irmandades, mediante a apresentação de diploma ou título legal comprobatório da ligação com a entidade. Em outros termos, as seções privativas eram ambientes de exclusividade. Portanto os cemitérios públicos portuenses repetem as mesmas distinções que se identificam na cidade, aquando dos sepultamentos nos templos e seus arredores.

A distribuição dos túmulos na geografia dos cemitérios portuenses nos ajuda na realização desta leitura da desigualdade. No Agramonte os monumentos funerários denunciadores do poder e status agrupam-se nas seções privadas das ordens religiosas, entretanto há na seção municipal exemplos variados de construções tumulares exaltadoras da opulência, tradutoras do sentimento de emulação, concentrando-se nas seções próximas à alameda principal e especialmente daquelas localizadas junto à capela. Esta concentração em torno de lugares específicos, simbolicamente revestidos de status e poder, tornam estes ambientes privilegiados na estrutura do espaço fúnebre.

²⁷³ Regulamento dos Cemitérios Municipaes (...) p. 6

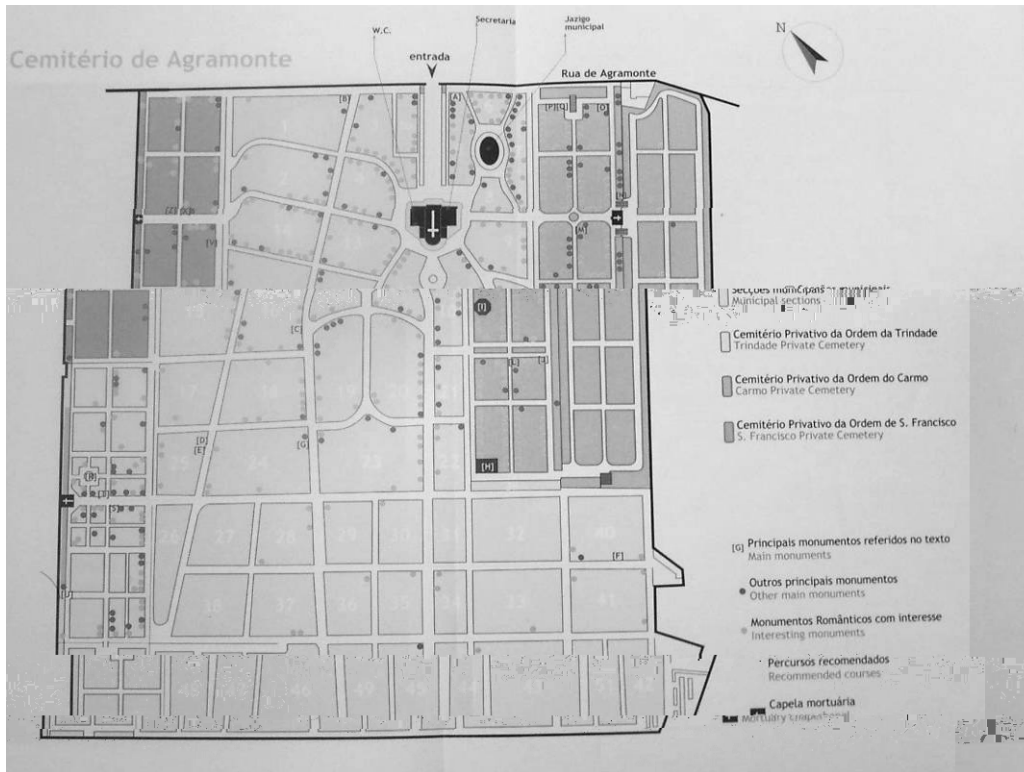


Figura nº. 34 Planta do Cemitério do Agramonte, Porto.

Fonte: Cemitérios do Porto Roteiro. Porto: Direção Municipal de Ambiente e Serviços Urbanos da Câmara Municipal do Porto/Divisão Municipal de Higiene Pública, 2000.p.21.

Esta ordenação topográfica repete-se no cemitério do Prado do Repouso, com exceção do agrupamento nos arredores da capela, uma vez que esta se encontra em uma extremidade do espaço fúnebre cuja visibilidade é restrita. O lugar privilegiado para os mausoléus e túmulos opulentos é a alameda principal, tanto no que diz respeito às secções municipais, bem como aquelas destinadas às ordens e confrarias. O cemitério privativo da Misericórdia, o mais luxuoso e imponente, está localizado neste logradouro junto à entrada que abre para o Largo Soares dos Reis.



Figura nº. 35 Planta do Cemitério do Prado do Repouso, Porto.

Fonte: Cemitérios do Porto Roteiro (...) p.17.

O Cemitério do Bonfim também retrata a estratificação e as disparidades sociais não apenas no tocante à arquitetura e decoração tumular, mas à semelhança das necrópoles portuenses, destacando-se nas quadras e alamedas específicas como lugares de ocupação privilegiada. Algumas quadras abrigam os túmulos dos grandes e, necessariamente, sua localização é um elemento definidor do caráter das quadras vizinhas. Por exemplo, a quadra dezoito onde se aglomeram os monumentos suntuosos, muitos deles erguidos em memória de homens públicos e/ou personalidades de relevo para a sociedade belorizontina, exerce influência sobre as quadras em seu entorno, que se tornam também sítios privilegiados em razão da proximidade.

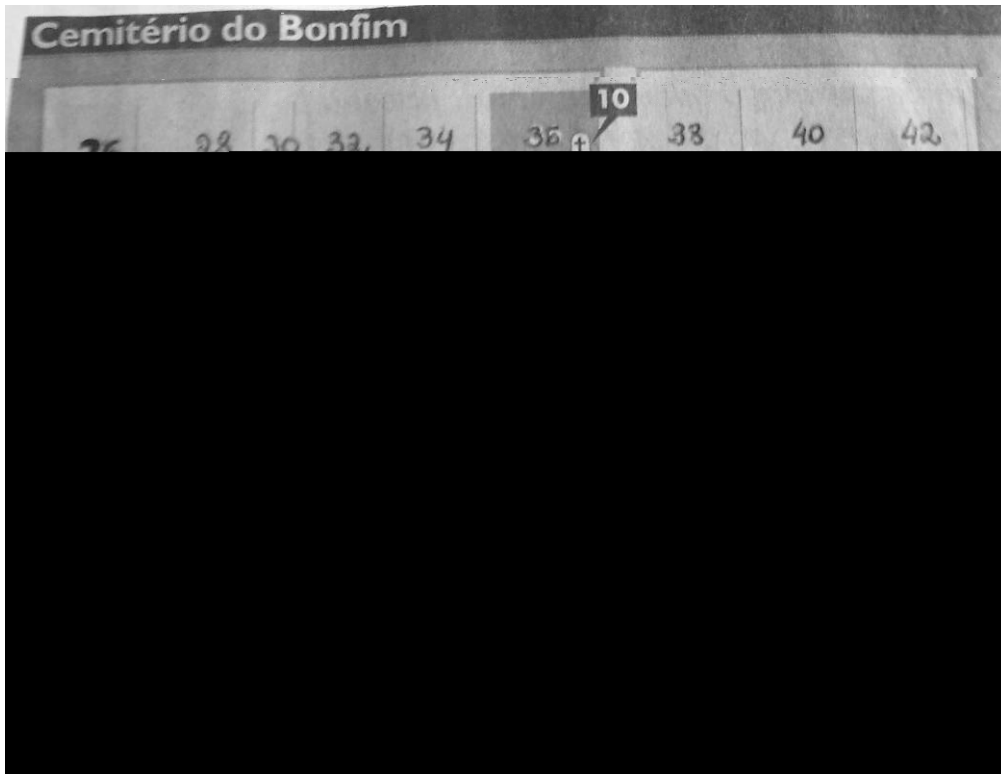


Figura nº. 36 Desenho esquemático da distribuição das quadras no Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.

Os números que aparecem em destaque em algumas quadras indicam as sepulturas de alguns mortos ilustres e emblemáticos na história da capital mineira. Sendo eles: 1- João Amadeu Mucchiut (escultor); 2- Raul Soares (político); 3-Olegário Maciel (político); 4- Otacílio Negrão de Lima (político); 5-Bernardo Monteiro (político); 6- Silviano Brandão (político); 7-Mausoléu dos soldados do fogo (bombeiros); 8-Padre Eustáquio (religioso); 9-Irmã Benigna (religiosa); 10- Menina Marlene (milagreira); 11- Júlia Kubitschek (mãe de Juscelino Kubitschek); 12- Mausoléu dos heróis de 1930 mortos em combate na Revolução; 13- Marco Antônio Araújo (músico) e 14 - Roberto “Batata” Monteiro (atleta).

Fonte: Estado de Minas. Belo Horizonte, 20 de abril de 1997.p.39 Caderno Gerais.

Os cemitérios oitocentistas secularizados ou não multiplicam em sua organização espacial as diferenças sociais pertinentes às cidades dos vivos. A sepultura individual ou familiar traduz através das imagens e dos lugares que ocupam os sentimentos e os desejos de memória, preservando a tradição, mantendo o destaque adquirido em vida, não devendo ser esquecido com a morte.

Os cemitérios em seus espaços quadriculados, sejam os do Porto ou o cemitério de Belo Horizonte, reproduzem em suas quadras os conflitos e contradições experimentadas nas cidades que os abrigam. Os cemitérios oitocentistas refletem uma época, na qual, se

estabelece uma nova modalidade de culto aos mortos, através da evocação, da memória, da construção de marcos e ao mesmo tempo reatualizam as distinções, na medida em que revelam ostentação e poder. Os cemitérios, as sepulturas, as construções funerárias são os testemunhos materiais que permitem refletir sobre concepções, expectativas e desejos. Possuem elementos que, numa complexa teia, relatam dados significativos acerca da cultura material, do simbólico e das múltiplas atividades do labor e criatividade humana.²⁷⁴

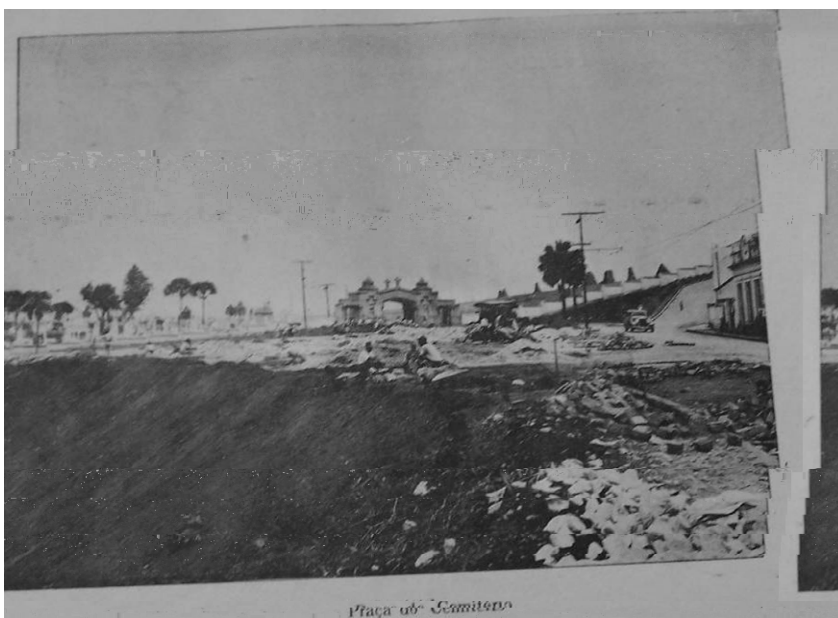


Figura nº. 37 Praça defronte ao Cemitério Municipal

Fonte: Relatório Prefeitura 1935-1936 - Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Nesta imagem, em primeiro plano, visualizamos o terreno em frente ao cemitério sendo aterrada, a ausência de habitações. A construção na rua lateral é o prédio da administração. Ao fundo o portão principal já erguido e no canto esquerdo os sinais das primeiras quadras ocupadas.

²⁷⁴ No Regulamento do Cemitério Municipal de Belo Horizonte, o Capítulo VI “Das Rendas do Cemitério”, estabelece a tabela dos preços dos sepultamentos:

“*Tabella*

<i>Sepulturas rasas para adultos</i> _____	8\$000
<i>Sepulturas rasas para anjos</i> _____	5\$000
<i>Sepulturas em carneiras por 5 annos</i>	
<i>Para adultos</i> _____	50\$000
<i>Para menores até 12 annos desde que o caixão tenha 1,50 m</i> _____	30\$000
<i>Sepulturas perpetuas em carneiras</i> _____	300\$000
<i>Sepulturas perpetuas até 4 adquiridas para uma só família</i> _____	1:000\$000
<i>Terrenos para mausoleos, aquisição perpetua por metro quadrado</i> _____	200\$000”.

Decreto nº. 1368 de 05 de março de 1900. Regulamento do Cemitério (...) p.8.

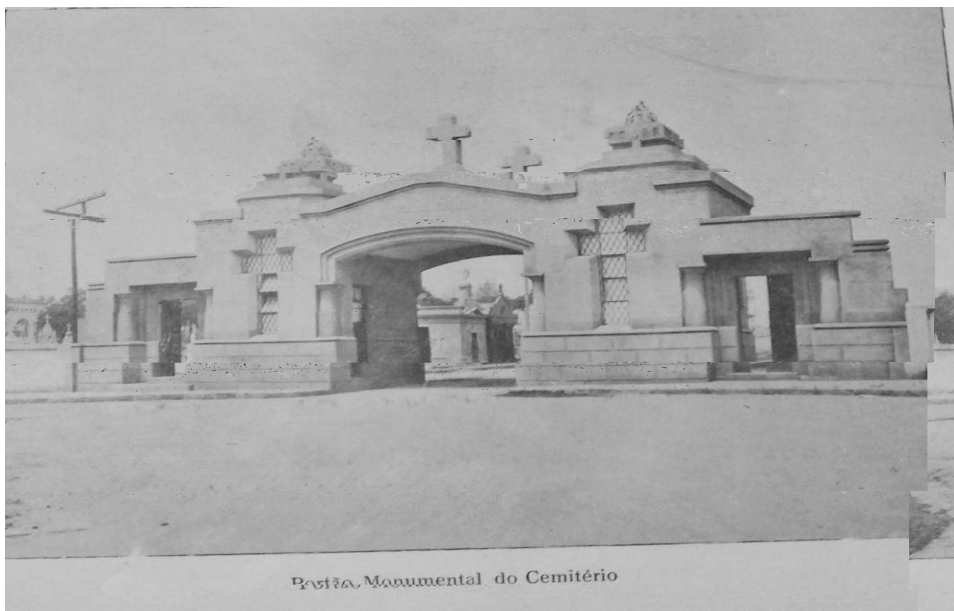


Figura nº. 38 Portão entrada principal do Cemitério do Bonfim.

Fonte: Relatório Prefeitura 1935-1936 - Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Note-se que o portão construído não é o portão projetado pela Comissão Construtora, ao invés do ferro trabalhado com o monograma Cemitério Municipal, encontramos uma enorme portada em alvenaria, com três entradas, hoje inclusive desativadas, prevalecendo somente a entrada principal. Destacam-se as cruzes em baixo relevo incrustadas nas colunas laterais encimadas por duas piras e as cruzes centrais. No frontispício há uma inscrição em latim, saudando os visitantes: *Morituri mortuis* ou “Os que vão morrer aos mortos”.

Capítulo 3

Cemitérios – espaços de arte, cultura, memória e poder.

**“Há túmulos que, em silêncio nos falam do mundo.”
Rilke**

As necrópoles do século XIX pertencendo ao seu tempo refletem a mentalidade e o imaginário no qual estão inseridas. As obras e imagens, nelas cristalizadas revelam elementos fundamentais para a compreensão da sociedade e dos homens que nelas se agregam. Os espaços fúnebres, no caso específico, os cemitérios oitocentistas podem ser interpretados como locais onde se reproduzem, simbolicamente, o universo social e suas expectativas metafísicas, ou seja, “[...] *o cemitério revela esteticamente o próprio inconsciente da sociedade através de uma trama simbólica, estruturada e organizada à volta de certos temas e mitos unificados. [...]*” e é através desta perspectiva que pretendemos, neste capítulo, explorar o acervo constituído nestes espaços fúnebres²⁷⁵.

Nascidos na confluência de uma série de condicionantes que perpassam pela reordenação social, política e urbana, a absorção e aplicação dos discursos médicos e higienistas, a consolidação da burguesia como classe dirigente, a supremacia do individualismo e a adoção de novas condutas em relação aos mortos e à morte, os espaços de enterramento

²⁷⁵ CATROGA, Fernando. O Céu da Memória Cemitério Romântico (...), p. 13 e 19.

nesta época, tornam-se lugares de especial significado para expressão de sentimentos e do imaginário.

Pretendemos apontar alguns aspectos que auxiliem a reflexão sobre os significados incorporados por estas necrópoles. Destacaremos a organização das oficinas e marmorarias, o trabalho dos artistas-artesãos que se apropriaram destes espaços como mercado de trabalho e, ao mesmo tempo, como lugares para produção de artefatos culturais proporcionando um diálogo, no qual o ornato é veículo mediador e fornecedor de indícios visuais que se traduzem como signos reflexivos acerca da representação da morte dos grandes, da fotografia e dos epitáfios como portadores de mensagens simbólicas entre vivos e mortos.

As oficinas e marmorarias, o trabalho artesanal, o ensino industrial: arte e indústria.

Sob o ponto de vista do historiador Francisco Queiróz, em Portugal antes do século XIX, as práticas de sepultamentos e a construção dos monumentos funerários devem ser assim compreendidas:

Em carneiros ou sepulturas no interior das igrejas, nos claustros ou nos respectivos adros, uma mera placa tumular epigrafada poderia ser já sinal de alguma riqueza. Os verdadeiros monumentos funerários anteriores ao século XIX foram normalmente erigidos por parte de notáveis muito abastados. Estes poderiam, por exemplo, tomar a iniciativa da abertura de uma capela lateral - numa igreja já existente - para jazigo de família privativo. No espaço destinado a servir de capela privativa poderiam ser colocados túmulos mais ou menos visíveis, muitas vezes embutidos nas paredes. O tipo de monumento funerário variou, enfim, conforme a época e o prestígio dos possuidores destas capelas ²⁷⁶.

²⁷⁶ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária (...) p. 32.

Entretanto, para aqueles habituados em perpetuar prestígio e poder através da ostentação e dos monumentos funerários no interior dos templos, a inserção nos cemitérios públicos do século XIX deveria ser marcada de tal forma que ressaltasse a distinção e o lugar ocupado na estratificação social. Desta maneira os cemitérios oitocentistas acabaram por conceber novas necessidades arquitetônicas servindo como lugar de proteção, de repouso e ao mesmo tempo como marcos de memória do defunto. Assim as classes sociais possuidoras de algum recurso financeiro, optaram por erigir túmulos que pudessem expressar a posição social e o lugar ocupado na hierarquia social²⁷⁷.

Para a concretização destes sonhos de eternidade, poder e status social surgiram oficinas especializadas na produção e fabrico de monumentos funerários, tanto no Porto de meados do século XIX, quanto em Belo Horizonte recém-construída. Estas casas comerciais movimentaram o mercado das obras funerárias empregando trabalhadores para execução das tarefas de construção e cantaria, abriram-se como espaços para os artistas-artesãos portadores de habilidades técnicas e estéticas adequadas ao gosto da época.

O desenvolvimento da indústria de cantaria associada às construções tumulares teve início em Lisboa, cujo pioneirismo foi a abundância do mármore, material nobre, por excelência, na confecção tumulária. Além do mais em inícios do século XIX existia na capital portuguesa uma oficina dirigida pelo escultor francês Pedro Bartolomeu Déjeant, exímio conhecedor da arte de moldar o mármore aplicando-o às necessidades funerárias. Era canteiro, marmorista, ebanista considerado o introdutor desta indústria em Portugal²⁷⁸.

²⁷⁷ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Op. Cit. p. 33

²⁷⁸ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Ibid.p. 51

Em finais da década de 50 outras oficinas foram se instalando, acompanhando inclusive, a aceitação por parte da população dos cemitérios fora dos espaços sagrados das igrejas. Ocorreu uma expansão do mercado das oficinas, aparecendo nos monumentos construídos as epígrafes publicitando as oficinas construtoras. São traços reveladores do crescimento desta arte industrial e da acelerada competição entre elas²⁷⁹.

No Porto, as principais oficinas foram as de Emídio Amatucci (1811-1872), Antônio Almeida Costa (1832-1915), José Amatucci (1839-1885), Bernardo Marques da Silva (18? -19?) e Joaquim de Almeida Costa (18? -19?), Antônio Coelho de Sá (18? -19?) e Joaquim Maria da Silva (1847-1911), sem deixar de mencionar a “Casa Felisberto” fundada por Felisberto Alves Baut (1839-1917). Das instalações destas oficinas saíram uma centena de obras que decoraram as quadras dos cemitérios portuenses, especialmente, o Prado do Repouso e o Agramonte²⁸⁰.

²⁷⁹ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Ibid.p. 53-58 “[...] *As oficinas lisboetas de cantaria mais representativas nos cemitérios oitocentistas portugueses foram as seguintes: Germano José de Sales (durante as décadas de 50 a 90); António Moreira Rato (durante as décadas de 50 a 90); Joaquim Antunes dos Santos (durante as décadas de 60 e 70); Sérgio Augusto de Barros (de meados da década de 60 a meados da década de 80); Augusto Alves Loureiro (durante as décadas de 60,70 e 80); Severiano João de Abreu (da década de 60 até 1893); José Moreira Rato (durante as décadas de 70,90 e 90); Manuel Moreira Rato (durante as décadas de 80 e 90); Cristiano Augusto Teixeira da Silva e André Domingues Gonçalves (ambos nas décadas de 80 e 90); J.J. Castelo e Cooperativa dos Canteiros (ambos na década de 30) e J.G. Correira & Cª (em especial na viragem do século).*”.

²⁸⁰ Cf. QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Ibid.p. 57

QUEIRÓZ, Francisco. Para uma História da “Centenária Casa Felisberto”: a mais antiga oficina de mármore do Porto em atividade. Arqueologia Industrial. Porto, nº. 1-2, 3ª série, vol. II, p. 23-30, 1998.

_____. Um Virtuoso do mármore Outras notas para uma biografia de Antônio Almeida da Costa (1832-1915). Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia. Vila Nova de Gaia, nº. 44, 7º vol, p. 49-54, dezembro de 1997.

_____. A primeira oficina de cantaria de mármore no Porto Notas para uma biografia de Emídio Carlos Amatucci (1811-1872). O Tripeiro. Porto, nº. 2, Ano XVII, 7ª série, p. 51-55, fevereiro de 1998.

SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos. Subsídios para uma Iconografia da Morte no Porto do Século XIX (II). Humanística e Teologia. Porto, 16, Fasc 1-2, p. 175-213, 1995.

Estas casas comerciais desenvolveram vertiginosas

edificação da capital. Os estrangeiros, em especial, os italianos detiveram o pioneirismo no ofício. O mercado abrangido por estas oficinas não se limitava ao cemitério, ao contrário, toda a cidade: prédios e fachadas, ruas, igrejas, casas, enfim, foi o mercado explorado.²⁸²

Dentre as marmorarias pioneiras instaladas em Belo Horizonte destacamos a “Lunardi & Machado”, inaugurada em 1896, sob a direção de Estevão Lunardi (1877-1942). Nos anúncios publicitários a marmoraria dos “Lunardi & Machado” era apresentada como “Grande Estabelecimento Comercial”, tendo sido premiada em exposições nacionais e internacionais. Vendiam seus produtos sob a promessa de executar “[...] com perfeição

²⁸² No início da década de 40 na seção de indústria de olaria, cerâmica e marmoraria eram listados no boletim da produção industrial em Belo Horizonte:

Artefatos de Cimento

Ladrilhos	Ano de Fundação	Endereço
Aristóteles Juvenal de Faria Alvim	1932	Av. Andradas, 981
Francisco Gori & Cia	1932	Av. D. Pedro II, 1471
Geraldo Romanizo	1942	Rua Espírito Santo, 52
Lunardi & Filhos Ltda	1889	Rua Curitiba, 137
Oliveiro Americano & Cia	1930	Av. Contorno, 1986
Romeo de Paoli Ltda, CIK	1932	Rua São Paulo, 249

b) Outros Artefatos de Cimento

Bicalho Goulart Ltda	1936	Rua do Chumbo, 342
Francisco Gori & Cia	1932	Av. D. Pedro II, 1474
Geraldo Romanizo	1942	Rua Espírito Santo
Luiz Minardi	1934	Av. Bias Fortes
Lunardi & Filhos Ltda	1889	Rua Curitiba, 137
Oliveiro Americano & Cia	1930	Av. Contorno
Romeo de Paoli, Ltda	1937	Rua São Paulo, 249

Marmorarias

Alfredo Morandi	1926	Rua Santa Catarina, 27
Eurico Guarnieri (Sucessor Paulo Simoni)	1897	Av. Contorno, 6595
Irmãos Natali	1938	Tupis, 1030
João Pongeti	1932	Bonfim, 274
Lunardi & Filhos Ltda	1889	Curitiba, 137
Martini & Botaro	1936	Espírito Santo, 132
Zeferino Scalabrini	1920	Bonfim, 1090

Produção Industrial do Município de Belo Horizonte 1942. Belo Horizonte, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943. p. 14

qualquer trabalhos de mármore, monumentos, pedras para sepulturas, anjos, cruzes, coroas e pedestais.” ²⁸³



Foto nº. 40 Prédio da Marmoraria Lunardi

Fonte: Folder publicitário da Marmoraria Lunardi Mármore & Granitos Nacionais e Importados, Marluna Marmoraria Lunardi Ltda.

A marmoraria da Família Natali era chefiada por Oreste Natali (1864-1947). O patriarca da família Natali chegou ao Brasil em 1895, e tomando conhecimento das obras recém-iniciadas para construção de Belo Horizonte, deslocou-se para a localidade instalando a oficina no bairro Barro Preto, onde se originou a empresa que atuou ostensivamente no cemitério do Bonfim e na cidade em particular, fornecendo serviços para todo tipo de obra que fosse requisitada ²⁸⁴.

²⁸³ Almanack Guia de Bello Horizonte. Org. Felipe Vêras. Belo Horizonte, Ano II, 1913. p.366

²⁸⁴ As informações foram fornecidas por Augusto Natali através de depoimentos oral e escrito concedido no ano de 1997. O depoimento oral foi colhido, informalmente, uma vez que o depoente não permitiu gravação das conversas. O depoimento escrito foi colhido por Cristina Natali. Além de trabalhar no cemitério afirmou, na ocasião, que a família atuou no Cassino da Pampulha, Santa Casa de Misericórdia, Minas Tênis Clube,

Na marmoraria dos Natali o trabalho era realizado artesanal e manualmente tendo em vista o fato de não possuírem o maquinário necessário para realização do corte e polimento das peças. Esta situação mudou em meados da década de 40, quando instalaram a oficina no cruzamento das ruas dos Tupis e Bias Fortes e posteriormente na Praça do Bonfim, com a aquisição dos lotes e pertences de Zeferino Scalabrini, falecido naquela ocasião.

Os Natali são responsáveis pela confecção e decoração de grande parte dos túmulos e mausoléus que compõem o cenário do Bonfim. Augusto Natali reafirmou esta hegemonia lembrando: “[...] para o cemitério do Bonfim foi feito um número avultado de mausoléus em cantaria, algumas capelas funerárias, projetadas [...] detalhadamente em plantas e maquetes [...]”. Na oficina dos Natali todos trabalhavam de acordo com os ensinamentos do chefe do clã, Oreste Natali, onde cada um exercia sua própria tarefa. Ernesto Natali era marmorista responsável pela administração do escritório; Carlo Natali era letrista e polidor; Augusto Natali era ferreiro e canteiro e além do mais a marmoraria empregava profissionais que atuavam como canteiros e polidores na capital. Os Natali realizavam, também, contratos para executar atividades para as quais não estavam devidamente preparados e em decorrência disto assinavam parcerias com outros profissionais.²⁸⁵

Palácio do Bispo (prédio da Cúria Metropolitana), Igreja de São Sebastião, Catedral de Itabira, reforma da Catedral de Diamantina entre outros locais. Eles forneciam o material, a mão-de-obra e a elaboração do projeto.

²⁸⁵ NATALI, Augusto. Depoimento. (texto manuscrito elaborado no início da década de 90 do século passado a pedido da sobrinha Cristina Natali, historiadora). Belo Horizonte, p. 5.



Figura nº. 41 Placa de identificação afixada em um túmulo, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora

Outra marmoraria presidida por imigrantes é a de Martini & Bottaro instalada no início do século XX por Giuseppe Bottaro (1892-1951). Esta empresa, tal qual a marmoraria dos Natali, ainda atua no mercado belorizontino, fornecendo mármore e outras pedras decorativas para ornamentação de fachadas e interiores²⁸⁶.

Em Belo Horizonte as oficinas contratavam e/ou compartilhavam parceria com artistas-artesãos atuantes na cidade. Analisando a vida cultural da capital no primeiro quartel do século XX é possível perceber a presença destes artistas e artesãos realizando, na localidade, obras diversas. Muitos deles se fixaram na capital por ocasião da construção da

²⁸⁶ Cf. GROSSI, Sávio. Arte e Ofício da marmoraria nos primórdios de Belo Horizonte. Belo Horizonte: IMX, 2005.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. O espaço da Morte na Capital Mineira: um ensaio sobre o Cemitério de Nosso Senhor do Bonfim. Revista de História Regional. Ponta Grossa, nº. 2, Vol. 3, p. 187-191, inverno de 1998.

_____. Espaço da Morte-Espaço Cultural: o Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim de Belo Horizonte. Arte e Cultura da América Latina. São Paulo. nº. 01, volume IX, p. 131-148, 2003.

_____. Memórias, lembranças, imagens: o cemitério. Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre, nº. 01, v. XXX, p.105-122, junho 2004.

_____. O Cemitério do Bonfim: a morte na capital mineira. Locus Revista de História. Juiz de Fora, n.2, vol.4, p.131-142, 1998.

cidade e nela permaneceram. Assim, muitos daqueles que a ergueram tiveram intensa participação na construção e decoração do cemitério manifestando ali seu trabalho e talento. A atuação dos artesãos marmoristas é marcante, embora outros artistas com outro tipo de formação tenham deixado também registros artísticos. Destacamos a já citada família Natali, além de Carlo Bianchi, João Amadeu Mucchiut, Gino Ceroni, Nicola Dantolli, Antônio Folini, Lunardi, Alfeu Martini, José Scarlatelli, João Scuotto, Jeanne Milde e Bruno Giorgi. No primeiro terço do século XX a presença dos artistas-artesãos marmoristas foi significativa na capital mineira²⁸⁷.

Para dimensionarmos o universo cultural e social dos primeiros anos que marcaram a existência da capital mineira, recorreremos aos depoimentos de dois artistas-artesãos contemporâneos que deixaram suas memórias registradas. São eles: Raimundo Machado Azeredo (1894-1988), artesão que passou parte considerável de sua vida, construindo e reconstruindo o Presépio do Pipiripau e Amadeo Luciano Lorenzatto (1900-1995), descendente de imigrantes italianos, nascido na capital mineira e que optou pela arte já na maturidade²⁸⁸.

²⁸⁷ Há no cemitério do Bonfim uma obra decorativa em um túmulo atribuída a Bruno Giorgi (1905-1993), embora não existam dados documentais suficientes para comprovar a autoria. Giorgi era escultor, pintor e professor de artes. Brasileiro, viveu parte de sua vida na Europa para onde se mudou, com a família, em 1911. Eram razão de perseguições políticas foi extraditado para o Brasil em 1935, tendo aqui trabalhado em diversos projetos dentre eles o Monumento a Juventude Brasileira (1947) no antigo prédio do Ministério da Educação e Cultura, hoje Palácio da Cultura no Rio de Janeiro; os Candangos (1960) na Praça dos Três Poderes, em Brasília e a Integração (1989) no Memorial da América Latina em São Paulo. Sobre José Scarlatelli em 1913 em anúncio publicitário a “Marmoraria e Fábrica de Ladrilhos J. Scarlatelli & Filhos” anunciava seus produtos oferecendo preços iguais aos praticados na capital federal, além de possuir em depósito “[...] pedestais com anjos e com cruz, urnas, pirâmide pequenas, vasos, etc. [...]” Funcionava na Rua da Bahia, 354 em Belo Horizonte.

Almanack Guia de Bello Horizonte. Op.Cit. p. 64

²⁸⁸ Cf: O Presépio do Pipiripau foi idealizado e construído na antiga colônia Américo Werneck, denominada, Pipiripau, que hoje abrange os bairros Horto, Sagrada Família, Floresta e Santa Tereza. Em 1983 foi adquirido pela Universidade Federal de Minas Gerais e instalado no Museu de História Natural. CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). Raimundo Machado:depoimento. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003.

Ao evocar suas recordações os depoentes expressaram as dificuldades vividas recuperando a ambiência da cidade ainda em construção: a precariedade dos meios de vida, os transportes, o nascimento dos bairros e as longas distâncias que percorriam ao se deslocarem da zona suburbana ao centro da cidade. Reconstruíram através dos emaranhados, dos fios de suas lembranças, a memória de Belo Horizonte: as festas religiosas, as bandas de música, os carros fúnebres e as charretezinhas puxadas a cavalo e os passeios no Parque Municipal, a organização operária e a presença estrangeira na composição social da capital mineira.

Os italianos estavam presentes como operários na construção de Belo Horizonte, ocupando vários ofícios desde a condução dos bondes até como grandes empreiteiros que fizeram fortuna e mantinham a Casa de Itália, a Escola Ítalo-Brasileira Dante Alighieri, espaço educativo e ao mesmo tempo mantenedor dos laços afetivos e simbólicos com a Itália distante.

Lorenzatto destacou os nomes de sucesso na capital: os Lunardi, fabricante de ladrilhos e mármore, os Falci, Boschi, Maltini e outros responsáveis por atividades variadas na cidade recém-nascida. Suas lembranças reafirmam a hegemonia italiana não somente na cidade, bem como no cemitério.

Artistas Populares de Belo Horizonte. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.) Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Histórico e Culturais, 1997. p.20-69.
LORENZATTO, Amadeo Luciano. Depoimentos recolhidos pela Profa. Thaís Velloso Cougo Pimentel e estagiária Walquíria da Costa Campos. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/FAFICH/Centro de Estudos Mineiros/Grupo de História Oral, abril/junho de 1991.

No final do século XIX o marmorista se encontrava no período áureo de sua profissão, pois o mercado aberto pelos cemitérios secularizados exigiu cada vez mais sua atuação. O trabalho por eles desenvolvido situa-se na fronteira entre arte e técnica é o que observa a pesquisadora Maria Elizia Borges²⁸⁹. Este quadro configurou-se na cidade do Porto. O trabalho realizado nas oficinas era de natureza, sobretudo industrial, o corte do mármore exigia máquinas e habilidade técnica, entretanto pondera o pesquisador Francisco Queiróz:

[...] somos obrigados a concluir que estes artífices seriam todos canteiros. Se não conseguimos encontrar nenhum proprietário de oficina, no Porto ou Lisboa, que tivesse alguma formação acadêmica, é certo que alguns deles possuíam excelentes qualidades artísticas²⁹⁰.

Nos almanaques lisboetas aparecia a distinção entre canteiros e escultores, sendo estes últimos considerados através de sua formação acadêmica, entretanto nos almanaques portuenses esta separação não existia, todos estavam incluídos na seção de escultores. A explicação para esta diferença decorre do fato que:

No início da actividade e, em especial, na primeira metade do século XIX, as oficinas deveriam depender bastante do virtuosismo do mestre. Se este era bom, poderia ser considerado, senso comum, como um escultor. Este facto aplica-se, sobretudo ao Porto, uma vez que estes mestres apenas se dedicavam ao trabalho da pedra, enquanto que, em Lisboa, a maioria estava também ligado à exploração de pedreiras²⁹¹.

A despeito destas diferenças é importante dar relevo para o fato dos profissionais, seja no Porto ou em Belo Horizonte, terem encontrado dificuldade para se constituírem mão-de-obra especializada. O treinamento e formação dos profissionais passava pela própria marmoraria que, depois de instalada, assumia a função de formar os aprendizes. Mantinha-se a hierarquia oficial mestre-oficial-aprendiz. A feitura e montagem dos grandes mausoléus era resultado de um trabalho diferenciado, realizado em etapas. Começava pelo

²⁸⁹ BORGES, Maria Elizia. Os artistas-artesãos e a Escultura Cemiterial em Ribeirão Preto. Revista Italianística. São Paulo, nº. 3, ano III, p. 85-92, 1995.

²⁹⁰ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária (...). p. 56.

²⁹¹ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Ibid.p.56

projetista ou quando este não era exigido seguia-se modelo já convencionado. Definida a obra a ser executada, o desbastador ou esboçador deveria trabalhar a peça até que adquirisse as características básicas do modelo proposto. Logo depois era trabalho do marmorista realizar a escultura propriamente dita, posteriormente polida pelo lustrador. Os adornos, as peças pequenas e delicadas eram feitos pelo *scarpellino*, enquanto o desbastador se encarregava de preparar as maiores que deveriam revestir as capelas e jazigos. A montagem no local indicado e escolhido pelo encomendante era feita pelo *scarpellino*, pedreiro e ferreiro, geralmente todos trabalhavam simultaneamente na parte conclusiva da encomenda.

O contratante dos serviços das oficinas baseava suas escolhas em catálogos próprios do acervo das empresas, podendo também, determinar acerca do que deveria ser trabalhado no túmulo. Embora em nossas pesquisas não tenhamos localizado um destes catálogos, muitos deles destruídos pelo dedo invisível do tempo é possível comprovar sua existência tomando como parâmetro os anúncios publicitários, através dos quais é ofertado o trabalho e a disposição de peças em exibição.

Para vender suas obras Mucchiut & Pongetti anunciam a oficina de escultura decorativa em mármore, madeira, cimento e gesso, exibindo o croqui do altar-mor da Matriz de São José, alegando ser a melhor opção não só pelos preços, mas pela qualidade artística.



Figura nº. 42 Anúncio publicitário da oficina Mucchiut & Pongetti

Fonte: Catálogo da IV Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Geraes organizada por Aníbal Mattos.

O mesmo esquema publicitário é encetado por Antonio Folini responsável pela Marmoria Italiana. O escultor alegava possuir o melhor maquinário industrial para realização das obras, possuindo a oficina uma seção especial para túmulos exibindo a maquete de um monumento erguido em honra aos soldados mortos.

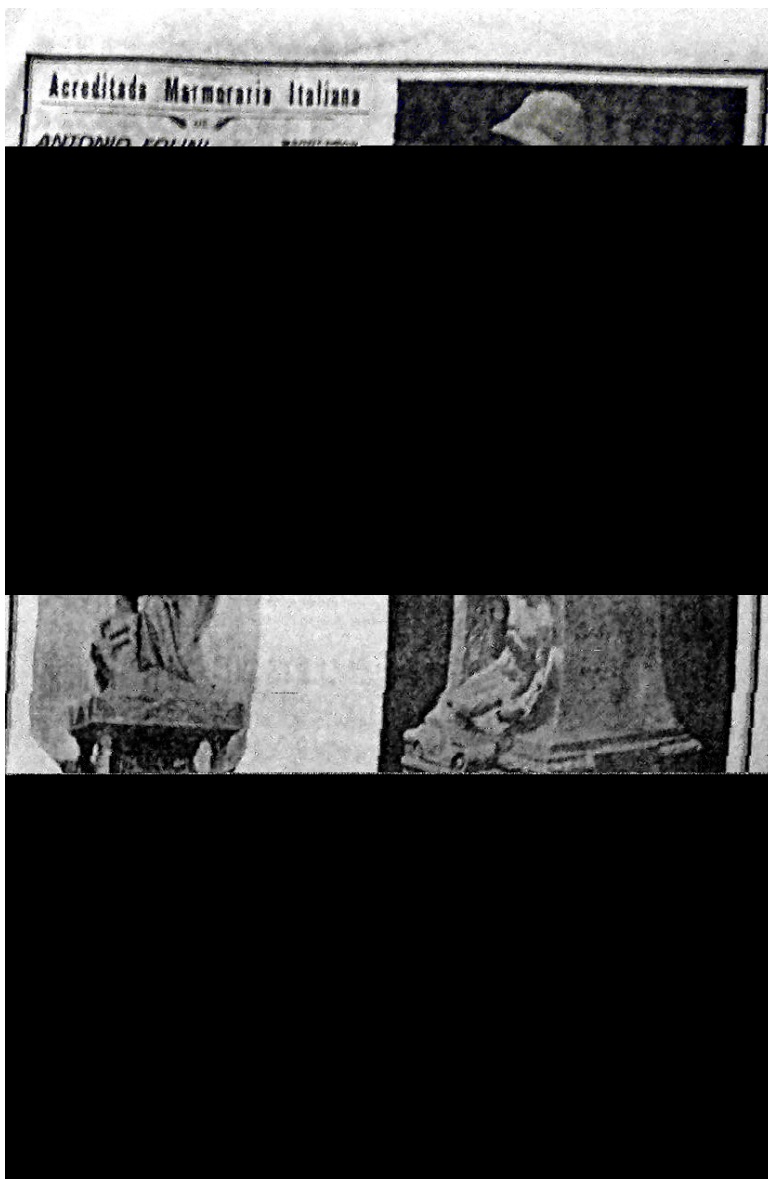


Figura nº. 43 Anúncio publicitário da Marmoraria Italiana Antonio Folini
Fonte: Idem

No Porto, a conjuntura era semelhante, embora não tenhamos localizado anúncios publicitários nos periódicos consultados, foi possível em consulta ao acervo da Casa Felisberto identificar croquis e esboços de túmulos que serviam de modelos para a confecção da decoração de outros jazigos.

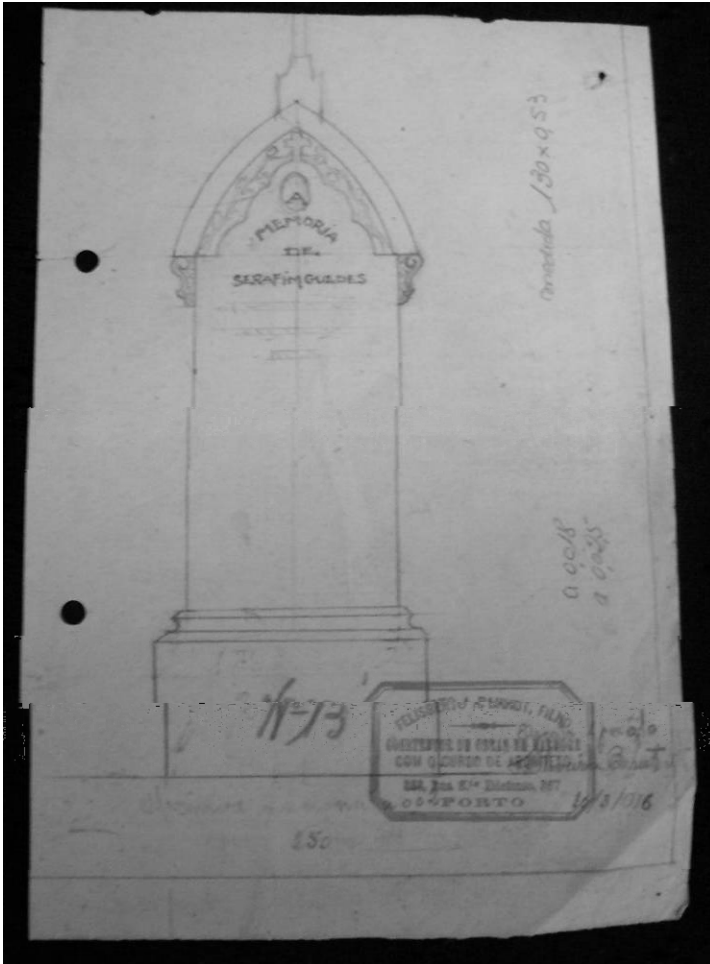


Figura nº. 44 Projeto para confecção de túmulo, Casa Felisberto, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora

Outro aspecto importante que se destaca na cidade portuguesa é a criação, em 1849, da Associação Industrial Portuense, congregando os mais variados setores da indústria e pequenos proprietários, associação foi reconhecida, oficialmente, em 1852, abrindo a perspectiva para a criação de uma escola para seus sócios.

O ensino no Porto do século XIX, assim como em Belo Horizonte, era luxo para poucos. O espaço para formação e capacitação das classes laboriosas era restrito. A maioria dos trabalhadores era analfabeta, exilada que estava do acesso às letras e ao conhecimento erudito. No caso brasileiro o sistema educacional público havia começado pelo topo. As

primeiras instituições de ensino estavam voltadas para a formação superior, enquanto a educação primária e profissional, tardiamente, foi se concretizando. Entre 1840 e 1856 foram fundadas as casas de educandos artífices, mantidas pelo Estado, organizadas sob rígida disciplina militar. Ensinava-se, além da escrita, leitura e os rudimentos do cálculo, tipografia, encadernação, alfataiaria, sapataria, dentre outros ofícios práticos. Entre 1858 e 1886 criaram-se os Liceus de Artes e Ofícios. Eram mantidas por sociedades particulares, embora contassem com o apoio do governo. Instalaram-se no Rio de Janeiro, Salvador, Recife, São Paulo, Maceió e Ouro Preto. Nestas instituições, regra geral, ministrava-se cursos de marcenaria, serralheria, gesso, desenho e outros, em consonância com o espírito do movimento das *Arts & Crafts* preconizado, na Europa, no qual o mote era a valorização do trabalho manual do artesão no mundo capitalista²⁹².

Entretanto o raio de atuação destas instituições era limitado. Para atuar em funções que exigissem conhecimento e habilidades técnicas como: estucadores, pedreiros, caldeiros, abridores, serralheiros, canteiros e outros, eram necessário que o interessado ingressasse em uma oficina como aprendiz e lá adquirisse o instrumental que era transmitido via oral e através da observação e da experiência²⁹³.

A criação Escola da Associação Industrial Portuense, em 1852, inaugurou uma nova etapa no processo de industrialização, difusão e formação de mão-de-obra qualificada para atuar

²⁹² As primeiras instituições públicas fundadas foram: Academia de Marinha (1808), Academia Real Militar (1810), Curso de Agricultura (1814), Desenho Técnico (1818), Academia de Artes (1820) no Rio de Janeiro; Cirurgia e Economia Política (1808), Agricultura (1812), Química (1817) na Bahia e Matemática (1809) em Pernambuco.

²⁹³ Cf.: QUEIRÓZ, Francisco. O Ensino das Artes Industriais no Porto do século XIX. *O Tripeiro*. Porto, nº. 5, 7ª série, ano XVIII, p. 140-144, maio de 1999.
_____. O Ensino das Artes Industriais no Porto do século XIX. *O Tripeiro*. Porto, nº. 6, 7ª série, Ano XVIII, p. 177-182, junho de 1999.

no mercado em expansão. Vale dizer que dentre as cadeiras ministradas na grade curricular constava desenho de ornato e modelação, ministrada por Emídio Carlos Amatucci, proprietário de uma marmoraria na cidade do Porto.

Entretanto, no mesmo ano, foi instituído pelo poder público o ensino industrial, tendo sido criado o Instituto Industrial de Lisboa e a Escola Industrial do Porto. Em face à existência do ensino público, a escola da Associação acabou por encerrar suas atividades. Estavam, entretanto, lançadas as bases para a instrução da classe operária.

O processo industrial no século XIX embora se encontrasse em franca consolidação, ainda exigia que os operários estivessem devidamente qualificados e fossem capazes de expressar virtuosismo, ou seja:

[...] a questão estética era fundamental, sobretudo numa época em que a arte tanto foi valorizada, ao ponto de se ter pretendido reviver todos os estilos do antigo, misturando-os. Vivia-se o Romantismo. Os padrões de gosto exigiam, assim, que os produtos industriais continuassem a ser bonitos e, de algum modo, personalizados, mesmo que já feitos quase em série. Para dominar a concepção das peças em áreas tão diversas como a marcenaria, a cantaria, a serralheria, os estuques, a carpintaria de moldes, etc, era necessário criar e, conseqüentemente, saber desenhar. As disciplinas de artes aplicadas eram fundamentais²⁹⁴.

Neste contexto a Escola Industrial surgiu como uma resposta às demandas inerentes ao século XIX e influenciou, conseqüentemente, na organização do trabalho nas oficinas e na qualidade dos artífices, mestres canteiros que atuaram nos cemitérios portuenses.

Em Belo Horizonte, nas primeiras décadas do século XX, já se organizavam várias associações de operários, dentre elas destacaram-se a Associação Beneficente

²⁹⁴ QUEIRÓZ, Francisco. O Ensino das Artes Industriais no Porto do Século XIX. O Tripeiro. Porto, n.º. 6, 7ª série, Ano XVII, p. 177-182, junho de 1999.

Typographica, o Club Bello Horizonte, a Associação Amante da Instrução e Trabalho, a Societá Italiana di Benificenza e Muttuo Socorro, sendo que esta última, fundada em 1899, mantinha, desde 1903, a Escola Colonial Italiana, cujo propósito era a promoção do ensino gratuito aos seus associados. Como disciplinas obrigatórias constavam desenho e matemática²⁹⁵.

Cabe dar relevo à criação da Escola de Aprendizes e Artífices em 8 de setembro de 1910. Esta iniciativa cumpria o decreto federal nº. 7.566 de 1909, na gestão de Nilo Peçanha, ocasião em que foram criadas as primeiras instituições de ensino técnico no Brasil. A idéia era a formação de mão-de-obra especializada para atender ao crescente desenvolvimento industrial do país, à semelhança do que aconteceu no Porto. As Escolas de Aprendizes e Artífices foram criadas, concomitantemente, em dezenove capitais do país e deveria atender a classe trabalhadora e seus filhos²⁹⁶.

Este cenário construído, tanto em Portugal, quanto no Brasil e, de modo particular, em Belo Horizonte, em torno do trabalho artesanal, das oficinas e da formação e qualificação dos operários e artífices faz parte de um contexto amplo que caracteriza o século XIX e, em especial, a viragem do século.

²⁹⁵ PONTES, Tito Livio e PINTO, Raymundo Alves (org.) Álbum de Bello Horizonte. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1911. p. 108-113.

²⁹⁶ Em Belo Horizonte, como já foi dito, a Escola de Aprendizes-Artífices foi inaugurada em 1910. Teve suas portas abertas para matrículas funcionando provisoriamente no prédio do Clube Floriano Peixoto, local onde hoje funciona o Conservatório de Música na Av. Afonso Pena. Em 1918 através da lei nº. 118 a prefeitura cedeu os terrenos para a construção do prédio definitivo que hoje abriga o CEFET, localizado na Avenida Amazonas no Bairro da Gameleira. Cf: MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. História de Belo Horizonte De 1897 a 1930. Belo Horizonte: s/e, 1970. p. 146 PENNA, Octávio. Notas Cronológicas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento/Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p.112.114 e 165.



Figura nº. 45 Prédio do Clube Floriano Peixoto e Escola de Artífices, Belo Horizonte.

Fonte: PONTES, Tito Livio e PINTO, Raymundo Alves. (org) Álbum de Bello Horizonte 1911. São Paulo: Weisflog Irmãos, 1911.

O fim do século XIX foi um período marcado por profundas transformações no mundo ocidental. Destacamos: a inserção do sistema capitalista conduzindo as questões econômicas, políticas e sociais; as grandes invenções tais como a fotografia, o cinema, o automóvel; o império da máquina sobre a força humana e a efervescência criativa cristalizada em diversos planos culturais. Era um mundo em ebulição.

A produção artística naquele momento era intensa. De acordo com Frederico Morais “[...] *a arte evolui paralelamente à ciência, à política ou à religião e seus deslocamentos são semelhantes aos que ocorrem no interior da sociedade [...]*” e os movimentos estéticos deste período refletem esta interlocução. Romantismo, Realismo, Impressionismo, Simbolismo, Pós-impressionismo, *Art Nouveau* se sucederam na segunda metade do século XIX revelando a intensidade, a complexidade e as transformações experimentadas pela sociedade e, especialmente, pelos artistas, arquitetos e engenheiros contemporâneos àquela efervescência²⁹⁷.

²⁹⁷ MORAIS, Frederico. Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989. p. 11

Sobre este aspecto avalia Carlos Cavalcanti:

[...] os tempos estavam exigindo dos artistas imagens da realidade não a rigor exatas, pela fidelidade na representação das aparências, mas verdadeiras pela intenção de acentuar os elementos expressivos do caráter das coisas e dos seres²⁹⁸.

Neste sentido a linguagem estilística do período abriu espaço para discussões plurais acerca do universo das artes, bem como o mundo no qual eram produzidas. O desenvolvimento industrial e o fenômeno da urbanização instigaram a reflexão acerca do lugar das artes naquele contexto em ebulição. Para além do desencanto e da melancolia característico do ambiente *fin-de-siècle*, houve reações que se propunham integrar arte e indústria, apropriando-se dos elementos desenvolvidos por esta última aplicando-os de uma forma estética pura e criativa. O *art nouveau* ou Arte Nova, para os portugueses, é um movimento que integra esta reação²⁹⁹.

Esta linguagem estética floresceu na maior parte da Europa Ocidental e nos Estados Unidos desde 1890 até a primeira Guerra Mundial. Era uma tentativa de reação ao historicismo clássico do século XIX propondo uma integração com o mundo industrializado sem corromper o sentido da arte. Por se caracterizar como arte ornamental manifestou-se nas artes aplicadas, na decoração e ilustração, muito embora haja reflexos na produção artística de pintores, escultores e arquitetos. Propunha-se recuperar, renovar o artesanato em contraponto ao avanço da máquina e da indústria, projetando uma integração. Contudo:

[...] o novo século estava destinado a ser, não a idade do ouro do artesanato, mas a era da indústria e do desenho industrial; e assim, e de maneira não surpreendente, o artista encontrava-se desorientado, enfrentando o dualismo inerente à teoria do Art Nouveau na sua tentativa para reconciliar a arte e a indústria. Por um lado, existia o desejo de renovar o artesanato através da arte. Por outro lado, através do processo de renovação, criava-se um artesanato que,

²⁹⁸ CAVALCANTI, Carlos. História das Artes Da Renascença Fora da Itália aos Nossos Dias. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1970. Volume 2.

²⁹⁹ Cf. Arte nos Séculos Da Pré-história ao Classicismo. São Paulo: Editor Victor Civita, s/d. p. 17.

pela sua própria natureza, pela sua atitude especial para com a decoração, não menos pela sua individualidade, era hostil à máquina [...] A arte que o artista criava era transitória, pela sua própria natureza, e por isso, incompatível com a produção em massa³⁰⁰.

Tratava-se, portanto, de uma situação ambígua, entre o ser e o não ser. Qual o lugar do artesanato em um mundo pautado pela massificação? Para esta questão havia uma resposta: “[...] *O século XX não precisava de pintores e escultores – precisava de designers treinados e tecnicamente inspirados, capazes de enfrentar a produção em massa e os problemas propostos pelos novos materiais*”³⁰¹. E se a proposta inerente ao movimento *art nouveau* era realizar uma arte que atendesse às demandas de mundo industrializado, tendo se difundido pelas cidades e agregado interesses diversos, quais sejam os costumes, o urbanismo, a construção civil, os equipamentos urbano e doméstico, a arte figurativa e decorativa, as alfaias, o vestuário, o ornamento e o espetáculo, acrescentando um elemento hedonista a um objeto útil, acabou por se qualificar como uma arte de elite. Argan atenta para o fato do *Art Nouveau* não expressar, em seu conjunto, uma requalificação do trabalho operário, mas a inserção do artista na lógica do sistema capitalista, não promovendo uma popularização da arte, mas reforçando o caráter da arte voltada para uma minoria prestigiada³⁰². Entretanto a despeito de sua curta duração e da falência dos pressupostos

movimento. Há manifestações circunscritas às artes aplicadas: fachadas, vitrines, painéis de azulejos, trabalhos em cantaria e serralharia artística. De acordo com Manuel Rio-Carvalho:

O âmbito social da Arte Nova é fundamentalmente o de uma pequena burguesia iluminada e cosmopolita que decora as suas lojas comerciais de frivolidades e as padarias, as leitarias, etc., à maneira “moderna”. A Arte Nova propriamente dita aparece em Lisboa e no Porto em um ou outro exemplar isolado³⁰³.

Apesar de buscar referências no modelo francês, a manifestação arte nova portuguesa não apresentou a amplitude de criatividade quanto às leituras do movimento que foram realizadas em França, Bélgica e Áustria, por exemplo, no entanto:

[...] não é pura e simplesmente a cópia do Art Nouveau. É uma interpretação do modelo francês, onde algumas características da arte portuguesa estão presentes. O que se passa com a Arte Nova não é distinto do que passou noutras épocas, nas quais os modelos sofreram uma interpretação activa, imprimindo-lhes um carácter específico. Os modelos estrangeiros, mesmo os franceses, eram mal conhecidos em Portugal. A clientela do Art Nouveau não é, assim, representativa no fim do século XIX. Dada a modéstia e o aparecimento tardio da Revolução Industrial [em Portugal] muitos dos seus aspectos específicos, como a meditação sobre a funcionalidade, ficaram minimizados. Também o movimento simbolista, de pouca implantação [em Portugal] não provocou o enfoque poético das obras, que é indissolúvel das peças Arte Nova³⁰⁴.

Manteve-se em Portugal, modo geral, o gosto revivalista e eclético clássico dos oitocentos e as manifestações da arte nova adquiriram status modesto.

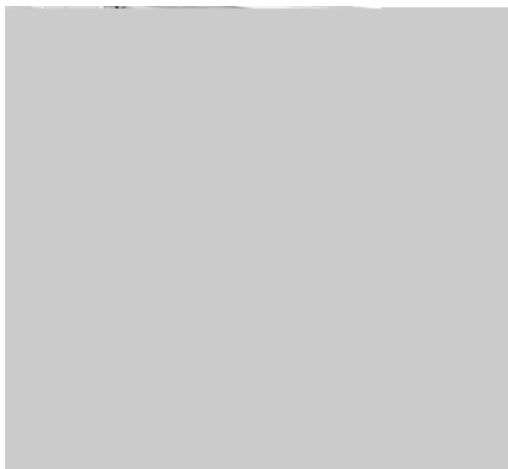


Figura nº. 46 Fachada arte nova em prédio do centro histórico da cidade do Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

³⁰³ RIO-CARVALHO, Manuel. Arte Nova In.: História da Arte em Portugal do Romantismo ao Fim do Século. Lisboa: Publicações Alfa, 1986/1993. Vol. II. p.153

³⁰⁴ RIO-CARVALHO, Manuel. Op. Cit. p. 155

No Brasil, o quadro é similar. O estilo chega ao final do século XIX e primeiro quartel do século passado sob inspiração francesa, sendo utilizado como elemento decorativo de interiores, acabamentos de gradis e elementos de ferro forjado. Um exemplo do alcance deste gosto se revela na construção da capital do Estado de Minas Gerais. Concebida para ser a capital modelo, ícone da modernidade, a cidade artificial absorveu através de seus idealizadores e planejadores a linguagem arquitetônica eclética, em voga naquele período.

Sob aeele-inst:.

arte que se circunscribe aos cemitérios oitocentistas. Quem são estes artífices? Produziam arte? Como qualificar e interpretar o trabalho realizado por eles? Ao inventariarmos o acervo destes espaços fúnebres é possível trazer à tona elementos que propiciam a requalificação destes ambientes nas sociedades que os abrigam? Quem eram estes artífices que decoraram túmulos? Cortaram mármore. Poliram granito. Tornaram concretos os sonhos de eternidade, o culto à memória e a saudade. Nem todos os nomes podem ser recuperados, estão fadados a se manterem no limbo, entretanto foi possível recuperar, a partir de fragmentos, alguns nomes de artistas e artesãos.



Figura nº. 47 Portão de jazigo-capela arte nova, Cemitério da Lapa, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.



Figura nº. 48 Vasos art nouveau representando lírios, esteatita, Mucchiut e Lunardi e Cia, Quadra 93, 94, 1916, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.
Fonte: Arquivo particular da autora.

Os artífices da morte: arte e artistas nos cemitérios do Porto e Belo Horizonte.

Em artigo publicado no final do século passado o investigador Gonçalo Sousa comentava acerca do património artístico dos cemitérios portuenses:

Escultores anônimos ou de nomeada, arquitectos menos conhecidos ou de mais nome, disseminaram pelos cemitérios municipais portuenses uma panóplia de obras com marca personalizada, digna de realce. Homens houve, portanto, que deixaram o seu nome ligado às construções funerárias [...] ³⁰⁶

O mesmo pode ser dito em relação ao cenário arquitetónico e escultórico no Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim em Belo Horizonte. Nesta seção daremos relevo a estes profissionais que atuaram nas duas cidades.

Não estabelecemos aqui fronteiras entre aqueles que aprenderam o ofício na lida cotidiana e aqueles que possuíam algum tipo de formação académica ou técnica. O que interessa é a habilidade, a atividade artesanal manifestada através da inventividade e expressão incorporada nas obras realizadas por estes artistas.

No Porto já é, por nos conhecida, a atuação do mestre canteiro Emídio Amatucci (1811-1872) responsável pela instalação, na cidade, da primeira marmoraria que se dedicava à produção de artefatos e construção de túmulos. Amatucci não possuía formação académica. Sua experiência provinha da formação em Lisboa, local de nascimento, bem como lugar dos primeiros ensaios no ofício. É sabido que Amatucci trabalhou como ajudante nas obras de escultura do Palácio da Ajuda. Há no cemitério privativo da Irmandade da Lapa e nos cemitérios públicos do Prado do Repouso e Agramonte registros do trabalho desenvolvido

³⁰⁶ SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos. Subsídios para uma Iconografia da Morte no Porto do Século XIX (II). Humanística e Teologia. Porto, Fasc. 1-2, 16, p.175-213.

por Amatucci, estando muitas delas assinadas. O artesão foi responsável pela construção dos monumentos funerários no norte de Portugal no período circunscrito às décadas de 50 e 60 do século XIX, perdendo hegemonia nos fins de 79 e 80, na medida em que outras oficinas foram se instalando na cidade do Porto³⁰⁷.

Outro nome de destaque na arte funerária portuense pertence a um canteiro que, tendo freqüentado a Escola Industrial do Porto, onde estudara desenho, revelou-se um “*virtuoso do mármore*” a exemplo de Amatucci. Trata-se de António de Almeida Costa (1832-1915)³⁰⁸. Almeida Costa instalou sua oficina na segunda metade do século XIX tendo sido responsável pela construção de monumentos na cidade, a exemplo daquele dedicado a D. Pedro V, na Praça da Batalha e de vários túmulos nos cemitérios portuenses. Além do mais foi sócio-proprietário da Fábrica Cerâmica das Devesas, tendo se associado a José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918) escultor que, também, havia estudado na Escola Industrial do Porto e mais tarde se aprimorado em Belas Artes em Paris³⁰⁹.

A fábrica das Devesas foi um sucesso empresarial tendo fornecido material de ornamentação tumular, em especial de figuras alegóricas, feitas em mármore e/ou porcelana, tendo mais tarde se especializando na criação de uma seção de fundição e serralheria, ampliando os negócios oferecendo aos clientes ornamentos em ferro fundido.

³⁰⁷ QUEIRÓZ, Francisco. A primeira oficina de Cantaria de mármore no Porto Notas para uma biografia de Emídio Carlos de Sousa Amatucci [1811-1872]. O Tripeiro. Porto, nº. 2, Ano XVII, p. 51-55, fevereiro de 1998. p. 51 Após sua morte em 11 de novembro de 1872, em Braga, a direção da oficina passou a seu filho José Carlos Amatucci.

³⁰⁸ QUEIRÓZ, Francisco. Um Virtuoso do Mármore Outras Notas para uma biografia de António de Almeida Costa (1832-1915). Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia. Gaia, nº. 44, 7º vol, p. 49-54, dezembro de 1997.

³⁰⁹ Cf. PAMPLONA, Fernando. Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses Volume 5. 3ª ed. Barcelos: Cia Editora Nacional do Minho S.A, 1988. p. 282-283
QUEIRÓZ, Francisco e PORTELA, Ana Margarida. A Cerâmica das Devesas um notável complexo fabril oitocentista. Boletim Amigos de Gaia. Gaia, junho 2001.

Além das atividades fabris funcionou, até agosto de 1887, nas instalações da fábrica uma escola industrial, a Escola Industrial Passos Manuel. Tratou-se de uma atitude moderna, conectada com o espírito da época. Os administradores aproveitaram a existência da escola para formar seus próprios aprendizes. Todo este desempenho não ficou no anonimato, a Fábrica das Devesas foi agraciada com medalhas e elogios nas exposições das quais tomou parte, dentre elas a Exposição Universal de Paris, ocorrida em 1900. Foi considerado um sucesso empresarial produzindo utilitários de bom gosto e ao sabor da época, contando com uma equipe de bons desenhistas e modeladores. A Fábrica de Devesas revelou-se um projeto bem sucedido da aliança entre arte e indústria, não é demais lembrar, ser esta uma das bandeiras do movimento *art nouveau*³¹⁰.

A fábrica, entretanto, entrou em decadência a partir de 1903. Alguns sócios abandonaram o empreendimento, a exemplo de José Joaquim Teixeira Lopes que saiu da sociedade em 1909, bem como Almeida da Costa, a alma industrial do projeto, já em idade avançada não conseguia mais manter-se à frente dos negócios, enfrentando, inclusive problemas pessoais. Outros administradores assumiram a fábrica, mas “[...] a verdade é que [...] não possuíam o talento artístico de Teixeira Lopes e a capacidade empreendedora de Almeida da Costa, incapazes de inverter o rápido processo de decadência da fábrica, esta acabaria por fechar pouco tempo depois.”³¹¹

³¹⁰ QUEIRÓZ, Francisco. Um virtuoso do mármore Outras notas (...) p. 52-53.

³¹¹ QUEIRÓZ, Francisco e PORTELA, Ana Margarida. A Cerâmica das Devesas (...) p. 66

Na década de 20 houve uma tentativa de reerguer o empreendimento sob o nome de Companhia Cerâmica das Devesas. Sobre este episódio ponderam os investigadores Queiróz e Portela:

A nova sociedade apropriou-se da imagem e do prestígio ainda existente em relação à fábrica das Devesas, como o comprova o papel timbrado usado quase até aos nossos dias. Porém, o contexto econômico era desfavorável, o capital era escasso e a administração não foi capaz de realizar suficiente inovação, à exceção da substituição [...] de velhos maquinismos por outros. Os modelos das peças artísticas permaneceram quase os mesmos, pelo que ficaram grandemente ultrapassados e deixaram de se fabricar. Também a secção de fundição e serralheria ficou praticamente abandonada pouco tempo depois da instalação da nova Companhia. Restaram os produtos utilitários de grés, a telha e o tijolo (sobretudo o refratário, aplicado à indústria) e algum azulejo³¹².

A despeito de todos os contraditórios e transformações a fábrica manteve-se, mas no final da década de 80 do século passado deu-se a ruína total. Foi o desfecho de um projeto moderno e significativo para a indústria da cerâmica e do ferro e decoração funerária que, diga-se de passagem, por esta época já não se usava mais. Os tempos eram outros.

Entretanto na época áurea dos cemitérios oitocentistas, outros artistas se destacaram produzindo obras de qualidade e bom gosto estético. Podemos enumerar vários nomes, entretanto destacamos o trabalho realizado por Soares dos Reis, os Teixeira Lopes e os Oliveira Ferreira³¹³.

Antônio Soares dos Reis (1847-1889) era natural de Vila Nova de Gaia, freguesia de Mafamude. Frequentou a Academia de Belas Artes do Porto (1861), esteve em Paris, estudando como pensionista (1867), em Roma (1871) tendo realizado sua obra prima “*O Desterrado*” como prova final do pensionato estrangeiro. Foi eleito acadêmico de Mérito

³¹² QUEIRÓZ, Francisco e PORTELA, Ana Margarida. A Cerâmica das Devesas (...) p. 67

³¹³ Outros artistas-artesãos que possuem obras nos cemitérios portuenses: Anatole Calmels, Charters d’Almeida, Soller, Alves Pinto, dentre outros.

da Academia de Belas Artes do Porto (1872) e de Lisboa (1875). Recebeu medalha de ouro na Exposição de Belas Artes de Madri (1881) tendo sido, neste mesmo ano, eleito professor de escultura no Porto. Era exímio escultor inserido no ciclo do Romantismo-Realismo, sua obra revela-se forte e ao mesmo tempo sensível, marcada pela melancolia e sentimentalismo português³¹⁴.

O “*Desterrado*” seu trabalho mais emblemático foi composto em Roma e finalizado no Porto. Fixou-se como símbolo de uma época, embora a mensagem subjacente à obra seja plural. Formalmente é perfeita em sua composição e revela-se ao mesmo tempo espiritual e sentimental.



Figura nº49 O desterrado, Soares dos Reis, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
Fonte: O Tripeiro Porto, Ano XI, VI Série, 1971.

³¹⁴ Cf. SANTOS, Paula Mesquita dos Santos. Esboços, Maquetes e Modelos O processo criativo em Soares dos Reis. O Tripeiro, Porto, nº. 2, Ano XVII, 7ª série, p. 36-44, fevereiro de 1998.
LOPES, Joaquim. Soares dos Reis Mestre Insigne da Estatuaria Portuguesa 1847-1889. Ocidente Revista Portuguesa, Lisboa, nº. 35, Vol. XII, p. 426-433, março 1941.
RIO-CARVALHO, Manuel. História da Arte em Portugal do Romantismo ao fim do século. Lisboa: Publicações Alfa S.A, 1993.
MATOS, Lúcia Almeida e outros. Museu Nacional de Soares dos Reis Roteiro da Coleção. Lisboa: IPM, 2001.
PEREIRA, Paulo (Direcção). História da Arte Portuguesa Do Barroco a Contemporaneidade. s/l: Círculo de Leitores e Auctores, 1995.

O historiador da arte Rio-Carvalho assim a avaliou:

A figura de mancebo de “O Desterrado” de corpo vigoroso e fisicamente belo, contradiz-se no seu abatimento nostálgico de homem saudoso da pátria. Um total idealismo preside à perfeição do nu, e assim, *et pour cause*, torna-se verdadeiramente realista.

Na figura, porém, vive ainda uma outra realidade – a da alma – transmitida pelo olhar profundo e pelo abandono da cabeça pendida. Jogos de luz e sombra, as posições da cabeça, do corpo, das pernas, dos braços e dos dedos que se cruzam, elementos notavelmente relacionados entre si, proporcionam um dinamismo até então desconhecido³¹⁵.

Trata-se evidentemente de uma obra importante no panorama da escultura portuguesa do século XIX. Faz parte da coleção do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, lugar onde estão conservados parte da obra do artista, além dos esboços, maquetes, modelos e croquis.



Figura nº. 50 Croqui de monumento funerário, tinta s/cartão, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
Fonte: O Tripeiro, Porto, Ano XVII, 7ª série, nº. 2, 1998.

Além dos desenhos e projetos realizados para atender encomendas de escultura funerária destinadas aos para os cemitérios do Porto, Prado do Repouso e Agramonte, há no acervo a

³¹⁵ RIO-CARVALHO, Manuel. Op. Cit. p. 136

estátua original do Conde de Ferreira (1782-1866), obra de vulto realizada em 1876, como ornamento do túmulo do benemérito sepultado na Seção da Ordem Terceira da Santíssima Trindade no Cemitério do Agramonte. Não custa recordar que o busto do corregedor Francisco da Almada, erguido no túmulo que inaugurou o Cemitério do Prado do Repouso é obra realizada por Soares dos Reis. Apesar de ter falecido ainda jovem, Soares dos Reis, criou ao seu redor uma escola de discípulos e seguidores. Antônio Teixeira Lopes é um deles.



Figura nº. 51 Retrato-estátua do Conde de Ferreira, original em mármore, esculpida por Soares dos Reis. Acervo do Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

Esta obra foi criada como ornamentação para o túmulo do Conde de Ferreira.

Fonte: O Tripeiro Porto, Ano XI, VI Série, 1971.

Teixeira Lopes (1866-1942) natural de Vila Nova de Gaia, além de herdar o talento e curiosidade artística do pai, José Joaquim Teixeira Lopes, foi aluno de Soares dos Reis na Academia Portuense de Belas Artes. Teve, também, oportunidade de estudar em Paris, na

École des Beaux Arts, com o escultor Jules Cavelier (1814-1894) e o também escultor e pintor Antonin Mercié (1845-1916)³¹⁶.

Pamplona assim o descreve:

Artista de técnica poderosa e subtil e de profundo sentimento plástico embebido de lirismo, foi um intérprete admirável da dor humana, da beleza feminina e da graça infantil. [...] soube traduzir na sua arte os caracteres mais fortes e as emoções mais vivas e mais altas através da perfeita harmonia das formas. A palpitante humanidade de toda a sua obra atinge assim nobre estesia. Desde muito novo se dedicou à escultura, trabalhando em Gaia com seu irmão José e sob a direcção de seu pai na modelação de figurinhas de barro que representavam tipos e costumes nortenhos³¹⁷.

A sensibilidade e sentimento plástico do escultor gaiense encontra-se traduzido nas obras funerárias realizadas no Cemitério do Agramonte, no Porto. São elas: as esculturas de jazigo da família Andresen onde estão representadas as alegorias do Comércio, Fortuna e Navegação; o túmulo da atriz teatral Emília Eduarda ornamentado com o busto em bronze, sustentado por uma coluna em mármore, sob a qual repousam adormecido um casal de bebês. Outra obra reveladora de grande emoção é o conjunto escultórico do jazigo de Eduardo Villares, também conhecido como pertencente à família Santos Dumont, no qual se destaca uma figura feminina atirada sobre a lápide, expressão de dor, sofrimento e emoção típica do sentimentalismo romântico que povoa os cemitérios oitocentistas. Estas obras encontram-se nas quadras administradas pelo poder público. Há, entretanto, a

³¹⁶ Cf. Arquitectura Pintura Escultura Desenho Patrimônio da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, Janeiro-Fevereiro de 1987.

MACEDO, Diogo de. Notas de Arte. Ocidente Revista Portuguesa. Lisboa: n.º. 52, vol.XVII, p.529-536, agosto de 1942.

PAMPLONA, Fernando de. Op. Cit. p. 278-282.

BREUILLE, Jean-Philippe (direction) Dictionnaire de peinture et de sculpture l'art du XIX^e siècle. Paris: Larousse, 1993.

Teixeira Lopes. In.:< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teixeira-Lopes> > Acesso em 7 de novembro de 2006.

³¹⁷ PAMPLONA, Fernando de. Ibid.p. 278

escultura da caridade na seção privada da Ordem Terceira de São Francisco construída para ornamentar o túmulo de uma distinta família portuense. É preciso acrescentar que o irmão de Teixeira Lopes, o arquiteto, José Teixeira Lopes (1872-1919) cooperava na concretização de vários projetos, inclusive da decoração tumular³¹⁸.



Figura n.º 52 Escultura “A Caridade” de Teixeira Lopes, Cemitério do Agramonte, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

Assim como Soares dos Reis, Teixeira Lopes criou em seu entorno laços de amizade e discípulos em sua arte. Dentre eles há que se destacar o escultor José de Oliveira Ferreira (1883-1942). Nascido na freguesia de São Nicolau. Entretanto, fixou-se em Vila Nova de Gaia, nas imediações do ateliê de Teixeira Lopes, onde trabalhou como aprendiz ao mesmo tempo frequentando as aulas noturnas de desenho na Escola Industrial Passos Manuel. Em 1898 ingressou na Escola de Belas Artes no Porto e foi muito bem sucedido em seus

³¹⁸ Em 1895 construiu o atelier em Vila Nova de Gaia, na Rua Marquês Sá da Ba a

estudos acadêmicos, sempre alcançando notas altas. No início do século XX, 1907, participou da seleção para obtenção de bolsa de estudos a serem realizados por cinco anos em Paris e concorrendo com candidatos de estatura, saiu vencedor. Em Paris teve aulas com grandes mestres da escultura francesa. Em 1909 concorreu em parceria com o irmão, o arquiteto, Francisco de Oliveira Ferreira (1884-1957), no concurso que escolheu o projeto para construção do monumento à Guerra Peninsular que seria erguido em Lisboa. E, novamente843oisputulaa com jo ra coa[(g,)]TJ142237 Tw 15251001 0 Tdzadou d(paeos ptugunceue)Tj-0.

também, que atravessar a turbulenta mudança do regime político do país em 1910 que desfazia da milenar monarquia e aderira ao regime republicano³²⁰.

Oliveira Ferreira tendo regressado ao Porto para realização desta obra monumental, vivendo dificuldades econômicas, enveredou-se pela docência tanto em Gaia quanto no Porto, tendo lecionado escultura na Escola de Belas Artes nesta cidade. Trabalhou, também, com o irmão em diversos projetos de arquitetura e decoração, dentre eles a construção de monumentos funerários. Os cemitérios do Porto abrigam obras realizadas pelos irmãos que se destacam pelo extremo bom gosto e cuidado com a forma e conteúdo, demonstrando inclusive um prolongamento do sentimento romântico até meados da década de 30, nos cemitérios portuenses³²¹.

Há monumentos funerários assinados pelos Oliveira Ferreira nos dois cemitérios públicos, entretanto no Agramonte encontram-se as obras mais significativas. Na seção privada da

³²⁰ Para realizar as obras do Monumento a Guerra Peninsular os irmãos idealizaram um prédio que serviria como ateliê na praia de Miramar. O espaço existente ainda nos dias de hoje, possui altura suficiente para nele caber o monumento em tamanho natural. Foi desenhado por Francisco de Oliveira Ferreira e delicadamente decorado por José de Oliveira Ferreira. Nos dias de hoje o edifício clama por reformas e conservação por parte do serviço de proteção ao património português.

Sobre vida e obra dos Oliveira Ferreira conferir:

RIO-CARVALHO, Manuel. História da Arte em Portugal (...).

FRANÇA, José-Augusto. A Arte em Portugal no Século XIX Terceira Parte (1880-1910) e Quarta Parte (depois de 1910). Vol. III, 3ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.

PERNES, Fernando. (Coord.) Panorama da Arte Portuguesa no Século XX. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras Editores S.A, 1999.

ALMEIDA, Pedro Vieira de e FERNANDES, José Manuel. História da Arte em Portugal A Arquitectura Moderna. Vol. 14 Lisboa: Publicações Alfa S.A, 1993.

PEREIRA, José Fernandes de (Direcção). Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

PAMPLONA, Fernando de. Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses. 2ª ed. Vol. IV Barcelos: Cia Editora do Minho, 1988.

GOMES, Rita Maia. Atelier do escultor José de Oliveira Ferreira Relatório preliminar sobre o estado de conservação do espólio artístico. Porto: s/e, agosto de 2005. (Texto digitado)

Oliveira Ferreira Estatuário Homenagem Póstuma Promovida Pelos Seus Amigos e Admiradores. Porto; s/e, maio de 1943.

³²¹ SOUSA, D.Gonçalo de Vasconcelos. Subsídios para uma Iconografia (...) p. 192

Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo há dois túmulos ornamentados por anjos esculpidos em bronze. Na secção administrada pelo poder municipal encontramos, também, dois túmulos decorados com motivos angelicais e assinados pelos Oliveira Ferreira. No cemitério do Prado do Repouso foi possível localizar duas capelas-jazigo projetadas pelos irmãos, uma na secção privada da Santa Casa de Misericórdia e outra no setor de administração pública.

O labor artístico levado a cabo pelos Oliveira Ferreira caracterizam-se pela elegância e sutileza das composições, além do equilíbrio formal. Foram motivados pela linguagem estética arte nova, estando os indícios desta manifestação artística impregnada em diversas obras realizadas, destaque para os monumentos funerários³²².

O escultor Oliveira Ferreira faleceu em 1942, o irmão Francisco quinze anos após. Observamos, entretanto que, em relação à produção de uma arte genuína voltada para os

³²² Os irmãos Oliveira Ferreira foram produtores de arte. O Museu Nacional Soares dos Reis abriga em sua reserva técnica maquetes, esboços e esculturas realizadas por José de Oliveira Ferreira.

As obras significativas realizadas por Francisco de Oliveira Ferreira, para além do Monumento à Guerra Peninsular em Lisboa, foram: 1913 – Ourivesaria Cunha, Rua do Loureiro no Porto; 1914 - Sanatório Marítimo do Norte - Valadares; Paços do Concelho em Vila Nova de Gaia; Edifício de “A Brasileira” – Rua de Sá da Bandeira, Porto; 1920 – Casal Minhoto- Francelos; Residência do Doutor Ferreira Alves-Francelos; traçado dos arruamentos da Praia de Francelos; 1921 – Sede do Orfeão Povoense – Póvoa de Varzim; 1922 - Estação Ferroviária de General Torres – Vila Nova de Gaia; Casa de

monumentos fúnebres, a morte de José de Oliveira Ferreira encerra um ciclo de grandes escultores que, dentre, outras atividades realizavam obras fúnebres³²³.



Figura nº. 53 Anjo da guarda conduzindo criança, mármore, 1928, Oliveira Ferreira, Cemitério do Agramonte, Seção 23ª, 1292. Porto.

Na base do túmulo há o seguinte texto epigráficos: “Adora sempre a memória da tua mamã, porque ela deu a vida para tu viveres” 17/03/1920.

Fonte: Arquivo particular da autora.

³²³ Sobre o escultor Oliveira Ferreira é curioso termos encontrado indicações de trabalhos realizados no Brasil. Não há notícias de que tenha saído do continente europeu, entretanto é possível que possa ter exportado algumas obras. Os Oliveira Ferreira trabalharam para os proprietários do café “A Brasileira” que compravam café no Brasil, bem como para a família Ramos Pinto ligada à exportação do vinho. Esta ligação pode ser a ponte para uma possível migração das obras de José de Oliveira Ferreira, entretanto é um assunto a ser investigado com mais cuidado e minúcias em um projeto futuro.



Figura nº. 54 Anjo da guarda conduzindo criança, mármore, 1928, Oliveira Ferreira, Cemitério do Agramonte, Seção 23ª, 1292, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora.



Figura nº. 55 Anjo assopando, bronze, 1917, Oliveira Ferreira, Cemitério do Agramonte, Seção privada da Ordem do Carmo, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora.

A partir das décadas de 30 e 40 do século passado esta prática da ornamentação funerária nos cemitérios cai em desuso. O cemitério do Bonfim também se enquadra neste panorama. Desde sua inauguração até a década de 40, altura em que se constrói outro cemitério público na capital mineira, diversos artistas, artesãos e artífices trabalharam no projeto decorativo dos túmulos, jazigos e mausoléus. Dentre os nomes que pudemos mapear estão os já mencionados irmãos Natali, bem como Carlo Bianchi, João Amadeu Mucchiut, Gino Ceroni, Nicola Dantolli, Antônio Folini, Estevão Lunardi, Alfeu Martini, José Scarlatelli, L. Galante, Giuseppe Bottaro, Zeferino Scalabrini, Honório Cattabriga, Jeanne Milde,

Ettore Ximenes e João Scuotto, tendo este último atuado no “Bonfim” a partir da década de 50. Elucidaremos o perfil de alguns deles ³²⁴.

Os Natali, como se mencionou, foram responsáveis por inúmeras obras no cemitério e na cidade. Sob o comando de Oreste Natali (1864-1947) partiram de uma simples oficina de fundo de quintal e prosperaram, sendo a assinatura “Natali” hegemônica no cemitério do “Bonfim”.

Carlo Bianchi (1871-1923) nascido na Itália na segunda metade do século XIX era escultor e trabalhou em diversos projetos na capital, dentre eles o cemitério. Era perito em baixos relevos, escadarias, letreiros e florões. Uma de suas obras mais marcantes é a escadaria do prédio do antigo Conselho Deliberativo da capital, hoje transformado em Centro de Cultura. Faleceu em Belo Horizonte ³²⁵.

João Amadeu Mucchiut (1878-1938) austríaco, era escultor com passagem pela Escola Industrial de Trieste na Itália. Não se sabe ao certo quando imigrou para o Brasil, mas desde a inauguração da cidade já se tem notícia de sua atuação, tendo realizado diversos trabalhos na cidade, dentre eles a decoração do altar-mor da Matriz de São José (1929), a fachada da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes (1916/1922), a porta principal do antigo

³²⁴ Não foi possível até a presente data elucidar dados biográficos relativos a todos estes personagens da história da capital mineira e do cemitério. Acreditamos que somente a pesquisa constante, lenta e minuciosa poderá nos ajudar a retirar do anonimato muitos artistas-artesãos de merecimento, seja por razões do talento artístico ou pelo significado histórico das obras por eles realizadas. Acreditamos que esta tese pode ajudar estimulando outros pesquisadores a se interessarem pelo assunto e verticalizarem as investigações.

³²⁵ Não localizamos nenhuma obra assinada por Carlo Bianchi no cemitério do Bonfim, mas há inúmeras referências a sua atuação naquele espaço. Em 1900 aparece como marmorista no almanaque da cidade. Almanack da Cidade de Minas Organizado por Joaquim Ramos de Lima. Cidade de Minas: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1900. p.117.

prédio dos Correios e Telégrafos (já demolido) e o Palacete Borges da Costa (atual Academia Mineira de Letras). O escultor tem obras no Rio de Janeiro e em cidades no interior de Minas Gerais. O acervo produzido pelo artista no “Bonfim” é notável e emociona ao observador atento, pois os trabalhos realizados destacam-se no conjunto de peças que ornamentam aquele espaço fúnebre³²⁶.

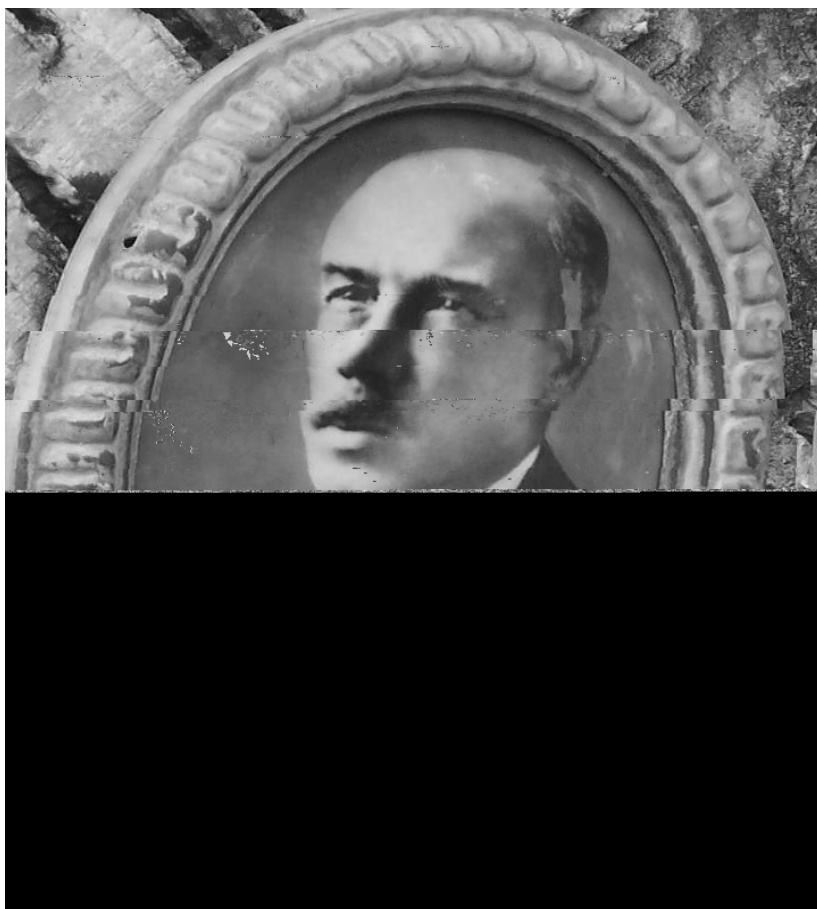


Figura nº. 56 João Amadeu Mucchiut, fotoporcelana aplicada no túmulo do artista, Quadra 16, s/nº, 1938, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

³²⁶ Sobre a produção de Mucchiut em outras regiões confira: TASSINI, Raul. Verdades Históricas e Pré-históricas de Belo Horizonte-antes Curral Del Rey. Belo Horizonte: s/e, 1947. p. 91-92



Figura nº. 57 Vaso de flores esculpido em esteatita, João Amadeu Mucchiut, Quadra 6, s/n, 1918, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular autora

Tendo trabalhado em parceria com a família Natali é assim retratado por Augusto Natali, em depoimento manuscrito:

[...] um genial mestre em escultura. Tão hábil e exímio escultor fora, que realizava suas obras com tanta perfeição e expressividade, que se as podia comparar com aquelas de maior expressão artística conhecidas, executadas pelo legendário Donateli (sic). Era também o Sr. Mucchiut exímio desenhista, projetando e construindo altares, púlpitos e pias batismais no mesmo estilo e perfeição daquelas que em várias cidades italianas realizaram artistas de genialidade³²⁷.

Há diversas obras de Mucchiut adornando as quadras do Bonfim, inclusive o artista tinha o cuidado em deixar sua assinatura, pelo menos naquelas de peso maior em seu portfólio.

³²⁷ NATALI, Augusto. Op.Cit. p.4-5

Além de trabalhar com a família Natali, dividiu projetos com Estevão Lunardi e no final da década de 20 anunciava a Marmoraria e Oficina de escultura decorativa em sociedade com outro marmorista: Pongetti. O artista faleceu em Belo Horizonte e está sepultado no “Bonfim”, tendo curiosamente iniciado a confecção do próprio túmulo que se encontra inacabado.



Figura nº. 58 Túmulo do artista João Amadeu Mucchiut, esteatita e granito, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

Estevão Lunardi (1877-1942) companheiro de Mucchiut na decoração de um jazigo único em todo o cemitério do Bonfim, o anjo do silêncio, era uma personalidade de múltiplas habilidades: era industrial, comerciante e fotógrafo. O pai, Giovanni Lunardi, foi o grande

mestre. Chegou ao Brasil aos 07 (sete) anos de idade tendo vivido em Juiz de Fora e Sabará antes de se instalar na capital mineira. Em 1896 fundou em sociedade com Elpídio Machado a empresa “Lunardi & Machado” que daria origem à Marmoraria Lunardi, inaugurada no centro da capital, em 1899. As oficinas fabricavam ladrilhos, mosaicos, pedras plásticas, artefatos e cimento, gesso e areia. Além do cemitério integrou projetos de edifícios da cidade, dentre eles o Palácio da Liberdade, das Secretarias do Interior, Finanças, Educação e Agricultura, do Cine Teatro Brasil, do Edifício Chagas Dória dentre outros³²⁸.

Outro artesão do mármore, de origem italiana foi José Scarlatelli (1854-1927). Antes de se instalar na capital mineira, em 1901, havia trabalhado em Vitória-ES e Juiz de Fora - MG. É responsável pela confecção do túmulo dedicado à memória de Francisco Silviano de Almeida Brandão, em 1904³²⁹.

Mais um núcleo italiano atuante na capital mineira é a família Bottaro, chefiada por Giuseppe Bottaro (1892-1959) que se instalou na capital no início do século XX. A primeira oficina funcionou no centro da capital, tendo depois ocupado um espaço próximo ao cemitério. Na atualidade funciona com o nome de “Marmoraria São José Ltda” e localiza-se na região leste da cidade. Além de oferecer pedras decorativas para o cemitério, a oficina dos Bottaro trabalhava com peças de mármore para edifícios e obras religiosas³³⁰.

³²⁸ Cf. Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte 1894/1940. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997. p.142.

GROSSI, Sávio. Arte e Ofício da Marmoraria nos primórdios de Belo Horizonte. Belo Horizonte: IMX, 2005. p.21-23.

³²⁹ Dicionário Biográfico de Construtores (...) p. 240-241.

³³⁰ Cf. GROSSI, Sávio. Op. Cit. p.41-42

Honório Cattabriga (1908-) era natural de Ouro Preto e tinha ascendência italiana. Havia estudado pintura com Amílcar Agretti (1887-1969) e a partir de 1925 trabalhou em uma oficina de marcenaria pertencente aos tios paternos. Era exímio desenhista e nas décadas de 40/50 em parceria com os Natali e a Marmoraria São Geraldo, realizou projetos para mausoléus e capelas-jazigo³³¹.

Em um universo dominado pela presença masculina, uma mulher se destaca como realizadora de obras ornamentais para o cemitério do Bonfim. É a escultora e professora Jeanne-Louise Milde (1900-1997). Natural de Bruxelas, Bélgica, havia estudado na Real Academia de Belas Artes (1926). Chegou ao Brasil em 1929 integrando a Missão Pedagógica, parte do projeto de reforma educacional de Antônio Carlos. Foi pioneira do modernismo em Minas Gerais, não somente no campo artístico, bem como na área pedagógica. Era uma personalidade tão marcante que chegava a contrastar com o ar provinciano da capital do início do século XX. Jeanne Milde mantinha um atelier particular no térreo do Grande Hotel (demolido) situado na Rua da Bahia com Avenida Augusto de Lima³³².

³³¹ Informações concedidas através de entrevista em 30 de abril de 1997, realizada de modo informal, pois o depoente não autorizou gravação ou outro registro.

³³² Cf. Jeanne Milde 90 Anos Zina Aita Catálogo de Exposição. Belo Horizonte: PBH/Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

Dicionário Biográfico de Construtores (...) p.160-161.

RODRIGUES, Rita Lages. Eu sonhava viajar sem saber aonde ia... Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde de 1900 a 1997. 2001, 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001. Neste trabalho a autora tem como objetivo recuperar a trajetória de vida da artista, desde a saída de Bruxelas e instalação em Belo Horizonte. Faz referências à produção artística da escultora, entretanto, não menciona as obras que compõem o acervo do Bonfim.

Jeanne Milde realizou alguns projetos escultóricos para o cemitério do Bonfim. Destaque para o túmulo do poeta Achilles Vivacqua, um *bouquet* de rosas em bronze, que foram retiradas do túmulo pela família e hoje estão guardadas como acervo particular. Há o túmulo do literato Francisco Campos e do artista Monsã. A linguagem estética de Milde é inovadora, está integrada à estrutura decorativa do cemitério, mas apresenta os elementos que a arte moderna começava se traduzir no Brasil. Milde decorou um túmulo que se situa na mesma quadra onde há uma obra de Ettore Ximenes.



Figura nº. 59 Retrato esculpido em alto-relevo, bronze, túmulo do artista Monsã, Jeanne Milde, Quadra 11, 183, 1940, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte, Brasil.

Fonte: Arquivo particular da autora,

Ettore Ximenes (1855-1926) nascido em Palermo estudou na Academia de Belas Artes daquela cidade entre 1868 e 1871. Foi discípulo do escultor Vincenzo Ragusa (1841-?). Quando se mudou para Nápoles estudou com o pintor Domenico Morelli (1823-1901) e o escultor Stanislao Lista (1827-1875). Em Paris, por volta de 1878, manteve contato com Rodin (1840-1917) e Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Há obras de Ximenes em Itália, Estados Unidos da América, Argentina e Brasil. Entre 1921 e 1926 trabalhou com o arquiteto Manfredo Manfredi (1859-1927) em São Paulo, na obra “Monumento da

Independência”. Ximenes era também pintor e desenhista. Em Belo Horizonte assina a obra decorativa no túmulo monumental do estadista Raul Soares falecido em 1924, cujo monumento funerário foi inaugurado em junho de 1926.

Finalmente, a despeito de ter concretizado a maior parte de seu trabalho na década de 50, no Cemitério do Bonfim e na cidade em geral, é fundamental mencionarmos e destacarmos a presença do artista João Scutto (1902-1982). Nascido na capital paulista possuía raízes italianas. Seu avô paterno, Francisco Scutto, era um escultor conhecido em Nápoles, tendo sido convidado pelo presidente Rodrigues Alves para participar das obras artísticas do Teatro Municipal. Ele recusou o convite, entretanto indicou seu filho Alfredo Scutto para realizar as ditas obras.

Alfredo Scutto, acompanhado da esposa e filhas, deslocou-se para o Brasil, instalou-se em São Paulo e iniciou suas atividades em terras brasileiras. Nesta ocasião nasceu João Scutto. Aos seis anos de idade João Scutto e família transferiram-se para o Rio de Janeiro e foi na cidade maravilhosa que o menino João, avesso à disciplina escolar, começou a aprender o ofício de escultor tendo o pai como mestre. Na fundição aprendeu a moldar, tirar fôrmas e fundir, sendo, após a morte do pai, sendo seu substituto natural. No início da década de 50 Scutto e família transferiram-se para a capital mineira, aceitando convite de Ernesto Natali para trabalhar na marmoraria. Em Belo Horizonte desenvolveu e aplicou suas habilidades artísticas. Além de trabalhar com os irmãos Natali prestava serviços em outros espaços e chegou a montar um ateliê próprio no Bairro da Floresta. A capital e localidades vizinhas possuem trabalhos executados diretamente por Scutto ou pelo menos que contem com sua colaboração. Destacamos o Cristo Redentor do bairro Milionários no

Barreiro. As obras de João Scutto que ornamentam os túmulos do cemitério do Bonfim, a maioria esculpida em bronze, destaca-se pela força e expressão. O artista possuía talento especial para executar retratos, estampando esta qualidade em diversas de suas obras³³³.



Figura nº60 Mausoléu dos Soldados do Fogo, Alegoria do Toque do silêncio, João Scutto, Quadra nº. 18,239ª, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte, MG.

Fonte: Arquivo particular da autora.

Da mesma forma que a obra de Oliveira Ferreira encerra uma época em relação à arte funerária nos cemitérios do Porto, Scutto estabelece o fim de um ciclo em Belo Horizonte. Sendo responsável pela introdução das técnicas da escultura em bronze contribuiu com seu trabalho na realização de peças de valor histórico e cultural inestimável, mas por outro lado reforçou a tendência à standardização e reprodutibilidade das peças funerárias e a partir da década de 50, o cemitério do Bonfim que até então era uma clareira branca, adquire tons escuros e sombrios em função da profusão de esculturas em bronze, tornando o espaço

³³³ ALMEIDA, Marcelina das Graças de. O Espaço da Morte na Capital Mineira: Um ensaio sobre o Cemitério de Nosso Senhor do Bonfim. Revista de História Regional. Ponta Grossa, nº. 2, vol. 3, p.187-191, inverno 1998.

denso, povoado de peças ornamentais repetidas, associando este aspecto às mudanças sociais, culturais e mentais em relação ao culto aos mortos. O cemitério perde o lugar que havia ocupado nos idos da inauguração da capital e, inclusive, deixa de ser espaço privilegiado para manifestações artísticas.

Uma obra arte sempre foi passível de reprodução, é o que observa Walter Benjamin. Entretanto o diferencial em relação ao processo de imitação, no século XIX, foi o progresso técnico alterando sensivelmente o mecanismo de cópia, modificando a relação entre o homem e a arte. Para Benjamin o que define o “aqui e agora da obra de arte” é a sua unicidade, a sua quintessência e originalidade, ou seja, sua aura, sendo esta que sofre as atrofias características da era da reprodutibilidade e substitui a singularidade pela existência em série³³⁴.

Estas transformações são o que ele denomina o declínio da aura e é que percebemos nas construções tumulares a partir das primeiras décadas do século XX, tanto no Brasil quanto em Portugal. A estandardização vai provocar a ausência de originalidade, vulgarizando a produção da ornamentação tumular. As obras produzidas para fins decorativos nos espaços funerários são cada vez mais padronizadas, “[...] *cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.*”, perdendo assim autenticidade. Devemos compreender esta marcha como uma refuncionalização da arte, como um componente condicionante reorientador da organização dos cemitérios na composição social e urbana

³³⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura Obras Escolhidas Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.165-196.

das cidades a partir de um período, no qual, a utilização destes espaços vai se diluindo e se perdendo no imaginário coletivo³³⁵.

Imagens traduzidas: arte, arquitetura e artistas nos cemitérios oitocentistas.

O mundo é um grande livro de imagens. Estas funcionam como tradutoras de idéias, desejos, intenções, emoções. Podem ser tranquilizadoras, perturbadoras, prodigiosas, dentre outras qualidades, mas é certo que conduzem significados e são constantemente apropriadas pelo ser humano em seu devir. Elas podem suscitar interpretações diversas de acordo com o ambiente e contexto em que se inserem. É preciso saber lê-las, compreendendo a dimensão de sua mensagem.

De acordo com Régis Debray “[...] a imagem, qualquer imagem é, sem dúvida, uma astúcia indireta, esse espelho em que a sombra captura a presa.”, ou seja, a imagem não é só racionalidade, é também sedução, mediação, poder e estética, se adequam à estruturação do mundo, funcionam como linguagem que pode ser decodificada³³⁶.

Somos seres de imagens e estas compõem nosso mundo através de símbolos, sinais, mensagens e alegorias, e só somos capazes de compreendê-las tomando como suporte nossos pressupostos, nossa gramática, vocabulário e sintaxe que agregamos ao longo do tempo, geração após geração. Somos capazes de explicá-las a partir de nossas interpretações, mas isto não quer dizer que sejamos capazes de abarcá-las em sua

³³⁵ BENJAMIN, Walter. Ibid.p. 171

³³⁶ DEBRAY, Régis. Vida e Morte da Imagem – uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 30

totalidade. As imagens, em sua variedade, são propostas de ordenação do espaço e do mundo. Não se tratam de uma duplicação, mas uma explicação possível da realidade polissêmica na qual estamos mergulhados.³³⁷

As representações plásticas, gráficas ou fotográficas do mundo e no mundo estão nele postas para serem vistas, entretanto o olhar que se lança sobre elas está calcado em valores, na sintaxe, na gramática que o espectador possui, ou seja:

[...] construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa³³⁸.

Neste sentido nossas leituras a respeito das imagens que nos cercam, além da subjetividade, podem ser reinterpretadas e podem suscitar outras leituras. A imagem é polissêmica.

Os cemitérios são lugares imagéticos por excelência. Analisar a arquitetura e arte tumular é um caminho possível para se compreender, em uma dada época e sociedade os homens, suas crenças e desejos, usando como fonte as construções que se cristalizam nestes espaços.

O túmulo é uma segunda casa, esta é a opinião de Michel Ragon que, em estudo acerca das construções funerárias, pondera “[...] *Au XIX^e dans les cimetières-musées du type Père-Lachaise, un mimétisme des édifices religieux (églises, chapelles) peut aussi se remarquer mais peu à peu, em se laicisant, ele cimetière a présenté de nouveau des répliques de maisons*”. E acrescenta:

³³⁷ MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens Uma História de Amor e Ódio. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p.21,27 e 29.

³³⁸ MANGUEL, Alberto. Op. Cit. p.27-28

[...] le cimetière laicisé est devenu un haut lieu d'actualisation de la rationalité administrative. La nécropole moderne a réalisé cet ordre parfait qui est au cœur de l'utopie urbaine moderne. Mais elle exprime néanmoins tout les contradictions de notre société qui se veut égalitaire et qui se console en disant qu'au moins les hommes sont égaux devant la mort³³⁹.

Em outras palavras, os túmulos construídos nos cemitérios oitocentistas traduzem intenções e expressam as contradições que perpassam o cotidiano das sociedades em que se inserem, ou seja, as imagens arquitetônicas, escultóricas, decorativas revelam muito mais do que a evocação do morto, da lamentação e da dor. Esta idéia é reforçada por Pedro Azara ao afirmar que: *“La tumba refleja, por tanto, la concepción que el hombre tiene de la muerte, o, em realidad, nos revela aquello a lo que la muerte se enfrenta: esto es, la vida.”*³⁴⁰

Os cemitérios que surgem em meados do século XIX e perduram até início do século XX, exprimem e revelam as construções imaginárias, simbólicas e sociais dos lugares em que se inscrevem Traduzem uma época, um contexto histórico, pois:

Au XIX^e siècle, dans les grands cimetières-musées qui s'edifient près du centre des grandes villes, le tombeau cesse d'être la représentation mégalomane d'une seul, pour devenir tombeau de famille, expression bourgeoise certes [...] Ce tombeau de famille bourgeoise est donc, à l'imitation e la noblesse, l'expression de l'homogénéité d'une famille et d'un nom. La bourgeoisie, qui accède au pouvoir politique, manifeste par sés tombeaux, as propre velléité dynastique³⁴¹.

As necrópoles representam e abrigam em seu acervo as ideologias e os comportamentos característicos de uma determinada época: individualismo, poder econômico, crenças religiosas e políticas e linguagem estética. Os cemitérios do oitocentos configuram-se como lugares para uma nova vivência da morte. A dolorosa experiência da finitude da vida está ali representada através de alegorias e metáforas. As imagens construídas, neste sentido,

³³⁹ RAGON, Michel. *L'espace de la mort Essai sur l'architecture la decoration et l'urbanisme funéraires*. Paris: Albin Michel, s/d. p.98.

³⁴⁰ AZARA, Pedro La casa y los muertos (sobre tumbas modernas) In: *La Ultima Casa/The Last House*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili AS, 1999. p.12

³⁴¹ RAGON, Michel. *Ibid.* p.101-102

são de fundamental importância. E é necessário entender que a própria organização espacial, a distribuição das quadras, a flora escolhida para arborização: árvores e flores que pudessem camuflar escamotear a imagem da morte como putrefação. Os cemitérios camuflam uma imagem superpondo outras que amenizam, suavizam e criam uma estética peculiar para as necrópoles.

Em Portugal, a ornamentação e arquitetura funerária inspirada no Romantismo oitocentista recuperou uma multiplicidade de monumentos: [...] *o obelisco, a pirâmide, a coluna quebrada, o baldaquino com estátua interior, as pilastras rematadas por vasos funerários, as estelas [...] elementos conhecidos desde a época clássica [...] e retomados no século XIX*³⁴².

Analisando a organização e decoração dos cemitérios portugueses e, em especial dos cemitérios portuenses, o investigador Francisco Queiróz, destaca a apropriação, a transferência da estética elaborada pelos franceses no Père Lachaise, de modo particular em relação à arquitetura e ao ferro aplicado como elemento decorativo. Põe em relevo os aspectos que singularizam as necrópoles portuguesas. Sob sua análise a década de 40 do século XIX, ocasião em que se iniciam as construções tumulares, em especial no Cemitério da Lapa, o estilo neoclássico é o predominante até meados da década de 70, altura em que o neogótico passa a ser primeira opção para construção de capelas funerárias, bem como dos mausoléus³⁴³.

³⁴² QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. *O Ferro na Arte (...)* p. 33.

³⁴³ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. *O Ferro na Arte (...)* p. 35-36.



Figura nº. 61 Túmulo Cemitério do Prado do Repouso, Seção 42ª, 1055, Porto.

Arco composto por duas colunas e entablamento em granito. Um medalhão, bronze, onde está gravado retrato em alto-relevo do morto celebrado. O arco é coroado por um vaso decorado com flores e crianças, os *putti* a brincar inocentemente. Escultura em bronze. Assina: A.Gomes, 1927. É possível que seja obra do escultor Américo Gomes (1880-1963), dado ainda a ser apurado com mais cuidado.

Fonte: Arquivo particular da autora.

É importante destacar a conceituação em relação às diferentes construções funerárias elaborada por Francisco Queiróz, a partir de documentação encontrada na Irmandade da Lapa no Porto. São definições úteis para expansão da gramática estilística e arquitetônica presente nos cemitérios oitocentistas. São eles:

Carneiros são construções pétreas subterrâneas, com várias prateleiras ou gavetões destinados a receber caixões.

Campas são covas abertas diretamente na terra, sem uma estrutura subterrânea pétreo como os carneiros. As campas possuem, normalmente, um caráter temporário e não dão origem a monumentos funerários.

Jazigos são terrenos adquiridos por determinadas pessoas, destinados a servir de morada perpétua para estes e seus descendentes. Os jazigos podem dar, ou não, origem a monumentos funerários. Os jazigos oitocentistas possuíam, muitas vezes, um carneiro subterrâneo.

Capelas são monumentos em forma de capela construídos em jazigos (é um tipo de jazigo, daí a expressão jazigo-capela). As capelas possuem, normalmente, uma fachada principal com um portal de entrada e um espaço interior. O seu projeto é semelhante a qualquer capela de culto católico, embora numa escala mais reduzida. A maior parte das capelas funerárias oitocentistas para além da estrutura de gavetões subterrâneos destinados a receber caixões (o carneiro) possuíam também alguns gavetões acima do nível do solo.

Mausoléus são monumentos construídos em jazigos (são também um tipo de jazigo), mas que, geralmente, não possuíam qualquer função de enterramento acima do nível do solo nem dão origem a um espaço interior (mesmo que se assemelhem, estilisticamente a uma capela). Podem também ser considerados “mausoléus” alguns monumentos que possuam funções de enterramento acima do solo ou espaço interior, desde que estes não se assemelhem a uma capela de culto católico.

Cf. QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte (...) p. 34.



Figura nº. 62 Jazigo-capela estilo neogótico, Cemitério do Agramonte, Seção Privativa da Ordem Terceira de São Francisco, granito e bronze.
Fonte: Arquivo particular da autora.

Afirma Queiróz:

A partir da década de 80, o neogótico começa a dominar toda a linguagem fúnebre do norte do país. Passa a ser uma estética quase obrigatória. No entanto, com o passar dos anos e com a cada vez mais generalizada construção de monumentos, o neogótico foi perdendo originalidade, passando a ser uma linguagem repetitiva e cada vez mais estereotipada. A persistência do neogótico nos cemitérios do norte do país foi tão forte, que nada década de 30 deste século [XX], ainda se construíam capelas nesta linguagem artística³⁴⁴.

Desta maneira os cemitérios da cidade do Porto apresentam uma profusão de capelas e monumentos funerários erguidos dentro da padronagem neogótica: arcos ogivais, vitrais, e pináculos apontando para o céu povoam as quadras das necrópoles portuenses.

Os elementos iconográficos assim com as características arquitetônicas, auxiliam a localização dos monumentos funerários no tempo em que foram concebidos. A profusão de ornamentos fúnebres tais como: elementos da flora e fauna que estabeleçam simbologias

³⁴⁴ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. A Arte Funerária (...) p. 42-43.

com a morte, a exemplo das papoulas secas, salgueiros chorões, coroas de louros ou sempre-vivas (perpétuas); animais como os morcegos, corujas, serpente mordendo a cauda, ou como figuras zoomórficas servindo como apoio na base dos túmulos; ampulhetas aladas; vasos com mortalhas; véus suspensos em argolas; foices e gadanhas da morte; crânio e tíbias cruzadas; festões; alegorias angelicais simbolizando o silêncio e figuras femininas da desolação e saudade debruçadas sobre uma urna ou coluna; tochas invertidas, fogaréus e piras, enfim a presença destes componentes pode indicar a antiguidade dos monumentos, uma vez que o avanço do século XIX inclui novas alegorias e novos ornatos, muito embora, certa iconografia persista como uma linguagem tradutora da estética funerária. É necessário entender que a persistência não significa imutabilidade. Alguns elementos decorativos, como as figuras alegóricas, representando a saudade, a fé e caridade são mantidas, entretanto associam-se outras alegorias profanas como o comércio e indústria³⁴⁵.



Figura n.º. 63 Ornamento tumular, caveira, detalhe, Cemitério do Prado do Repouso, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

³⁴⁵ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. A Arte Funerária (...) p. 40-41.

Outro aspecto importante é a crescente utilização do ferro forjado como elemento para decoração de portões, gradeamento, bem como fabricação de figuras escultóricas e vasos. No final do século XIX a iconografia fúnebre vai perdendo suas características macabras e escatológicas, embora não perca seu sentido religioso, uma vez que a utilização da cruz como ornato, nos cemitérios oitocentistas, tenha se disseminado nesta altura, transformando o declinar do século no período áureo do uso deste tipo de ornato ³⁴⁶.



Figura nº. 64 Túmulo decorado com guirlanda de flores, fotografia aplicada em porcelana e cruz coroando. Cemitério do Agramonte, Seção Municipal 2ª, 616, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

³⁴⁶ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte (...) Ibid.p. 42.

Já nos referimos no capítulo anterior acerca do significado e simbologia da cruz. Vale acrescentar que nas catacumbas, entretanto, é raro aparecer o sinal da cruz. Os sarcófagos dos séculos IV e V representam a cruz sem o crucificado.

BECKER, Udo. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Paulus, 1999. p.79-81

HEINZ-MOHR, Gerd. Dicionário dos Símbolos Imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994. p.123-127



Figura nº. 65 Túmulo decorado com cruz e guirlanda de flores. Quadra 19, 99, s/d Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

Constatamos que, por mais que prevaleça uma monotonia em relação aos elementos iconográficos e decorativos nos cemitérios públicos portuenses, há indícios de mudanças de apropriação de novos elementos e novas linguagens, ou seja, por mais que o neogótico tenha sido hegemônico outros estilos também são utilizados na construção tumular, a exemplo do neoclássico, associado à arquitetura eclética que se dissemina na passagem do século e que de formas múltiplas são transformadas em cada sociedade e cultura.

Em Belo Horizonte, embora os construtores da cidade tenham optado pelo neogótico como estilo preferencial para construção de determinados edifícios, nomeadamente, a Catedral de Nossa Senhora da Boa Viagem (1911) e o prédio do Conselho Deliberativo (1911); no cemitério do Bonfim a incorporação deste gosto estilístico é imperceptível, com exceção de alguns vitrais decorativos em algumas capelas-jazigo, a gramática estética deste espaço funerário é outra.



Figura nº. 66 Jazigos-capela com elementos do neoclássico tardio, granito polido, quadra 19,10 E, 10F, 10C, 10 D, 1935. Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte, Brasil.

Atenção para as alegorias da caridade e trabalho ornamentando lateralmente a entrada da capela.

A maior parte dos jazigos-capela construídos no Bonfim segue este padrão arquitetônico.

Fonte: Arquivo particular da autora.

Em breve análise a respeito das características que delineiam o cemitério do Bonfim, o investigador Clarival do Prado Valladares, apresenta a seguinte opinião:

O traçado original do Cemitério de Nosso Senhor do Bonfim é bem resolvido, considerando-se a precisão possível para aquela data. Centraliza-o canteiro verde com a imagem do Redentor, em bronze. As quadras se distribuem do altiplano às vertentes, até a baixada de um estreito vale, de acordo com a ocupação cronológica. A alameda principal termina na capela que tem a data do cemitério, por conseguinte desproporcionada e sem harmonia ornamental. De base e corpo cúbico, encimando por um zimbório prateado, este por uma ânfora recoberta de mortalha, esta, por uma cruz e esta última por um espeto de pára-raios que pelo peso (ou por algum corisco) já envergou a cruz. O possível diagnóstico estilístico para aquela capela enquadra-se no neoclássico-grego romano, mais do glossário dos doutores de engenharia que dos figurinos dos mestres-de-obras. As quinas principais formam uma praça nobre ocupada pelos túmulos-monumentos,

erigidos pelo Estado, em consagração de presidentes, governadores, ministros, senadores e homens de relevante vida pública³⁴⁷.

Sob seu ponto de vista o acervo arquitetônico e ornamental do Bonfim é dominado pelo “excesso”, repleto de “*obras vistosas, pesadas e custosas sem reconhecimento de critério estético*”. Estabelece uma cronologia para inserção da produção tumular até a década de 30. Sob seu crivo existiam no cemitério túmulos importados do Rio, São Paulo ao gosto *belle époque* e do *art nouveau*, executados em mármore branco. Destaca, também, os túmulos construídos com matéria-prima local como a esteatita e os erguidos com materiais inusitados provenientes da construção civil³⁴⁸.



Figura nº67 Jazigo ornamentado com anjo da meditação em tamanho natural, ladeado por quatro colunas. Esteatita e granito. Quadra 17, 204,1917. João Amadeu Mucchiut e Linardi. Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

³⁴⁷ VALLADARES, Clarival do Prado. Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros Um Estudo da Arte Cemiterial Ocorrida no Brasil desde as Sepulturas de Igrejas e as Catacumbas de Ordens e Confrarias até as Necrópoles Secularizadas. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. 02 volumes. p. 1110

³⁴⁸ VALLADARES, Clarival do Prado. Op. Cit. p. 1111 e 1113

Embora a avaliação, em referência ao Bonfim, seja diversa àquela elaborada por Valladares, compartilhamos algumas opiniões. É verdade que a produção tumular não se compara à de outras grandes necrópoles brasileiras, nomeadamente Rio de Janeiro (Cemitério do São João Batista) e São Paulo (Cemitério da Consolação e do Araçá), bem como de cemitérios de outros países. Há, evidentemente, um empobrecimento no fabrico tumular, fato perfeitamente compreensível quando se entende que o Bonfim foi o único cemitério da cidade durante mais de quarenta anos e, portanto, atendendo toda a população ao longo deste período, adequou-se às demandas e gostos estéticos díspares. Além do mais, túmulos foram modificados, outros demolidos para abrigarem novos e existindo a organização das sepulturas perpétuas, havia também os sepultamentos transitórios que ocupavam o espaço por cinco anos, sendo ao fim deste prazo, desocupados para novas inumações. Este tipo de sepultamento não gerava monumentos tumulares perenes³⁴⁹.

Deste modo entendemos que há alguns equívocos ou julgamento precipitado por parte do eminente pesquisador. O Bonfim deve ser analisado a partir de suas especificidades, pois só assim podemos enxergar o que há de diverso, peculiar e espontâneo em suas quadras. Analisar sua história implica em compreender a produção arquitetônica e decorativa dentro dos limites que a conjuntura, naquele momento, permitiu que se realizasse.

Afirma Clarival que não “[...] existem as lápides, ou as marcas, dos primeiros sepultamentos.”, observação que não se sustenta, pois uma investigação cautelosa pelas quadras do Bonfim permitiu-nos identificar o local onde foi realizado o primeiro

³⁴⁹ Decreto n.º. 1368 de 05 de março de 1900. Regulamento do Cemitério Público. Cidade de Minas: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1900.

sepultamento em fevereiro de 1897, de Berta De Jaegher, filha do engenheiro belga Joseph De Jaegher, localizada na quadra nove, onde na atualidade cresce uma frondosa árvore cercada por um gradil de ferro. Além do mais na quadra dezenove sepultura 329 encontramos um túmulo cujo primeiro sepultamento ocorreu em 1899, sendo que a quadra oito abriga as sepulturas 19,23 e 43, cujas inumações datam respectivamente de 1898,1902 e 1903, contrariando a constatação de Valladares da inexistência de túmulos da primeira década do século XX³⁵⁰.

O cemitério do Bonfim é um espaço significativo na história de Belo Horizonte. Desde sua inauguração até a década de 40, houve mudanças substanciais no padrão decorativo. De 1897 até meados da década de 20 do século passado os materiais principais utilizados decoração tumular eram o mármore ou a pedra-sabão, a esteatita. Da década de 20 a 40 outros materiais foram empregados como o granito e o bronze. Entretanto até mesmo neste primeiro quartel do século XX o mármore predominava e o cemitério era considerado “[...] *uma clareira branca de paz [...]*” no turbilhão da cidade em crescimento³⁵¹.

Além do mais o cemitério era motivo de orgulho para seus habitantes e moradores. Em documento preparado para o Prefeito Olyntho Meirelles, escrevia o Dr. Alfredo Moreira Pinto acerca da recém-nascida cidade de Belo Horizonte:

Podem os mineiros apresentar, desvanecidos e orgulhosos, sua soberba e moderna Capital ao estrangeiro mais exigente. Podem os mineiros certificar-se de que possuem uma capital que é a primeira cidade do Brazil, pela arte e regularidade com que foi edificada³⁵².

³⁵⁰ VALLADARES, Clarival do Prado. Ibid.

³⁵¹ CAMPOS, Darli Vieira (org.) Álbum de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Typ. e Pap. Castro, 1940. s/p.

³⁵² PINTO, Dr.Alfredo Moreira. Monographia de Belo Horizonte em 1901. Recenseamento de Bello Horizonte feito na Administração do Prefeito Dr. Olyntho Meirelles em 1912. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1913. p.4

E sobre o Bonfim afirmava: “[...] *O cemitério fica cerca de três kilometros do centro commercial, em uma elevação [...] No centro da área actualmente occupada eleva-se o Necrotério, edificio simples, mas de apurado gosto architectonico*”³⁵³.

Em outro relatório encaminhado ao Conselho Deliberativo, o prefeito Flavio Fernandes dos Santos comentava “[...] *o cemitério continua zelado com o maximo carinho, apresentando aspecto muito agradável.*”³⁵⁴. Sendo que o prefeito Affonso Vaz de Mello elogiava o “[...] *número de bello túmulos [...]*”³⁵⁵ abrigados na quadra dezessete da necrópole belorizontina, revelando a mesma opinião seu antecessor Cornélio Vaz de Mello, pois sob seu ponto de vista “[...] *o cemitério continúa a ser bem cuidado offerecendo aspecto que impressiona agradavelmente a quem quer que o visite.*”³⁵⁶ É perceptível, portanto, que o cemitério era um lugar estimado pelos moradores da cidade e por seus administradores, todos os futuros inquilinos, e os cuidados com a ornamentação era uma preocupação.

Como já comentamos o neogótico não foi um estilo presente nas quadras do Bonfim, portanto não é possível identificar capelas-jazigo inspiradas nesta linguagem. As capelas se adequam ao gosto eclético na padronagem arquitetônica linhas retas, colunas e frontispício triangular, encimado algumas vezes por cruces ou por figuras alegóricas. Na verdade predominam como construções tumulares os jazigos, campas e mausoléus. Estes podem abrigar monumentos de grande porte, originando túmulos grandiosos, ou construções mais

³⁵³ PINTO, Dr. Alfredo Moreira. Op. Cit. p. 20

³⁵⁴ Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo prefeito Flavio Fernandes dos Santos. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1922. p.43

³⁵⁵ Relatório apresentado aos Membros do Conselho Deliberativo pelo prefeito Affonso Vaz de Mello setembro de 1920. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1920. p. 63

³⁵⁶ Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da capital pelo prefeito Dr. Cornélio Vaz de Mello. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1916. p.25

simples como os obeliscos, as aras encimadas por uma cruz ou um anjo, esquifes, colunas coroadas por alegorias, colunas quebradas, dentre outros tipos de construções funerárias. Há poucos exemplares de capelas-jazigo. O Bonfim, ao contrário dos cemitérios do Porto, caracteriza-se pela hegemonia do elemento es

A morte dos grandes – os monumentos funerários: status e poder simbólico

“Sendo o termo da vida limitado, não tem limite a nossa vaidade, porque dura mais, do que nós mesmos e se introduz nos aparatos últimos da morte. Que maior prova, do que a fábrica de um elevado mausoléu? No silêncio de uma urna depositam os homens as suas memórias, para com a fé dos mármorees fazerem seus nomes imortais, querem que a suntuosidade do túmulo sirva de inspirar veneração, como se fossem relíquias as suas cinzas, e que ocorra por contas dos jaspes a continuação do respeito. Que frívolo cuidado! Esse triste resto daquilo que foi o homem, já parece um ídolo colocado em um breve, mas soberbo domicílio, que a vaidade edificou para habitação de uma cinza fria, e desta declara a inscrição, o nome e a grandeza. A vaidade até se estende a enriquecer de adornos o mesmo pobre horror da sepultura”³⁵⁷.

O texto acima é parte do livro escrito por Matias Aires (1705-1763) um brasileiro nascido em São Paulo e que, jovem, partiu para a Europa com a família onde adquiriu educação refinada, freqüentando a Faculdade de Direito na Universidade de Coimbra e posteriormente realizando estudos em Sorborne.

Matias Aires publicou *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens* em 1753 analisando o homem, suas relações e interações com a vida, tomando como ponto de partida o conceito de vaidade. Inicia suas ponderações indagando acerca da construção e ornamentação tumulária como um exemplo de vaidade, proporcionando reflexão a respeito deste comportamento humano abrindo fronteira para a indagação: a arte tumulária é um mero

³⁵⁷ EÇA, Matias Aires Ramos da Silva. *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens, ou Discursos Morais Sobre os efeitos da Vaidade Oferecidos a El-Rei Nosso Senhor D. José I.* São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.,1952. p.33

gesto de vaidade? A arte tumularia é parte da construção da memória individual e coletiva? Por que os homens constroem túmulos? Quais as intenções que subjazem este gesto?

O século XVIII marcou uma mudança em relação à arquitetura tumular, resultado de uma série de transformações que perpassam pela religião, movimento político e reestruturação das cidades. A proliferação dos cemitérios extra-urbe, a retirada dos mortos dos espaços sagrados, permitiu como já mencionamos em capítulos anteriores, o afloramento de desejos e intenções que, em outras épocas já haviam se configurado. Estas transformações compõem o cenário dos cemitérios da segunda metade do século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil.

Afirma o pesquisador Araújo Batista:

Ao contrário de uma igualdade proporcionada pela morte, as necrópoles não só reproduzem as desigualdades sociais das cidades dos vivos (seus construtores), mas também criam possibilidades de novas elaborações. São as *“relações de poder que estruturam o território dos mortos, que assim são celebrados não tendo somente em vista a salvação da alma, mas também, através da ilusão de perenidade da memória, a confirmação da posição social dos vivos.”* A ereção de mausoléus inspirados nos modelos clássicos (e até mesmo egípcios) faz parte da constituição dessa trama de poder, legitimação e distinção social, pois, em meados do século XIX, descobre-se outra forma de *“valorização social, de aquisição de respeitabilidade: a jactância tumular.”* Para obtenção dessa legitimidade vinculada àquelas civilizações, buscaram-se em um passado longínquo, como no esplendor da Roma Imperial, os símbolos para perpetuar o nome e família. Não se rende somente homenagem ao parente morto, mas ao que ele significou em vida. E, de certa forma, trata-se de uma modalidade de autocelebração. *“O homem morto ainda é, de certo modo, homem social. E, no caso de jazigo ou monumento, o morto se torna expressão ou ostentação de poder, de prestígio, de riqueza dos sobreviventes, dos descendentes, dos parentes, dos filhos e da família.”*³⁵⁸

Concluimos, portanto, que a arte tumularia é uma manifestação da vaidade humana e ao mesmo tempo um marco de memória. Em cada época e cultura estas características podem

³⁵⁸ BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. Catumbi - um cemitério português na cidade do Rio de Janeiro (1850-1889). I Encontro sobre Cemitérios Brasileiros. São Paulo: USP, nov 2004. CD-ROM. p.4

se sobrepor, destacando-se ou camuflando-se, entretanto, estão sempre presentes confrontando os homens e suas experiências com a morte, delineando os mecanismos que são criados para enfrentamento deste destino crucial e inadiável. No período que estudamos estes dois aspectos conjugam-se, interagindo entre si, ressaltando elementos que permitem compreender a dimensão da vaidade impregnada nas construções tumulárias, bem como os momentos em que a evocação da memória, o culto aos heróis e a celebração comemorativa estão conectados aos desejos de presunção, fatuidade e admiração. Analisando a composição dos cemitérios portuenses e da capital mineira, monumentos celebrativos que exaltam a vaidade, bem como aqueles que traduzem um sentimento pedagógico, evocativo e aqueles reveladores destes aspectos simultaneamente destacam-se no cenário fúnebre.

Desde o Paleolítico passando pela Antiguidade clássica é possível notar que o homem constrói monumentos para perpetuação da memória dos mortos. Dito de outra forma, os monumentos eram erguidos para aqueles considerados especiais, supostamente merecedores da ereção de marcos significativos. De acordo com Jacques Le Goff o monumento se divide em dois tipos: uma obra comemorativa

pretendem traduzir para a eternidade as lembranças projetadas daquele que não deve ser esquecido. Vale recordar as idéias de Pierre Nora, ao refletir sobre a memória e seus lugares, sob seu ponto de vista a existência de lugares de memória reflete sua fragilidade, pois “[...] *se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares.*”, ou seja, erguemos marcos exatamente porque precisamos ser lembrados. Memória e esquecimento caminham *pari passu*³⁶¹.

Ao longo da história podemos enumerar os túmulos-monumentos que foram erguidos em memória de alguém. Recordemos o Mausoléu de Halicarnasso, erguido por volta de 350 a.C. na Ásia Menor em memória ao Rei Mausolo e sua viúva Artemisa. O edifício foi destruído, mas é possível imaginá-lo. Tratava-se de uma obra de dimensões excepcionais: 48 metros de altura, 03 andares e a base média 35 metros por 24 quatro metros e meio. Era a exaltação ao poder e à glória real³⁶².

Outro túmulo monumental é o Taj Mahal, em Agra, Índia, a mais importante construção tumular da arquitetura islâmica. Foi erguido (1632-54) pelo soberano da Índia, Shah Jahan, em memória de sua mulher, Mumtaz Mahal. O mausoléu é uma obra-prima. Sobre ele é afirmado:

[...] as paredes de mármore branco, quebradas por fundas reentrâncias como nichos de sombra, lembram flores de papel, quase translúcidas, e o edifício inteiro dá a impressão de mal tocar o solo, parecendo suspenso da cúpula, como de um gigantesco balão³⁶³.

³⁶¹ NORA, Pierre. Entre Memória e História. A Problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo, nº. 10, p.7-28, dezembro de 1993. p. 8

³⁶² JANSON, H. W. Ibid. p. 139

³⁶³ JANSON, H. W. Ibid. p. 248

Outros grandes túmulos foram erguidos ao longo dos tempos, no decorrer de diversos períodos da história da humanidade, traduzindo a capacidade criativa, inventiva, somadas ao desejo da eternidade e conservação da memória.

Os cemitérios oitocentistas podem ser traduzidos como depositários deste sentimento evocativo, celebrativo palco de rememorações e lembranças. Os cemitérios do Porto e Belo Horizonte são povoados de monumentos que refletem as ansiedades e expectativas em relação à memória e ao sonho de perenidade. São reveladores de encantos, desejos, bem como de celebração de heróis, mitos e marcos históricos. Alguns elogiam a memória individual, o poder, o luxo, o status social individual; outros abraçam um desejo coletivo, pretendem-se portadores de ideais da nação, do grupo, do coletivo e há aqueles que sob piedade popular, tornam-se lugares celebrativos, pontos de encontro da memória religiosa, das projeções e credices que povoam o universo mágico e misterioso que envolve o mundo dos milagres.

Analisando os monumentos funerários que compõem o acervo do Cemitério do Agramonte, ponderou o pesquisador Júlio Couto:

Tal como na vida, também na morte se distinguem as classes dos que podem e dos que pouco ou nada têm. São obras de arte, vitrais, grandes mausoléus, alguns de enormes proporções, a contrastar com campas rasas. É o luxo e o aparato, frente à humildade e à simplicidade. [...] São os grandes deste mundo que fazem no pó, acompanhando as terras dos “sem nome”, são os que a multidão adulou e os que tudo possuíram na vida, ao lado dos miseráveis para quem a vida sempre foi madrasta. E são os que “da lei da morte se vão libertando”, e continuaram a ser dignos da nossa memória e da nossa admiração³⁶⁴.

³⁶⁴ COUTO, Júlio. Monografia de Massarelos. Porto: Edição da Junta de Freguesia de Massarelos, 1993. p.328

Estas considerações podem ser apropriadas para se compreender o Prado do Repouso e o Bonfim. As dualidades, os contrastes os nomes e figuras ilustres a serem recordados destacam-se diante daqueles para quem o esquecimento é a norma.

Há nos cemitérios portuenses uma variedade de túmulos construídos para celebrar os grandes. Destacaremos alguns deles para ilustrar as questões sugeridas. Por norma a ornamentação mais comum destes monumentos funerários são os retratos subdividindo-se em estátuas-retratos, bustos, efígies, dentre outras. Estes ornamentos representam a personalidade a ser homenageada, seja de corpo inteiro ou através de um busto. O retrato tem o poder de presentificar os ausentes, tal como ocorre com a fotografia. É a representação escolhida para eternizar o morto, normalmente, traduz o que há de melhor em suas características. Exalta, engrandece, acrescentam-lhe na fisionomia as qualidades que lhe marcaram em vida: a bondade, a justiça, a nobreza, a força, a dignidade, a austeridade, enfim traços que sirvam de modelo, de lição às gerações vindouras, adquirindo o caráter evocativo, comemorativo e pedagógico. A personalidade do defunto é idealizada e os defeitos mascarados³⁶⁵.

Há registros no Prado do Repouso deste tipo de túmulos celebrativos. Um deles é o que marca o nascimento do cemitério. Já foi mencionada a emergente necessidade em tornar o espaço fúnebre expressivo no imaginário popular sendo, a transferência dos restos mortais de uma personalidade histórica, bem aceita, respeitada e querida pela população foi uma

³⁶⁵FRANCASTEL, Galienny e Pierre. El Retrato. Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1995.
PEREIRA, José Fernandes de (Direção). Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho S.A ,2005. p. 268.
CATROGA, Fernando. O céu da memória (...). p.31

solução encontrada. A personagem era o ex-corregedor Francisco de Almada e Mendonça (1757-1804).

De acordo com Gonçalves e Sousa:

Os membros da edilidade portuense sentiram que a criação de um Cemitério Público se mostrava urgente e absolutamente necessária à prossecução da Saúde Pública (e, porque não de uma tentativa de laicização da sociedade e de seus hábitos funerários), mas sabem, por outro lado, que o afastamento dos corpos para longe dos locais sagrados não podia ser feita de qualquer forma. Havia, pois que dar à inauguração do novo Cemitério Público, uma dignidade para a qual muito contribuiria a colocação neste espaço das ossadas de um dos mais prestigiados homens da governança setecentista da cidade. A escolha não foi, de modo algum inocente. O País envolvera-se ainda há poucos anos atrás, numa Guerra Civil, e as lutas políticas marcavam o quotidiano de uma sociedade ainda muito instável, pelo que a abertura do Cemitério Público teria de ser celebrada [...] [com] uma personalidade que houvesse marcado a cidade pelos seus relevantes serviços, e de cuja identidade dos restos mortais não houvesse a menor dúvida³⁶⁶.

O ex-corregedor e provedor da Comarca do Porto era figura emblemática no imaginário social e urbano portuense, deste modo uma escolha adequada para dignificar o cemitério. A cerimônia de transladação ocorreu em 1839, entretanto a construção do mausoléu foi proposta em 1866 através da Câmara Municipal. A intenção era dar ao morto ilustre um marco condigno de sua memória e um tributo de gratidão³⁶⁷.

Coube, ao já citado, artista Soares dos Reis a autoria do busto em bronze, representando Francisco da Almada. A base em mármore, exibindo um epitáfio elogioso, sustenta a figura imponente e digna do ilustre homem público. Nesta obra concretizada em 1885 notam-se elementos simbólicos significativos incrustados na ereção deste monumento. Além de concretizar a tentativa de convencimento em relação ao uso do cemitério por parte da

³⁶⁶ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A Transferência dos Restos Mortais de Francisco de Almada e Mendonça Para o Cemitério do Prado do Repouso. *O Tripeiro*. Porto, n.º. 6, Ano XIII, 7ª série, p. 181-185, junho de 1994, p. 181-182

³⁶⁷ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A Transferência dos restos (...) p. 183.

população em geral, o monumento é a materialização do espírito laico impregnado nas relações sociais características do século XIX. A escolha de uma alegoria profana: o busto, em detrimento aos elementos e/ou símbolos religiosos traduz este sentimento. Apesar de mergulhado numa atmosfera de fervor na qual a predominância da doutrina católica ainda era hegemônica, o monumento inspira-se em uma representação laicizada e evoca a memória de um herói a partir destes pressupostos. É um registro importante das complexas tramas que envolveram a mudança das mentalidades em relação ao culto aos mortos e ao lugar que estes passaram a ocupar nas cidades no final do século XIX.

Por outro lado o monumento erguido em honra ao Dr. José Plácido Campiam (1801-1872), além de apresentar o retrato do morto ilustre, tem como ornamentação principal, encimando o mausoléu, a alegoria da caridade (*Caritas*), uma das três virtudes teológicas. É uma associação entre os símbolos sagrados e profanos.

A composição ornamental do túmulo adequa-se ao personagem homenageado. Plácido Campiam era portuense, nascido em 1801, tendo cursado Cânones na Universidade de Coimbra. Era homem de grande fortuna e por ocasião de sua morte em 1872, destinou somas vultosas à Santa Casa de Misericórdia. Como forma de honrar a memória do benemérito ilustre, a pia instituição, decidiu erguer um monumento funerário. Foi aberto concurso para apresentação dos projetos, que após avaliação optou-se por aquele apresentado por Antônio Almeida da Costa e José Joaquim Teixeira Lopes.



Figura nº. 68 Monumento a Plácido Campiam, alegoria da caridade, mármore e granito, Antônio Almeida Costa e Teixeira Lopes, Cemitério do Agramonte, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora.

O monumento foi erguido na seção privada da Santa Casa de Misericórdia. Trata-se de uma obra bela e plena em significados. Toda feita em mármore, sendo usado o granito apenas para a base que a sustenta. Possui dois pedestais sobrepostos. O primeiro abriga o esquife do morto e o segundo exibe seu retrato em alto relevo, além dos textos epigráficos extraídos da Bíblia, fazendo referência à necessidade de prestar auxílio aos pobres através das esmolas e da urgência em se cultivar uma alma caridosa. Aliás, todos estes traços elucidam a imponência da alegoria da caridade que arremata o monumento. Como já se mencionou a idéia primordial neste tipo de construção funerária é enobrecer destacando as feições

marcantes da personalidade do homenageado. É o elogio aos atributos que caracterizam marcando a vida do morto, sendo esta a memória que se pretende guardar no imaginário dos cidadãos portuenses³⁶⁸.

Outro monumento celebrativo foi construído em memória ao músico Francisco Eduardo. Francisco Eduardo Costa (1818-1856) era natural de Lamego, tendo se deslocado com a família para o Porto no início do século XIX. O interesse pela música foi despertado por intermédio do pai, grande incentivador dos filhos. Francisco Eduardo interessou-se pelo piano dedicando-se ao estudo em sua curta vida. Talentoso, chegou a ser reconhecido recebendo elogios de D. Pedro IV (D. Pedro I no Brasil). Entretanto, acometido por grave doença faleceu aos 37 anos de idade.

O mausoléu erguido em sua memória resultou do esforço de amigos e admiradores. A composição é simples, mas extremamente reveladora: sobre uma base de granito que representa um órgão, encontra-se o busto do pianista, esculpido pelo artista francês Anatole Calmels (1822-1906).

Em artigo publicado em 1908, o monumento é assim descrito pelo articulista:

O tumulo do grandioso artista, [...] representa um órgão, tendo em cima o busto. Na estante está aberto um caderno de música mettido por entre uma coroa. O monumento diz-nos um seu biographo anonymo, é singelo como a verdadeira saudade; no entanto a sua mesma simplicidade está-nos a provar a quem a pátria o deve sabiam bem avaliar o talento do infeliz artista, porque não quizeram eclipsar o brilho do seu nome, tão modestamente gravado n'quella pedra, como o brilho falso de muitas difficuldades de esculptura, de muitas riquezas d'arte,

³⁶⁸ SOUSA, D.Gonçalo de Vasconcelos. Subsídios para uma Iconografia da Morte no Porto do Século XIX. Humanística e Teologia. Porto, 15, p.175-213, 1995. p. 195-213.

difficultades e riquezas que dizem melhor no tumulo de qualquer barão indinheirado, do que no tumulo d'um artista pobre. [...]³⁶⁹



Figura nº. 69 Mausoléu a Francisco Eduardo da Costa, Anatole Calmels, Cemitério do Prado do Repouso, Porto.

Fonte: O Tripeiro. Porto, Ano XI, VI série, 1971.

O monumento representa a personagem simples e humilde, de poucos recursos, mas de grande talento tendo, por toda a vida, a música como suporte e alento. É uma representação dessacralizada. Os signos profanos dominam o cenário chamando a atenção do observador para a dimensão singela do homem e sua obra. Neste túmulo o profano se sobrepõe ao sagrado, porém não elimina o sentimento de evocação, de respeito e piedade próprios do pensamento religioso.

E se mencionamos esta construção erguida para homenagear um homem das artes, no Cemitério do Agramonte há dois túmulos de intensas e profundas expressões simbólicas

³⁶⁹ SILVEIRA, Joaquim. O tumulo de Francisco Eduardo. O Tripeiro. Porto, nº18, 1º anno, p. 275-277, 20 de dezembro de 1908. p. 276-277

referentes ao universo das artes. São eles: o jazigo em memória às vítimas do Teatro Baquet e o mausoléu da atriz Emília Eduarda.

O jazigo que rememora a tragédia do Teatro Baquet está situado na 25ª secção, jazigo 292. Dentre todos os monumentos ali erguidos, destaca-se majestoso e intrigante, um túmulo sem nomes e datas. É singular. Não há nada semelhante naquele espaço funerário.



Figura nº. 70 Mausoléu das vítimas do incêndio do Teatro Baquet, granito e ferro, 25ª Seção, 292. Cemitério do Agramonte, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora.

Sobre uma enorme caixa de pedra retangular, ferros retorcidos, restos e ruínas, destacam-se em razão de sua aparente displicência. Traduzem uma imagem de desolação, desencanto e melancolia. Esta grande urna tem à frente um jardim, fechado por uma cerca de ferro

fundido, imitando galhos retorcidos de árvores. Há um portão nesta cerca, detalhe indicativo da permissão para se entrar. No jardim crescem flores de cores variadas e duas ou três lápides encostadas à parede da urna, a despeito das fotografias esmaecidas pela passagem do tempo, da luta perdida com a chuva, sol e calor, revelam que, ali, repousa alguém.

Este monumento foi erguido em memória àqueles que foram consumidos no incêndio do Teatro Baquet, episódio ocorrido no final do século XIX. Memória e ruína, conceitos aparentemente destoantes, se completam nesta obra romântica que compõe o rico acervo do Cemitério do Agramonte. Este durante anos foi visto como um local indigno para os enterramentos. Tendo sido construído às pressas para resolver a questão do cólera, foi considerado, como espaço específico para inumação daqueles vitimados pela doença³⁷⁰.

No ano de 1888, ocasião em que ocorreu o incêndio do Teatro Baquet, o Agramonte já havia passado por uma série de reestruturações e adequações. A capela de madeira havia sido demolida e substituída pela definitiva, sendo o projeto, obra do engenheiro Gustavo Adolfo Gonçalves e Sousa e a decoração externa e interna realizadas pelo pintor Silvestre Silvestri (1852-1924) e António Moreira Vale (1841-1918). Tendo se tornado um espaço conveniente no imaginário cristão da população portuense, o cemitério passa a ser utilizado e nele, mausoléus e obras de arte erguem-se acenando homenagens, evocando a memória dos ilustres e daqueles ávidos por se eternizarem na lembrança dos vivos.

³⁷⁰ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. Cemitérios do Porto Roteiro. Porto: Direcção Municipal de Ambiente e Serviços Urbanos da Câmara Municipal do Porto-Divisão Municipal de Higiene Pública, 2000.p.6

Foram para o Agramonte conduzidas as vítimas do incêndio do Teatro Baquet. Tragédia que paralisou a cidade e repercutiu pelo país e outras nações. Um cronista da época, Jaime Filinto, consciente da dimensão trágica do evento, apressou-se em relatá-lo e publicou-o no mesmo ano. O título da obra esclarece bem o impacto do acidente. Trata-se: **A Grande Catastrophe do Theatro Baquet Narrativa Fidedigna do terrível Incêndio ocorrido em a noite de 20 para 21 de Março de 1888, precedida da História do Theatro.** É preciso respirar para ler este título. A narrativa do cronista pretende ser fiel e verdadeira, enfatizando os elementos trágicos do evento. Filinto relata, de forma dolorosa, a transposição dos restos mortais daqueles que pereceram no acidente:

Os restos dos infelizes victimados pelo incêndio foram conduzidos para a casa High-Life, o estabelecimento que ficava nos baixos do teatro, do lado da rua de Sá da Bandeira, e ali dispostos em macas, para serem conduzidos para o cemitério de Agramonte.

Na rua da Boa-Vista e na rotunda uma multidão compacta aguardava a passagem dos carros funerários, e à porta do cemitério de Agramonte acumulava-se o povo para ver chegar o cortejo.

Era por entre alas de povo profundamente commovido que os carros entravam na álea do cemitério, e cá fora um coro de commentarios doloridos acompanhava à última morada os infelizes que tinham perecido no horrível incêndio³⁷¹.

A entrada dos corpos, consumidos pelo fogo, no espaço do Agramonte foi precedida pela construção do monumento em sua memória. A ruína do Baquet, a lembrança dos mortos, a memória que se reacendia através dos vestígios, daquilo que ruiu, que se destroçou, o resto de uma arquitetura, evocando e rememorando as idéias, as imagens, a lembrança. Paradoxo: a memória que se conserva a partir daquilo que feneceu, as ruínas.

O teatro Baquet foi construído sob os auspícios de Antônio Pereira, um alfaiate portuense, que tendo passado parte de sua vida na Espanha, ao retornar à Pátria, além da esposa,

³⁷¹ FILINTO, Jayme. A Grande Catastrophe do Theatro Baquet Narrativa Fidedigna do Terrível Incêndio ocorrido em a noite de 20 para 21 de Março de 1888, precedida da História do Theatro. Porto: Casa Editora Alcino Aranha & Cia, 1888. p.116 e 123

agrega ao seu nome a alcunha Baquet e, certamente desejoso em mostrar o que havia adquirido financeira e culturalmente, decidiu construir um teatro, o Teatro Baquet³⁷².



Figura nº. 71 Prédio do teatro Baquet, reprodução fotográfica, Porto.

Fonte: SENA, António. História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997. Porto: Porto Editora, 1998.

As obras foram iniciadas a 21 de Fevereiro de 1858, concluídas em 13 e Fevereiro de 1859 em pleno carnaval. O evento de inauguração foi um baile de máscaras. Produção adequada à ocasião. Foi o próprio Baquet quem elaborou o risco do prédio, tendo encomendado ao professor da Escola de Belas Artes do Porto, Guilherme Antônio Correia (1829-1901), os planos da fachada. Tratava-se de uma composição clássica, tendo o frontão encimado pelas figuras alegóricas da Comédia, Pintura, Artes e Música.

³⁷² Sobre a nacionalidade de Antônio Pereira Baquet há versões diferentes. Na documentação pesquisada encontrou-se referência como francês, bem como espanhol, para além da mencionada origem portuguesa que é a mais comumente aceita. Cf.: QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária (...). p.599-601

A integração da casa de espetáculos ao cotidiano da cidade foi completa. Era bem freqüentado e apresentava peças que a todos agradavam. Era bem aceito pela imprensa local e seus eventos eram continuamente publicitados. Alberto Pimentel, em obra datada de 1877, **Guia do Viajante na Cidade do Porto e seus arrabaldes**, ao referir-se às casas de espetáculos, assim descrevia o Baquet:

Edificado de 1858 a 59 pelo sr. António Pereira Baquet, seu proprietário. O seu interior, pouco magestoso, não é todavia deselegante. Tem 68 camarotes distribuídos em 3 ordens. Até agora entrava se para este teatro pela rua de Santo António, o que fazia com que fosse preciso descer duas rampas para entrar nas platêas. Este inconveniente dava azo a que muitas pessoas se arreiciassem de perigos irremediáveis que um incêndio poderia ocasionar. Mas feita a nova rua, que se anda rasgando posteriormente a este teatro melhorará elle consideravelmente e deverá desaparecer o receio das pessoas tímidas³⁷³.

Nesta breve descrição nota-se que, a despeito da ausência de magnitude, o prédio era elegante, embora já acenasse para os perigos de um incêndio, como se a tragédia já estivesse se anunciando. Mas ao que parece no ligeiro relato de Pimentel, este era um problema fora de questão. Fato que se provou contrário onze anos depois, quando o prédio ardeu na madrugada de março de 1888.

Nesta ocasião o proprietário do teatro já havia falecido e desde sua morte, em 1869, o teatro passara a ser administrado por Antônio Teixeira d'Assis, segundo marido da viúva e na ocasião do incêndio, era o espaço empresariado pelo maestro Ciríaco Cardoso (1846-1900).

Desde sua inauguração a porta principal do teatro era a Rua de Santo Antônio, hoje 31 de Janeiro. Havia apenas uma saída de serviço em uma ruela lateral, que hoje é a Rua Sá da Bandeira. Sendo a Rua de Santo Antônio uma ladeira, o palco do teatro ficava abaixo do

³⁷³ PIMENTEL, Alberto. Guia do Viajante na Cidade do Porto e seus Arrabaldes. Porto: Livraria Central, 1877. p.128

nível da rua. Para se chegar à platéia era necessário descer as escadarias laterais. Uma nova entrada só foi construída após a morte de Baquet. Resultado do esforço de seu sucessor. Foi através de seu empenho que a ruela lateral abriu-se em uma nova artéria e uma segunda fachada foi adicionada às traseiras do teatro, passando a ser esta a entrada principal³⁷⁴.

Em seus exatos trinta anos de existência, desde o lançamento da pedra fundamental, até trágica madrugada de 1888, o Baquet foi palco de alegrias, festas e eventos que mobilizavam a população portuense.

Há uma construção mitológica e romântica em relação ao Teatro Baquet. O fato de ter sido palco de lazer, diversão e dramas ficcionais e, ao mesmo tempo, cenário de uma catástrofe, coloca-o no imaginário portuense, como um símbolo de uma época. É o que afirmam Mariana Tavares e Mário Morais ao recuperar os espaços desaparecidos do Porto e destacar o Teatro Baquet: *“Há tragédias que, marcando o imaginário de uma época, se transformam rapidamente e durante várias gerações, em símbolos de predestinação divina e da precariedade material da vida.”*³⁷⁵

As estatísticas oficiais apontavam oitenta e oito mortos, entretanto a partir de dados coletados através da imprensa, contabilizaram-se pelo menos cento e vinte mortos. A despeito dos números o fato é que a tragédia não deixava de ser maior ou menor, a sua dimensão não se restringia à quantidade de vítimas, mas no significado qualitativo daquele horror. Bastou pouco mais de uma hora para que o Teatro Baquet se transformasse em um

³⁷⁴ DIAS, Marina Tavares e MARQUES, Mário Morais. Porto Desaparecido. s/l: Quimera Editores, 2002. p.61

³⁷⁵ DIAS, Marina Tavares e MARQUES, Mário Moraes. Op. Cit. p. 43

punhado de ferros retorcidos e paredes fumegantes. Transformou-se em ruína. A ruína é, de acordo com Carlos Carena, “[...] o testemunho do poder destrutivo do tempo e o triunfo da natureza sobre a cultura [...]”³⁷⁶. É resultado da corrosão natural do tempo, das intempéries, da chuva, sol, calor, frio e uso humano, ou seja, uma ruína se concretiza ao longo de anos. O processo de arruinamento sofrido pelo Teatro Baquet extrapolou a passagem do tempo. Foi corroído e deixou de ser aquele lugar da festa e esplendor, em alguns minutos, tendo se metamorfoseado em um cenário arruinado, retrato vivo do horror e da morte. Sua transformação repentina venceu o tempo e a natureza, um desafio à glória humana e uma amostra da precariedade da vida.

O monumento erguido no cemitério do Agramonte celebra a memória dos mortos e, ao mesmo tempo, evoca o passado súbito de arruinamento da casa de espetáculos, através das imagens que nele se cristalizam. Destacam-se, apontando para o céu, restos da ferragem que compunha a estrutura do prédio. Estão dispostas de tal modo que parecem ter sido ali atiradas como refugo em entulho. Não existe uma ordem. Reina a desordem e a leitura fácil, especialmente, daqueles que desconhecem a história, é de que se trata de um lugar de abandono, de um túmulo esquecido, como existem tantos pelo cemitério. A leitura que se faz acerca do monumento avança em relação ao entendimento do “amontoado de entulhos”. Trata-se, nesta perspectiva, do último cenário armado no palco do teatro. O monumento representa esta cenografia. Erguido a céu aberto simboliza a peça derradeira encenada naquele espaço: a ruína.

³⁷⁶ CARENA, Carlos. Ruína/Restauro. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. p.129



Figura nº. 72 Monumento dedicado às vítimas do incêndio do Teatro Baquet, Seção 25ª, 292, Cemitério do Agramonte, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora.

Carlos Carena afirma: “[...] a ruína associa-se, naturalmente, ao cemitério, lugar frequentemente danificado e abandonado, objecto e sede da corrupção temporal.”³⁷⁷

Entretanto, há que se entender que, no caso específico do monumento aos mortos do Teatro Baquet, esta construção já nasceu com o aspecto de abandono, de consumação, de destruição e vida morta.

³⁷⁷ CARENA, Carlos. Op.Cit. p.121

Neste sentido, além de se tratar de um monumento compatível com a composição paisagística, imagética e simbólica do cemitério, traduz uma significação singular: a evocação da memória a partir dos fragmentos, da ruína, da decomposição.

A memória é a propriedade de conservar e recuperar informações, traduzidas em lembranças e através delas evocar o passado, não o recompondo em sua integridade, mas depurando os elementos cruciais, significativos a respeito de uma dada realidade. Realizar este trabalho através da memória é uma capacidade resultante de uma evolução biológica e histórica experimentada pelo homem desde seu aparecimento no planeta. Ao longo de sua travessia o homem desenvolveu e tem utilizado suas habilidades para armazenar e socializar as informações recolhidas e vividas. A memória liga-se à vida social e embora se possa falar em memória individual é através da memória coletiva das lembranças compartilhadas pelo grupo e por ele evocadas que se fundamentam as intenções expressas nos monumentos públicos, na organização dos museus, arquivos e cemitérios.

Sob o ponto de vista de Jacques Le Goff, desde o final do século XVII até o fim do século XVIII, a celebração dos mortos, em França, entrou em colapso. Ocorreu uma simplificação tumular e um descuido naquilo que se referia às sepulturas e cemitérios. Entretanto a pós-revolução francesa recuperou o sentido da celebração da memória dos mortos e esta tendência foi absorvida por outras nações. Afirma:

A grande época dos cemitérios começa, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e rito da visita ao cemitério. O túmulo separado da igreja voltou a ser centro de lembrança. O romantismo acentua a atracção do cemitério ligado à memória³⁷⁸.

³⁷⁸ LE GOFF, Jacques. Memória. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. p. 37

Neste sentido é compreensível o significado da construção do monumento aos mortos provenientes do incêndio do Baquet e toda a simbologia nele impregnada: a ruína que evoca a memória de um episódio dramático e que através da trama composta pelos ferros retorcidos rememora um passado de glórias, consumidos pelo fogo e pela tragédia. O monumento evoca esta catástrofe.

A decisão pela construção do mausoléu, em memória aos mortos do Baquet, partiu da deliberação da Câmara Municipal, realizada no dia imediatamente posterior ao incêndio. A resolução inicial orientava pela cessão do terreno e a ereção de uma lápide comemorativa. Posteriormente decidiu-se pela construção, tendo sido inaugurado em novembro de 1888. São vestígios que rememoram e celebram as recordações, marcando a memória daquele evento no imaginário social e mental da cidade.

Por outro lado há que pensar nas contradições inerentes aos monumentos celebrativos. Construídos para lembrar, transformam-se em portas do esquecimento. Ao se construir marcos para registrar a memória de fatos e acontecimentos evidenciam-se o risco de serem engolidos pelo olvido. Criam-se marcos de memória para servir como ligação para as lembranças e esta recordação está condicionada à natureza do monumento: forma, conteúdo, localização geográfica, dentre outros aspectos. Quase sempre os monumentos evocativos deixam de representar, na memória social coletiva, aquilo para o qual foram erguidos. As imagens permitem múltiplas interpretações.

A imagem é um elemento fundamental como alimento da memória. Na Antiguidade Clássica a apropriação das imagens era um recurso eficaz para o desenvolvimento das artes

da memória. A idéia era, através das imagens, lembrar um discurso, fazendo uso dos elementos de surpresa, violência e provocação que nelas estivessem contidas. Neste sentido o monumento aos mortos do Teatro Baquet utiliza em sua composição imagética os elementos que traduzem a violência que se revelou o acidente, arruinando vidas e projetos e marcando a história da cidade e de seus cidadãos e conseqüentemente traduzindo o significado da tragédia para os habitantes do Porto e para todos que presenciaram o horror³⁷⁹.

Ruína e memória são elementos que se intercalam e estabelecem interseções naquele monumento. Todos os ornamentos que o compõem: a grande urna de granito, onde repousam os restos mortais das vítimas, simboliza os dados numéricos da perda; o gradeamento imitando galhos de árvores ressequidas sinaliza para a finitude da vida; as lápides colocadas no jardim, encostadas na base de granito, contêm fotos esmaltadas esmaecidas pelas intempéries e já diluídas pelo tempo, traduzem a intenção dos sobreviventes e parentes que, impossibilitados em reconhecer e sepultar seu ente falecido interpreta a singela atitude de depositar uma lápide com foto, a oportunidade de individualizar o ser amado, contrapondo-o aos incógnitos. O amontoado de ferragens, de restos e fragmentos traduz toda a carga simbólica da metamorfose sofrida pelo teatro: ruínas e restos.

³⁷⁹ JOLY, Martine. A imagem e sua interpretação. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2003. p.201

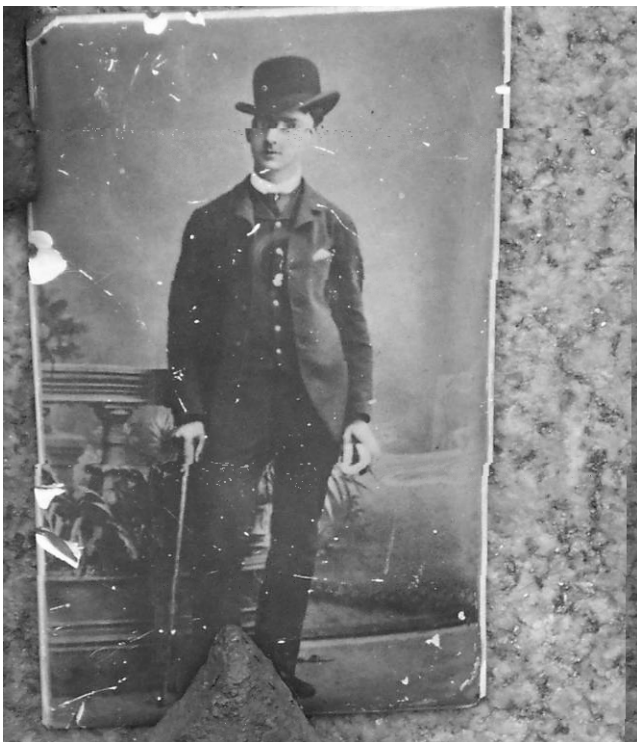


Figura nº. 73 Fotografia em porcelana que compunha lápide do monumento aos mortos vítimas do incêndio do Teatro Baquet, seção 25, 292, Cemitério do Agramonte, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

Atualmente o monumento adquire uma dimensão de abandono muito mais visível. Decorridos, precisamente, cento e dezenove anos desde a tragédia fatídica encontra-se o jazigo coberto por heras. Não há placas ou qualquer tipo de indício que informe ao passante a natureza daquele monumento, as razões de sua existência. Aqueles que conhecem a história contida naqueles escombros são poucos; outros julgam se tratar de um amontoado de lixo, revelando o descuido do poder público em relação à conservação do cemitério. São as armadilhas da memória, os marcos de memória, nem sempre conseguem perpetuar as lembranças desejadas, e estabelecer ao longo do tempo, a comunicação premeditada³⁸⁰.

³⁸⁰ Em recente visita ao Cemitério do Agramonte, em meados de Julho do ano de 2006, encontramos uma placa de bronze presa a um pedestal de cimento. Nela podem ser lidas informações elementares acerca do monumento e do episódio que o originou. Segundo a administração tratou-se de uma decisão da Câmara Municipal do Porto, através da Divisão de Higiene para auxiliar na preservação do monumento e ao mesmo tempo facilitar a leitura e compreensão do mesmo. Decisão louvável.

Deste modo, portanto, constatamos que:

(...) memorizadas ou esquecidas, as imagens fazem contudo parte da nossa experiência do mundo, que nós integramos, evidentemente, cada um à sua maneira em função da nossa história e do seu conhecimento. A forma como articulamos a história pessoal e a história colectiva pertence-nos sem dúvida, mas participa também activamente na própria vitalidade das imagens³⁸¹.

Esta é uma leitura possível acerca do monumento às vítimas do incêndio do Teatro Baquet, ainda que na atualidade possa não revelar, com toda força a tragédia experimentada por aqueles que viveram o inferno, traduz elementos que permitem refletir acerca do esquecimento, da memória, da ruína, da dor e glória. Possibilitam pensar nas reminiscências de um passado engolido na consumação do tempo. Quanto ao mausoléu erguido em memória à atriz Emília Eduarda os elementos simbólicos não guardam a mesma dimensão trágica. Curiosamente na topografia do cemitério ocupam a mesma quadra e estão localizadas lado a lado.

Emília Eduarda (1845-1908) era uma mulher culta e versátil atriz. Era natural de Lisboa. Além de atuar nos palcos lusitanos era tradutora de livros, colaborava em alguns jornais, especialmente escrevendo poesias. Faleceu no Porto, no início do século passado, vítima de ataque cardíaco. Na ocasião em que participava de uma festa de estudantes no Centro Acadêmico do Porto. Narra-se sobre as circunstâncias de sua morte que, estando em apresentação e recitando poesias, foi fulminada pela morte súbita.

O túmulo erguido em sua memória é composto por um busto em bronze, envolto em um manto que imita uma capa de estudante, que pende por uma coluna de mármore onde se vê ramos de flores e uma máscara alusiva às artes cênicas. Sobre a campa um casal de bebês,

³⁸¹ JOLY, Martine. Op. Cit. p.263

esculpidos em bronze, adormece. Os autores da obra são os irmãos Antônio e José Teixeira Lopes. A composição é singela e dignifica a personagem representada altiva e orgulhosa e ao mesmo tempo simboliza a inocência, a pureza e delicadeza daquela alma, através da simbologia das crianças nuas, adormecidas sobre a lápide. Trata-se de uma obra singular, tal qual o monumento alusivo ao acidente do Teatro Baquet³⁸².



Figura nº. 74 Túmulo dedicado à atriz Emília Eduarda, mármore e bronze, 25ª seção, Cemitério do Agramonte, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

³⁸² Cf. COUTO, Júlio. Op. Cit. p. 329

PEREIRA, José Fernandes. Op. Cit. p.270

PEDRO, Manuel. Os Cemitérios Municipais da Cidade do Porto. O Tripeiro. Porto, nº. 9, V série, Ano IV, p. 209-210, Janeiro de 1949.



Figura nº. 75 Casal de crianças esculpidas em bronze, compondo a ornamentação do túmulo da atriz Emília Eduarda, detalhe, irmãos Teixeira Lopes, 25ª seção, Cemitério do Agramonte, Porto, Portugal.
Fonte: Arquivo particular da autora.

São monumentos que celebram um tipo específico de grandeza: a tragédia que pode acometer o coletivo ou o indivíduo, mediante este fato acrescentar-lhe o adjetivo de herói. Por outro lado, há no Agramonte, monumentos em memória ao poder, ao status e à nobreza. Um deles foi erigido em honra ao Conde de Ferreira (1782-1866), cuja estátua foi esculpida por Soares dos Reis³⁸³. Esta obra foi instalada no cemitério, na secção privada da

³⁸³ Encontra-se no local uma réplica, a peça original está em exposição no Museu Nacional Soares dos Reis na cidade do Porto.

Ordem Terceira da Santíssima Trindade, em março de 1878. É considerada pela historiografia portuguesa como uma das obras-primas do artista. Pondera José Pereira em referência à estátua-retrato como:

[...] reveladora de todo o seu gênio, baseando-se no ser humano que tinha de retratar, e celebrando o seu caráter de dignidade e bondade (o conde doara em testamento avultada fortuna para a construção de escolas primárias e para um hospital de alienados³⁸⁴).

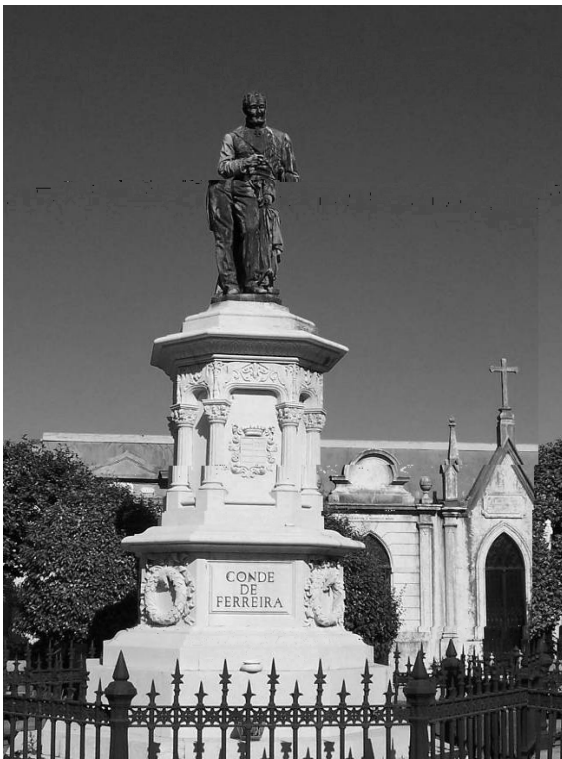


Figura nº. 76 Túmulo do Conde de Ferreira, escultura de Soares dos Reis, Seção privativa da Ordem Terceira da Trindade, Cemitério do Agramonte, Porto, Portugal.
Fonte: Arquivo particular da autora.

O Conde de Ferreira ou Joaquim Ferreira dos Santos era um homem rico. Atuou no Brasil, Argentina e costa da África, lugares onde conseguiu acumular apreciável fortuna. Em seu retorno a Portugal, além de manter-se nas atividades mercantil-capitalistas, dedicou-se a práticas beneméritas contribuindo com parte dos bens acumulados para obras de caridade

³⁸⁴ PEREIRA, José Fernandes de. (Direcção). Ibid.p.269

em especial voltadas para educação e saúde. O túmulo a ele dedicado expressa sentimentos de bondade e desprendimento, entretanto não deixa de ser uma exaltação ao poder e ao lugar alcançado pelo homem de negócios na vida do Porto e Portugal em geral³⁸⁵.

Outro grande monumento dedicado a um nobre encontra-se na seção privada da Ordem Terceira do Carmo. Pertence ao Conde de Santiago de Lobão, ou Lino Henrique Bento de Sousa (1858-1921). Este título de nobreza foi criado pelo rei D. Manuel II por decreto de 22 de fevereiro de 1908³⁸⁶. O mausoléu da família Lobão é uma monumental capela-jazigo construída seguindo a arquitetura clássica grega. O pórtico é sustentado por colunas que apóiam o friso e o frontão. Nas fachadas laterais seis pilastras compõem o ritmo da construção. O interior é decorado por vitrais que retratam episódios da vida de Cristo: a descida da cruz e a ressurreição. Há um altar em mármore e em cada lateral uma urna funerária: a da direita em mármore branco e rosa pertence ao Conde de Santiago de Lobão, da esquerda à Condessa e segue o mesmo estilo da primeira. Nas traseiras do monumento um gradeamento em ferro forjado e fundido limita o acesso aos subterrâneos do edifício.³⁸⁷

Não se sabe quem planejou e construiu o monumento, entretanto é certo afirmar que sua concepção expressa o poder e o lugar de prestígio ocupado pela personalidade na sociedade portuense. Estes aspectos se destacam nos necrológicos informando acerca do falecimento e convidando a todos a participarem dos ofícios fúnebres.

³⁸⁵ Conde de Ferreira O grande benemérito e a sua obra. O Tripeiro. Porto, nº. 3, vol.III, p.71-72, março de 1984.

O título de Conde foi concedido pela Rainha D.Maria II em 6 de agosto de 1850.

³⁸⁶ Cf. Conde de Santiago de Lobão. In.: <[http:// genealogia.neotopia.pt/titulo/tit-show.php?id=1205](http://genealogia.neotopia.pt/titulo/tit-show.php?id=1205)> Acesso em 22 de julho de 2006.

³⁸⁷ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Cemitérios Portuenses História e Arte. 1994. 12 Volumes. Seminário (Conclusão de Curso de Graduação Patrimônio). Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Porto.

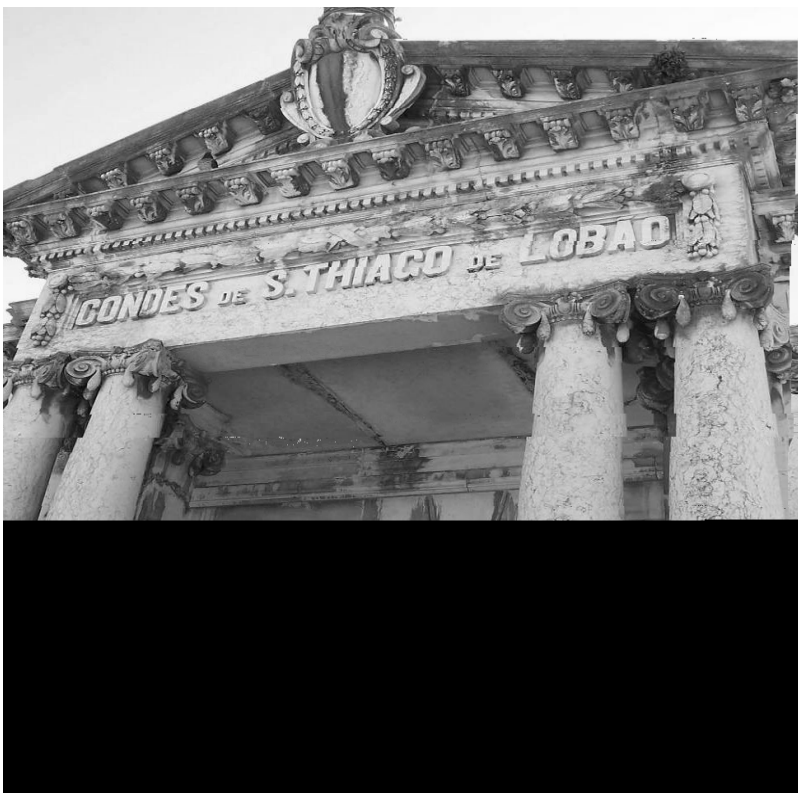


Figura nº. 77 Mausolée do Conde de S. Thiago de Lobão, Seção privativa da Ordem do Carmo, Cemitério do Agramonte, Porto, Portugal.

Fonte: Arquivo particular da autora.

O Conde era personalidade da refinada sociedade tripeira de fins do século XIX e início do XX, tendo sido vice-provedor, benfeitor e secretário da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Sua fortuna foi construída em função da profícua carreira comercial que desenvolveu no Brasil³⁸⁸.

Os funerais do nobre foram amplamente divulgados na imprensa portuense e transformados numa celebração de luxo e poder. O corpo ficou “[...] *encerrado numa rica urna de pau setim e depositado num de seus luxuosos salões transformados em câmara ardente, rodeado de plantas, flores e grande profusão de luzes [...]*”. Para os ofícios de corpo

³⁸⁸ Conde de S.Thiago de Lobão Confortado com todos os Sacramentos da Santa Madre Igreja. O Commercio do Porto. Porto, nº. 87, Ano LXVIII, p. 5, 14 de abril de 1921.

presente e acompanhamento até o cemitério do Agramonte compareceram personalidades do comércio, indústria, finanças, representantes das profissões liberais: médicos, advogados, professores, homens das belas artes do Porto, bem como representantes das instituições de caridade favorecidas pela benevolência do morto ilustre³⁸⁹.

O Jornal de Notícias assim descreveu o episódio:

[...] o corpo do saudoso titular foi encerrado numa valiosa urna de pau santo, com artísticas aplicações de metal dourado e forrada de setim branco e rendas [...] Pouco depois das 3 horas da tarde compareceu na câmara ardente o rev. abade de Lordello que, junto ao corpo inanimado, fez o responso da Encomendação, depois do que foi levantado o féretro e organizado um cortejo de soberbo aparato [...] À frente, num elegante “cab” tirado por duas parelhas ajaesadas, tomou lugar o rev. pároco da freguesia. Seguiu-se depois uma opulenta berlinda de talha negra, encimado pela Coroa do Conde, velado por um crepe. Na berlinda, tirada por quatro parelhas conduzidas à mão por creados fardados, depois de lhe ser colocado o ataúde, foi ainda realçada por quatro grandes e formosas coroas de flores artificiaes. Seguiram-se dois “landeaux” armados transportando numerosas coroas e ‘bouquets’ de flores naturaes e artificiaes, vendo-se a seguir, com as portinholas fechadas em sinal de luto, o automóvel do saudoso titular. [...] ³⁹⁰

O coroamento do préstito foi o encerramento da urna funerária no jazigo da família. O monumento incorpora os significados simbólicos característicos da personalidade do morto ilustre. Mesmo sendo um homem simples, bondoso e generoso, deveria ser imortalizado através da grandiloquência de suas ações e poder. A sepultura é a memória perene que se mantém como uma janela para o passado, uma luta contra o esquecimento e uma viva representação do sonho de imortalidade³⁹¹.

³⁸⁹ Conde de S. Tiago de Lobão. Jornal de Notícias. Porto, n.º 88, 54.º ano, p. 1, 15 de abril de 1921.

³⁹⁰ Conde de S. Tiago de Lobão O funeral-Expressivas homenagens. Jornal de Notícias. Porto, n.º 89, ano 54, p.2, 16 de abril de 1921.

³⁹¹ Entretanto há certas batalhas que são perdidas para o tempo. Apesar de o monumento ser grandiloquente e ocupar um espaço considerável na seção onde se encerra hoje, se encontra abandonado, serve como habitação dos pássaros que compõem a fauna do cemitério. O interior da capela está bastante danificado, inclusive tendo sido em outras épocas vítima de vandalismo e roubo de peças decorativas. O edifício chama a atenção pelas proporções, mas a memória do personagem que o ocupa encontra-se mergulhado no rio Letes.

Em relação ao Cemitério do Bonfim há construções funerárias que celebram mortos ilustres³⁹². Apresentamos alguns destes túmulos-monumentos, dentre eles aqueles construídos em memória a dois expoentes da política mineira: Raul Soares e Olegário Maciel.

Os monumentos funerários dedicados a estes dois estadistas localizam-se em uma quadra especial, abrigando uma profusão de nomes emergentes da sociedade mineira, além dos heróis e combatentes, revelando-se como um espaço dedicado à memória dos grandes da capital. Topograficamente o local é privilegiado. É plano, situa-se à esquerda da entrada principal e é ladeado pela praça. É um lugar ideal, pois apresenta boa visibilidade abrigando com dignidade seus hóspedes ilustres.

O mausoléu erigido em memória a Raul Soares é monumental. Foi construído sob auspícios do Estado de Minas Gerais, tendo sido inaugurado no dia 03 de junho de 1926. O artista Ettore Ximenes (1855-1926) escultor italiano foi o responsável pela idealização e execução do projeto. Raul Soares de Moura nasceu em Ubá, 07 de agosto de 1877 e faleceu em Belo Horizonte no dia 04 de agosto de 1924. Era formado em Direito, havia estudado na Faculdade de Direito de Minas Gerais e São Paulo. Ocupou diversos cargos públicos tendo sido senador da República e Presidente do Estado de Minas Gerais (1922 a 1924). Fazia parte do Partido Republicano Mineiro-PRM. Sua morte em 1924 provocou comoção na

³⁹² Dentre eles os ex-presidentes do Estado, quais sejam, Silviano Brandão, Raul Soares, Antônio Olyntho dos Santos Pires, Olegário Maciel; os ex-prefeitos: Bernardo Monteiro e Américo René Gianetti, além de personalidades da esfera religiosa o Padre Eustáquio e a irmã Benigna. Além de abrigar túmulos que se tornaram ilustres para a população que se apropriou das histórias e lendas incrustadas ao longo do tempo e reverenciam e cultivam exaltação por túmulos específicos como o da Menina Marlene, morta sob circunstâncias misteriosas na década de 40 e que se tornou no imaginário popular portadora de poderes miraculosos, sendo seu túmulo local de peregrinação, de solicitações e agradecimentos.

capital mineira e deu início um período de homenagens e lamentações em honra ao político³⁹³.



Figura nº. 78 Mausoléu dedicado a Raul Soares, Bronze e granito, Ettore Ximenes, 1926, Quadra 18, s/nº, 1926, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

³⁹³ Raul Soares estudou Humanidades no Seminário de Mariana e no Ginásio em Barbacena, concluindo-as em Ouro Preto tendo se matriculado na Faculdade Livre de Direito. Mais tarde foi para São Paulo onde se formou em 1900. Foi jornalista, professor, advogado. Foi presidente da Câmara de Rio Branco em Minas Gerais. Foi deputado no Congresso Mineiro no período de 1911-1914, em Belo Horizonte lecionou na Faculdade Livre de Direito de Minas Gerais. O convite do presidente Delfim Moreira foi Secretário da Agricultura até 1917 fê-lo assumir o cargo de Secretário do Interior no governo de Artur Bernardes e foi, também, Ministro da Marinha no Governo Federal de Epitácio Pessoa. Foi senador federal (1921) em 1922 disputou a presidência do Estado de Minas Gerais e saiu vitorioso.

Antes mesmo de sua morte, Raul Soares era festejado e endeusado pela população mineira. Um artigo publicado no periódico “A Vida de Minas” em agosto de 1916 cobre em elogios o “jovem estadista” e sua inestimável “bondade”, bastando [...] *vel-o de relance para se apanhar a linha geral de sua individualidade é um homem que pensa com retidão e age com segurança. Deste modo realisa elle em nosso meio hum tipo de político administrador fora do commum. Não corteja popularidade, desdenha lisonja, e sacrifica resolutamente aos interesses elevados do povo e do Estado a sympathia dos que junto a elle pleiteiam causas com que não se coadunam sua perfeita probidade e a consciência das responsabilidades múltiplas que acertadamente lhe foram confiadas [...].* A Vida de Minas. Belo Horizonte, nº. 23, Anno II, s/p, 15 de agosto de 1916.

Vários foram os gestos em homenagem ao ilustre morto. A cidade vestiu-se de luto. As confeitarias, cafés, restaurantes, estabelecimentos bancários e comerciais mantiveram as portas fechadas. Foi decretado luto oficial por oito dias. Os funerais foram dignos de um nobre, contando com as devidas honras e serviços religiosos.

Outras atitudes seguiram-se celebrando a memória do morto, dentre eles a inserção do nome na topografia urbana. Alterou-se o nome da Praça Quatorze de Setembro, através da Lei nº. 281 de 3 de outubro de 1924, para Praça Raul Soares. Esta praça localiza-se no centro da cidade, no cruzamento das avenidas Amazonas, Olegário Maciel, Bias Fortes e Augusto de Lima. Outra mudança de nomenclatura foi o batismo do Instituto Neuropsiquiátrico para Instituto Raul Soares. Não sendo, entretanto, estas venerações consideradas suficientes planejou-se e ergueu-se o túmulo-homenagem no cemitério do Bonfim³⁹⁴.

Noraldino de Lima na ocasião, diretor da Imprensa Oficial, em artigo publicado no “Minas Gerais” afirmou por ocasião da inauguração do monumento:

Dentro de poucas horas o monumento do dr. Raul Soares de Moura, ex-presidente do Estado, receberá, no cemitério do Bomfim, o seu baptismo de lagrimas e bençãos. Mandou-o erguer a gratidão mineira como padrão de uma época. O utilitarismo apressado destes tempos não conseguiu, no seu avanço desolador, estancar, mercê de Deus, na alma do povo e no sentimento dos poderes constituídos, a consciência da justiça aos que bem merecem e da saudade aos que se collocam na altura della. Talhado pela mão do artista, o seu amor ao bronze forte e na pedra rude, a gente mineira como que fixou no grande tumulo, o cavalleiro da colina dolorida aonde ninguém sobe sem a dor por companhia, muito do seu coração e mais ainda do seu character. O governo pelo senso esthetico de seu actual presidente, acertou largo, pedindo ao granito dos montes e

³⁹⁴ Cf. GOMES, Leonardo José Magalhães. Memória de Ruas Dicionário Toponímico da Cidade de Belo Horizonte. Belo Horizonte; PBH/Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.178.

PENNA, Octavio. Notas Cronológicas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento/Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p. 198

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. Op. Cit. p. 348-349 e 383

ao bronze das forjas o monumento da saudade que o Estado, sob a invocação do céu, inaugura numa curva da cidade muda³⁹⁵.

Esperava-se era que o monumento da saudade, em cada um de seus ornamentos e adereços, representasse uma face da personalidade, do caráter do eminente político, ressaltando suas virtudes: força, grandeza, bondade, acolhimento, fortaleza de espírito e resistência de caráter. Deveria o monumento expressar a dor, romanticamente sentida pela perda da figura nobre da política mineira, além de se traduzir como um bastião da memória celebrativa, que se explicam nas palavras de Noraldino de Lima:

Bronze e granito em fôrma de altar – a resistência de um espírito, montanha de Deus, que só Deus podia destruir: o fogo de um coração singular que ardeu e se consumiu batendo, até a ultima systole, no apego dos grandes ideaes humanos; o culto, finalmente, de um povo que, na confissão de sua fé, não queima incenso ao deus desconhecido-eis o que significa, nos seus elementos fundamentaes, o pouso final do Grande Homem.³⁹⁶

Para ele o mausoléu seria assim descrito:

O monumento que hoje se inaugura tem, precisamente, como figura central, na parte culminante, uma grande e majestosa estatua representando o Brasil. Ladeam-n'a a duas outras: a Eloqüência, de mão espalmada – um a bocca que doutrina – e a Força, de physionomia severa – uma espada que defende. [...] Em plano inferior, debruçados sobre os últimos degrãos do altar, acham-se duas figuras- a Historia, cujo pronunciamento futuro confirmará a justiça do presente – e o Amor da Patria encarnado em um jovem que beija, commovido, a fimbria do pavilhão nacional. [...] Na physionomia adolescente do ephebo de bronze, curvado junto à chama da *ária pátria* de que emerge entre cherubins de joelhos o féretro do grande morto, passa, lamepajante qualquer cousa do sentimento que movimentou e nobremente engradeceu [...] a mocidade mineira então congregada para defesa da ordem civil [...] ³⁹⁷

O túmulo-monumento foi planejado e construído para simbolizar a imagem ideal de um herói cujas virtudes: coragem, inteligência, patriotismo, ardor, só puderam ser vencidas

³⁹⁵ SILVEIRA, Victor (org. e editor) Minas Gerais em 1925. Belo Horizonte: Imprensa Official, 1926. p.371. Em relatório apresentado ao Conselho Deliberativo o prefeito da capital lamentava, em 1924, a dolorosa e imensa perda que significou a morte de Raul Soares, transformando o período que antecedeu o falecimento como “instantes de tortura” e “tremendo sacrificio”. A construção do mausoléu-evocativo era um tributo, uma forma de cultuar a memória, perpetuando o nome do homem ímpar, ante a precariedade e transitoriedade da vida.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flavio Fernandes dos Santos setembro 1924. Belo Horizonte: Imprensa Official, 1924. p.4-6

³⁹⁶ SILVEIRA, Victor. Op. Cit. p.372

³⁹⁷ SILVEIRA, Victor. Ibid. p.372

pela Morte, rasoura impiedosa que colhe com sua gadanha inflexível: justos e injustos. Não contém um epitáfio, detalhe dispensável, de acordo com Noraldino de Lima, pois da mesma maneira que no túmulo de Mozart não contém nenhum elogio fúnebre, uma vez que o nome gravado no sepulcro resume toda veneração e sentimento a ele consagrado. O mesmo ocorria com o túmulo de Raul Soares. Neste há no cume a palavra BRASIL e abaixo o nome do grande homem público, elemento suficiente para explicitar o valor “[...] *dos credos republicanos, pelo mais santo dos evangelhos cívicos, por todo um infinito de virtudes que fizeram escola e de energias que morreram no desabrocho.*”³⁹⁸

O túmulo apresenta dimensões esplêndidas não existindo no espaço do Bonfim outra construção comparável em termos proporcionais. Ao visitá-lo o investigador, Clarival do Prado Valladares assim o descreveu:

[...] o túmulo do Presidente Raul Soares, imenso, em pouco difere das composições monumentalescas de carros alegóricos, tão próprias de artistas imigrantes que se firmaram vantajosamente no País, arremedando a arte clássica. É quase impossível descrever-se este monumento, a não ser, talvez nos termos da proposta do fabricante.

Guirlandas e palmas de gloria cercam o medalhão e, de cada lado figuras femininas, adolescentes, aladas, genuflexas, reverenciam o retrato de baixo-relêvo.

No alto, majestoso conjunto imperial romano, com figuras de arautos de amplos gestos e a glória assentada em carro de triunfo.

O assentamento é todo em blocos e mármore e as figuras de bronze são de excelente trabalho de fundição.³⁹⁹

O túmulo foi construído para ser visto e admirado. Foi “[...] *o primeiro grande monumento da capital*”.⁴⁰⁰ Sua arquitetura assemelha-se a um altar. A base é toda em granito e os grupos escultóricos em bronze. É ladeado por colunas que eram unidas por correntes. Visto de frente podemos observar duas cenas distintas, logo acima da pequena escada de três

³⁹⁸ SILVEIR, Victor. Ibid. p.372

³⁹⁹ VALLADARES, Clarival do Prado. Ibid.p.1.111

⁴⁰⁰ SILVEIRA, Victor. Ibid. p.372

degraus encontra-se o ataúde do estadista, na parte fronteira está gravada em baixo-relevo a efígie do defunto, acima há uma corbeille de flores e palma. Em alto-relevo, gravado na parede deste simulacro de altar, está representada uma pira. De cada lado do ataúde dois anjos femininos, alados, em posição genuflexa, seguram cada um uma lâmpada. Os anjos figuram no imaginário cristão como os mensageiros e portadores da revelação divina são intermediários entre os reinos do mundo e o reino de Deus⁴⁰¹. As figuras angelicais aladas portam lâmpadas nas mãos, adereço que desde a Antiguidade representa o símbolo da vida e da morte, “[...] colocar lâmpadas acesas em sepulturas é costume difundido não só entre os cristãos. Reflete a respectiva idéia religiosa sobre a luz divina do além.”⁴⁰²



Figura n°. 79 Anjo feminino portando lâmpada, detalhe, mausoléu dedicado a Raul Soares.
Fonte: Arquivo particular da autora.

⁴⁰¹ HEINZ-MOHR, Gerd. Op.Cit. p.22 eBECKER, Udo. Op. Cit.. p.22

⁴⁰² BECKER, Udo. Ibid. p.164

O ataúde é a representação do morto, a corporificação daquele do qual se guarda a memória e a efígie nele incrustada serve como reforço deste desejo. A coroa de flores e a palma guardam significados que remetem às virtudes da alma humana, ao sinal da perfeição espiritual. As flores apesar da delicadeza e fragilidade, remetem ao sentido da inconstância e fragilidade da vida, por outro lado evocam a imagem do paraíso e associando-as ao ramo de palma fortalecem o sentido de vitória, a ascensão, ao renascimento e imortalidade. Afirma Heinz-Mohr: “[...] os ramos de palma do domingo de ramos, aludindo à entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, prefigura a ressurreição para além da paixão e da morte. Os ramos de palma nas mãos dos mártires têm a mesma simbologia.”⁴⁰³.



Figura nº. 80 Detalhe do mausoléu dedicado ao estadista Raul Soares: efígie, ramos de sempre-vivas, ou pépetuas, decorando o ataúde, ladeado pelos anjos femininos portadores das lamparinas acesas.
Fonte: Arquivo particular da autora.

⁴⁰³ HEINZ-MOHR, Gerd. Ibid.p.270

Coroando o túmulo-monumento cinco figuras humanas esculpidas, em bronze, contracenam. A imagem central é feminina, segura um bastão na mão direita e na esquerda uma esfera. Esta personagem é a representação da República Brasileira, a nação que homenageia seu herói morto. Está ladeada por duas figuras masculinas que estão de pé. A do lado direito tem os braços abertos, a esquerda representa a força física e se apóia em uma espada. Três degraus abaixo, de cada lado, duas figuras em bronze, homens jovens, cada um num gestual peculiar fecham a cena representada. A imagem da direita esconde o rosto com as mãos numa atitude de lamentação, a da esquerda beija o manto da República que se desdobra escada abaixo⁴⁰⁴.

Há no conjunto escultórico e arquitetural a estética acadêmica, os elementos greco-romanos, os ideais de perfeição, forma e beleza que somados a sensualidade contida no panejamento das túnicas dos anjos alados indicam, uma aproximação com a produção artística que caracterizou as artes no Brasil no final do século XIX, dentre eles a predominância da arte acadêmica, a influência do romantismo, especialmente no interesse pela arte na Antiguidade clássica. O túmulo de Raul Soares traduz o sentimento da vitória sobre o esquecimento e sobre a finitude. A glorificação da imortalidade, da memória do herói em face da inevitabilidade da morte que a todos aplaca⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Vale aqui lembrar o uso da imagem da mulher como alegoria representativa da República presente no imaginário revolucionário francês foi apropriada pelos republicanos brasileiros, embora argumente José Murilo de Carvalho faltasse uma comunidade de imaginação que permitisse uma aderência dos símbolos e seus significados. Entretanto, nas representações oficiais, o uso da imagem feminina será recorrente. Cf. CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 75-108

⁴⁰⁵ A obra é datada e assinada pelo escultor, cujo nome aparece gravado na parede de granito na lateral direita do edifício: Ettore Ximenes, 1926.

O mesmo pode ser dito em relação ao monumento dedicado a Olegário Dias Maciel. Natural de Bom Despacho – MG nasceu em 06 de outubro de 1855 e faleceu em 06 de outubro de 1933. Formado em Engenharia pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, destacou-se na vida política nacional e local, ocupando postos políticos diversos, o mais importante deles foi o de Presidente de Minas Gerais no período de 1930-1934⁴⁰⁶. Assim como no caso de Raul Soares teve seu nome eternizado na topografia da cidade. Através do decreto nº. 15 de 31 de maio de 1935, a antiga Avenida do São Francisco passou a se chamar Avenida Olegário Maciel. Este logradouro situa-se no centro da cidade e cobre parte do Bairro de Lourdes. Seu início é na Rua do Acre, nº. 86 e finda na Avenida do Contorno, nº. 7516.⁴⁰⁷

Em 1925, Victor Silveira, assim descrevia Olegário Maciel, na ocasião vice-presidente do Estado de Minas Gerais, como um exemplo da clássica austeridade mineira, misto de bondade e tolerância, porém ávida e ciosa dos ideais da liberdade. Descreve outro herói da pátria: homem austero, severo e objetivo. Seu túmulo traduz estes atributos. Por ocasião da inauguração do monumento, durante sessão da Câmara Municipal, o vereador Amyntas de Barros assim justificou a realização da obra:

[...] com a inauguração, hoje levada a efeito no Cemiterio do Bomfim, do mausoléu do Presidente Olegário Dias Maciel fica perpetuada, para reverenciação dos posterios, a memória do inolvidável e saudoso estadista [...] cidadão, patriota, administrador, político e revolucionário [...]⁴⁰⁸

Valladares o analisa da seguinte forma:

⁴⁰⁶ Vale acrescentar que ocupava o cargo de vice-presidente do Estado por ocasião da morte do então presidente Raul Soares.

⁴⁰⁷ GOMES, Leonardo Magalhães. Op.Cit. p.150

⁴⁰⁸ Annaes da Câmara Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Câmara Municipal, 1936. p. 187

O jazigo do Presidente Olegário Maciel é uma construção tumulária convencional, de dimensões incomuns, em blocos graníticos, ladeados de figuras alegóricas de bronze e o busto – retrato no pedestal com a legenda: AO PRESIDENTE OLEGARIO MACIEL HOMENAGEM DE MINAS GERAIS.⁴⁰⁹

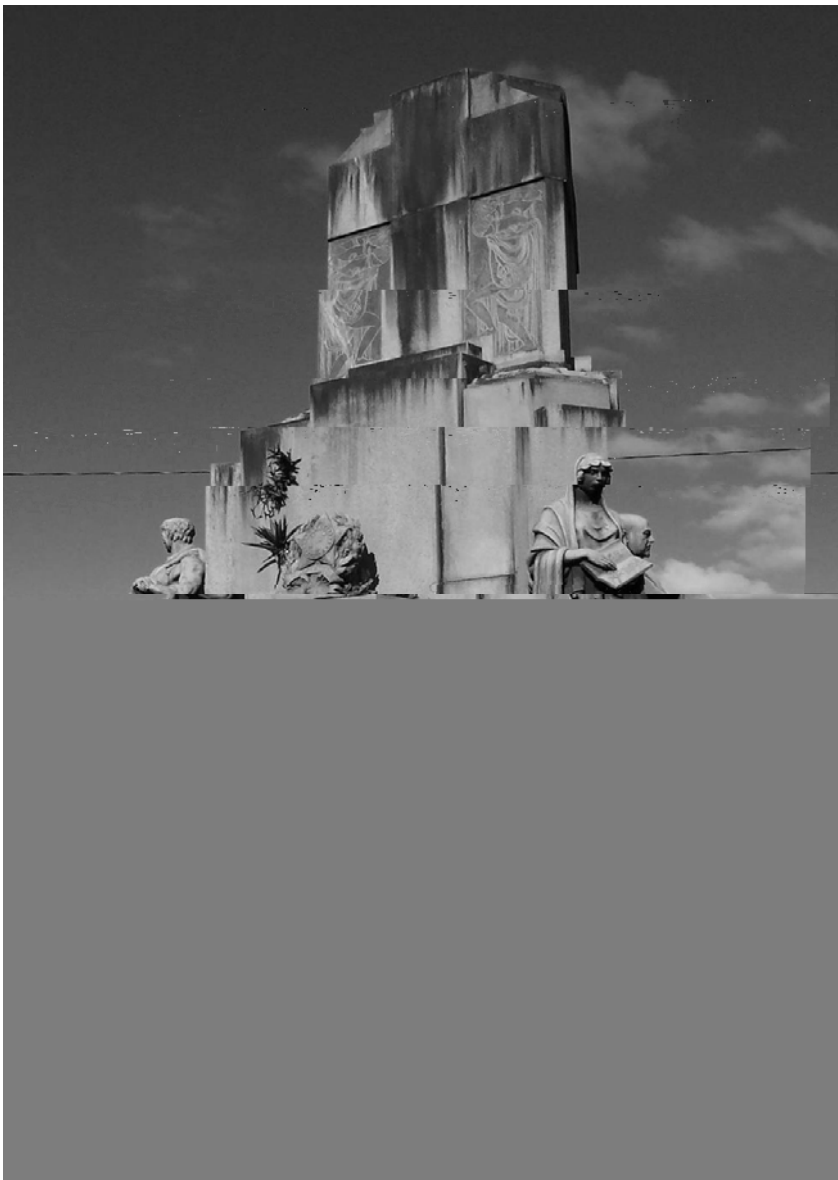


Figura nº. 81 Túmulo erguido em memória a Olegário Maciel, granito e bronze, quadra 18, s/nº, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

O túmulo é um grande obelisco de formato piramidal. Sua configuração arquitetônica remete à linguagem estética art-decô, marcante na capital mineira da década de 30. A base

⁴⁰⁹ VALLADARES, Clarival do Prado. Ibid.p. 1111

é um conjunto complexo de escadas em blocos de granito. Na parte central situa-se o busto do eminente homem público, tendo logo abaixo o texto epigráfico. Em cada ponta da pirâmide, esculturas em bronze, tamanho além do natural, representam os três pilares da verdadeira conduta de um homem público, identificadas pelas palavras em latim: LEX, JUSTITIA e LABOR, Lei, Justiça e Trabalho. Coroando o monumento uma cruz gravada em alto relevo, remete aos valores cristãos, e ladeando este símbolo três figuras estilizadas, esculpidas em alto relevo, seguram uma lâmpada cada uma delas, novamente aqui, se reproduz a simbologia da luz divina que conduz nas trevas da morte. Esta cruz pode ser vista na parte fronteira e traseira do túmulo. Há também os brasões da República e de Minas Gerais, um entre a alegoria do trabalho e da lei e o outro entre trabalho e justiça⁴¹⁰.



Figura nº. 82 Alegoria do trabalho, *Labor*, detalhe mausoléu Olegário

Maciel.

Fonte: Arquivo particular da autora.

⁴¹⁰ O termo é de origem francesa, abreviação de *arts décoratifs*, movimento estilístico que se reflete nas artes plásticas, artes aplicadas e arquitetura, no início do século XX, precisamente no entreguerras. Foi a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris (1925) o marco para o “estilo anos 20”. A despeito de se ligar ao *art nouveau*, a linguagem *art déco* caracteriza-se pelo predomínio das linhas retas e formas geométricas. É uma linguagem que se direcionou para as vanguardas artísticas do início do século passado, nomeadamente: cubismo, abstração geométrica, construtivismo e futurismo. A princípio o estilo é elitizado, voltado para a burguesia endinheirada, entretanto a partir da década de 30, o diálogo com a indústria e o barateamento da produção leva à popularização do estilo. A obra do artista Victor Brecheret (1894-1955), no Brasil, é marcada pela linguagem art déco. Exemplos de construções art déco em Belo Horizonte: o prédio da Prefeitura Municipal, o prédio ao lado da Prefeitura onde funcionou o Museu do Telefone, o edifício Acaiaca, a Santa Casa de Misericórdia, o Minas Tênis Clube na Avenida Afonso Pena, dentre outros.

Confira: Encyclopedie Visuelle Des Arts Décoratifs 1890-1940, Paris/Bruxelles: Bordas, 1981.

Antes da ereção dos monumentos a Raul Soares e Olegário Maciel outros dois monumentos fúnebres foram erguidos como marcos de memória a dois expoentes da política mineira, sendo eles: Francisco Silviano de Almeida Brandão e Bernardo Pinto Monteiro. As construções erguidas em honra a estes dois homens públicos não possuem a mesma proporção daquelas erigidas na quadra reservada aos ilustres. Estão situados em outros pontos na topografia do cemitério. São obras, contudo, igualmente significativas. Em ambas a alegoria principal é o retrato: o busto da figura celebrada.

O túmulo de Bernardo Pinto Monteiro (1857-1924) foi importado da Itália, através de subscrição popular, sendo sua montagem iniciada em dezembro de 1925. É construção singela: uma figura feminina representando a alegoria da desolação, da saudade, esculpida em mármore, olhar cabisbaixo, mãos cruzadas, em atitude de respeito encontra-se defronte ao pedestal, também construído em mármore, onde se destaca o busto-retrato do político Bernardo Monteiro era natural de Ubá, como Raul Soares, estudou no extinto Colégio do Caraça e direito em São Paulo. Em Ouro Preto foi proprietário do jornal “O Liberal Mineiro”. Era abolicionista e monarquista, tendo sido líder do Partido Liberal. Por ocasião da implantação da República retirou-se da vida pública, preferindo advogar. Entretanto a convite de Silviano Brandão foi o quinto prefeito de Belo Horizonte (1899 a 1902). Em 1905 foi eleito deputado federal pelo Partido Republicano Mineiro, fato revelador da adequação de suas convicções políticas. Foi reeleito várias vezes para o cargo. Por ocasião de sua morte estava na capital federal: o Rio de Janeiro. Seu corpo foi transferido para a capital mineira através de trem, especialmente, preparado para o deslocamento. Houve missa de corpo presente na Igreja de São José e decretado luto oficial pelas autoridades municipais. Além do túmulo erguido no cemitério do Bonfim, a cidade o homenageia em

sua topografia, a antiga Avenida do Parahibuna, teve seu nome alterado para Avenida Bernardo Monteiro através da lei nº. 281 de 03 de outubro de 1924⁴¹¹.



Figura nº. 83 Túmulo dedicado a Bernardo Monteiro, mármore, Quadra 10, 22, 1924, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

⁴¹¹ O túmulo está situado na quadra 10 (dez).
PENNA, Octávio. Op. Cit. p.198 e 206
GOMES, Leonardo José Magalhães. Ibid.p.71
MOURÃO, Paulo Kruger Correa. Ibid.p.344-345

Outro nome reverenciado na cidade e no cemitério é do ex-presidente do Estado de Minas Gerais, Dr. Francisco Silviano de Almeida Brandão (1848-1902). Ele foi o primeiro presidente a tomar posse no prédio do Palácio da Liberdade, tendo sido eleito para governar durante o período de 1898 a 1902. Sob seu governo organizou a Prefeitura da Cidade de Minas, através do decreto nº. 1208 de 27 de outubro de 1898. Durante sua gestão vários dispositivos legais foram criados de modo tornar o funcionamento da cidade viável. Do ponto vista legal regulou a seção de higiene, o cemitério, matadouro, a circulação de veículos, a prestação de serviços de eletricidade e telefone. Em seu governo o decreto nº. 302 de 12 de julho de 1901 alterou o nome da cidade para Belo Horizonte⁴¹².



Figura nº. 84 Túmulo do homem público Silviano Brandão, mármore, Quadra 06, s/n, 1902, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora.

⁴¹² A capital mineira foi inaugurada com o nome “Cidade de Minas”, entretanto desde o final do século XIX, o Arraial onde foi construída a capital era conhecido como Arraial do Belo Horizonte e, mesmo depois da construção e inauguração da cidade, o nome de batismo não encontrou recepção favorável que o incorporasse. Belo Horizonte era mais original e “[...] Para além do significado denotativo, o simbólico horizonte a representar extensão indefinida, espaço sem pelo desdobrar-se permanente do tempo medido, significado conotado.” foi nome que encontrou respaldo na memória popular, bem como daqueles que para a nova capital se deslocaram. Cf. MELLO, Ciro Flávio Bandeira de. A Noiva do Trabalho Uma Capital Para a República. In.: DUTRA, Eliana de Freitas (org) BH Horizontes Históricos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1996. p.41

Na ocasião de seu falecimento em 1902, havia sido eleito vice-presidente da República, entretanto, problemas de saúde o impediram de assumir o cargo. Faleceu no Palácio da Liberdade em setembro daquele ano, com funeral assim descrito:

Durante o dia e a noite de 25, o cadáver do Ex-presidente foi velado em um dos salões laterais do Palácio. Os funerais foram custeados pelos cofres do Estado.

No dia seguinte saiu o funeral após a missa de corpo presente. O caixão do ilustre morto fora envolvido pela bandeira nacional. Na Matriz da Boa Viagem houve encomendação com orquestra.

O comércio cerrou suas portas e muitas portas e muitas bandeiras foram hasteadas a meio pau. As repartições encerraram seus expedientes e até empresas particulares suspenderam ou transferiram divertimentos públicos.

Quando o cortejo seguiu o caminho da necrópole do Bonfim, levando o caixão mortuário no carro fúnebre, houve um acontecimento que comprovou a estima e o respeito em que era tido o ilustre morto: funcionários públicos retiraram do carro o ataúde, fazendo questão de o levarem à mão até a última morada, não obstante a grande distância do cemitério.

Antes de dar o caixão à sepultura, falou o Dr. João Luiz Alves, fazendo o elogio fúnebre do grande morto. Várias homenagens póstumas foram feitas a Dr. Silviano Brandão pelos poderes públicos. Votou-se, no orçamento da Municipalidade, certa quantia para construção do seu mausoléu, ou para constituição do patrimônio dos seus filhos menores⁴¹³.

O túmulo-monumento localiza-se em uma quadra próxima ao edifício do antigo necrotério.

Sobre um pedestal de mármore ergue-se o busto da figura pública. A base é decorada com coroas de flores, e em cada lado encontram-se textos epigráficos relatando as realizações do homenageado, bem como o registro das datas de seu nascimento. Na placa frontal encontra-se o seguinte texto: “Homenagem do Estado de Minas Gerais.”⁴¹⁴

Os monumentos tumulares descritos são exemplos das celebrações destinadas aos homens de exceção, ou seja, manifestação daquilo que denominamos morte dos grandes. Figuras simbólicas representativas no cenário político local e nacional, portadoras de atos mercedores de um lugar de destaque na necrópole da capital, uma vez que única, durante muitos anos, abrigou a todos: ricos, pobres, justos e injustos, mortais e imortais, deveria

⁴¹³ MOURÃO, Paulo Kruger Correa. Ibid.p.63

⁴¹⁴ Está situado na quadra n.º. 7 (sete).

conter entre suas quadras um lugar especial para aqueles cujo poder status e “glórias infundas” clamavam por monumentos que os imortalizasse na memória coletiva ou resumindo as palavras de Victor Silveira ao se referir ao túmulo erguido em memória a Raul Soares:

[...] Ettore Ximenes deixou assinalado todo o vigor de seu talento, as gerações futuras verão representados o valor, a coragem, a intelligencia e o patriotismo do ardoroso, paladino das melhores causas, que a morte, impiedosamente abateu em meio do triumpho e gloriosa carreira política.⁴¹⁵

Esta é a história dos grandes que os cemitérios, seja em Belo Horizonte ou na cidade Porto, conservam e imortalizam. E mencionamos imortalidade discutiremos a seguir aspectos relativos ao uso da fotografia como elemento decorativo nas construções tumulares e que remetem à evocação de lembranças, perenidade e reatualização da memória.

Imagens fotográficas – a presença do ausente

A fotografia é uma imagem, ou melhor, a representação de uma imagem. Desde sua invenção foi alvo das mais diversas polêmicas especialmente acerca de seu caráter artístico e sua propriedade de reproduzir o real em toda sua complexidade.⁴¹⁶

⁴¹⁵ SILVEIRA, Victor. Ibid.p.372

⁴¹⁶ Sobre a fotografia, dentre outros, ver:

Acervo Revista do Arquivo Nacional Fotografia. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, nº. 01/02, Vol.6, 1993. 169p. Semestral.

BARTHES, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BAURET, Gabriel. A Fotografia História – estilos- tendências-aplicações. Lisboa: Edições 70 Lda,2000.

BORGES, Maria Eliza Linhares.

De acordo com Margot Pavan:

O aparecimento da fotografia no século XIX modificou a existência da arte provocando questões inusitadas [...] Sua dupla natureza mecânica, um instrumento 'preciso e infalível como uma ciência' e ao mesmo tempo inexato e falso como a arte, sugeria algo que escapava às categorias do pensamento da época: uma 'arte exata' ou uma 'ciência artística.'⁴¹⁷

Contudo, a despeito das discussões acerca do status da fotografia como arte, esta persistiu, desenvolveu-se e adquiriu aceitação e uso considerável nas sociedades em geral. A fotografia surgiu como uma novidade, resultado do progresso científico e do espírito inventivo do ser humano. De acordo com o historiador da arte Janson “[...] *é como se a revolução industrial, tendo alterado para sempre a vida do homem, tivesse agora inventado um meio de se auto-representar [...]*”, tendo gerado uma curiosidade generalizada e criado um impacto na imaginação da época, revelando o mundo sob uma ótica diferente.⁴²⁰

A fotografia serviu como inspiração e motivação a vários artistas. Os impressionistas utilizaram amplamente os conceitos de luz e sombra que haviam sido postos em discussão através da técnica fotográfica, chegando a usar estes estudos na composição de seus quadros.

Segundo Peter Galassi, a fotografia nasceu em um ambiente artístico cada vez mais voltado para o mundano, o fragmentário, o aparentemente não-composto, e atraiu o interesse de pessoas ligadas às artes. Ingrés (1780-1867), Delacroix (1798-1863), Corot (1796-1874), Courbet (1819-1877), Degas (1834-1917) e Toulouse-Lautrec (1864-1901) são exemplos de artistas que de algum modo se utilizaram da fotografia⁴²¹.

⁴²⁰ JANSON, H. W. História da Arte. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.613

⁴²¹ GALASSI, Peter. Before Photography: Painting and the Invention of Photography. New York: Museum of Modern Art, 1981,

Gustave Courbet (1817-1877), considerado o fundador da escola realista, foi sob o ponto de vista do historiador da arte Giulio Argan, o primeiro a perceber a especificidade da técnica fotográfica:

[...] realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor⁴²².

Além daqueles que julgavam a fotografia como pura técnica, sem a organicidade e vida das artes plásticas, havia aqueles que entendiam que a distinção entre arte e técnica estava calcada na razão, ou seja, “[...] a fotografia, tal como a arte, implica criatividade, porque, pela própria natureza recorre à imaginação.”⁴²³ E assim não bastava o domínio da técnica, o ato fotográfico exigia sensibilidade e arte. E a propósito do duplo caráter da fotografia: o mecânico e o inventivo, mágico, provocador de sentidos e sentimentos artísticos, pondera Benjamin:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamoscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar: é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente [...] a fotografia revela este inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. [...] ⁴²⁴

No Brasil houve repercussões em torno da fotografia, mais do que isso, ocorreu um desenvolvimento paralelo dessa atividade em relação ao que se passava na Europa. Segundo Boris Kossoy, o francês Antoine Hercule Florence (1804-1897) vinha, desde o

⁴²² ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 78

⁴²³ JANSON, H. W. Op.Cit. p.613

⁴²⁴ BENJAMIN, Walter. Ibid.p. 94

início do século, realizando pesquisas no interior de São Paulo que culminaram na invenção independente da fotografia no Brasil nos idos de 1833⁴²⁵.

A fotografia chegou a Belo Horizonte através da Comissão Construtora da Nova Capital. Havia o Gabinete Fotográfico que esteve incumbido de fotografar e documentar as obras de construção e o local sobre a qual se ergueu a metrópole. Desde o início dos trabalhos construtivos até meados da década de 40, do século passado, uma gama de fotógrafos circulou por Belo Horizonte. Relembremos alguns deles: Francisco Soucasaux (1856-1904), português radicado no Brasil, membro da Comissão Construtora, realizou vários projetos fotográficos, muitos deles premiados, cujo tema era a capital mineira. Era também interessado pelas artes cênicas e pelo cinema.

Igino Bonfioli (1886-1965) possuía um ateliê fotográfico denominado “Photographia Art Nouveau” onde executava trabalhos sob encomenda e realizava experimentos ligados à fotografia, bem como ao cinema. Em um periódico que circulava na capital no início do século XX, os serviços prestados por Bonfioli eram publicitados:

Quereis um quadro bem feito?
Molduras finas e baratíssimas?
Ide a Rua E. Santo, 318
Typographia “Art Nouveau” de
Igino Bonfioli
Espelhos, artigos religiosos
Vidros, modellos para pintura,
Estampas sacras e profanas
Na Typographia “Art Nouveau”
Rua E. Santo, 318⁴²⁶

⁴²⁵ KOSSOY, Boris. Fotografia. In: ZANINI, Walter. (org.) História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 869-913

⁴²⁶ Animus. Belo Horizonte, nº. 03, Ano I, p.4, 22 de setembro de 1912.

Em 1914 a loja “Art Nouveau” era anunciada como tipografia, papelaria, fotografia e habilitada a confeccionar quadros e trabalhos fotográficos por Igino Bonfioli.

Imprensa de Minas. Belo Horizonte, nº. 30, Anno I, p.6, 2 de dezembro de 1914.

Outro nome importante das artes fotográficas no início do século passado foi Olindo Belém (18? -19?), profissional de múltiplas habilidades: fotógrafo, arquiteto, desenhista e pintor. Deixou sua terra natal, Taubaté, São Paulo e fixou-se em Minas Gerais. Bom profissional reuniu grande clientela, executando retratos de personalidades políticas e da sociedade em geral. Em 1917 participou da 1ª Exposição Geral de Belas Artes na capital mineira, tendo sido promovida por Aníbal Mattos (1889-1969) ⁴²⁷.

Em Portugal a fotografia chegou pelas mãos dos estrangeiros provenientes de países distintos da Europa, quais sejam França, Itália, Alemanha, Inglaterra, dentre outros. De acordo com Antonio Sena a divulgação do novo processo de produção e reprodução de imagens causou sensação, tornando, a partir da terceira década do século XIX, um desafio invulgar⁴²⁸.

Em 1852, Corentin, engenheiro, fotógrafo, retratista de origem francesa, redigiu a primeira publicação portuguesa acerca da nova técnica. Instalou-se, inicialmente, no Porto e posteriormente seguiu para a capital. Em sua obra considerava a fotografia a mais útil e fecunda invenção da humanidade, sendo a concretização da ciência sobre a arte humana e acreditava que o fotógrafo tinha em mãos o poder de, através de sua máquina, “capturar” o pensamento, a expressão, a mais fugidia característica do ser ou objeto fotografado.

⁴²⁷ Aníbal Mattos era pintor, escritor, historiador, teatrólogo, professor e produtor de arte. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1917 onde fundou a Sociedade Mineira de Belas Artes (1918) e organizou exposições gerais de Belas Artes.

⁴²⁸ SENA, António. História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997. Porto: Porto Editora, 1998. p.13

Poucos se mostraram desinteressados à nova técnica, sendo vozes concordantes ou destoantes não houve meios de demonstrar insensibilidade e escapular à repercussão do invento. Proliferaram os estúdios retratistas profissionais por todo o país, a partir da década de 60, sendo que nos primórdios da divulgação da daguerreotipia era comum a publicidade dos fotógrafos, pelas cidades e aldeias, anunciando a “breve” estadia, como forma de comunicar aos clientes eventuais⁴²⁹.

Na cidade do Porto atuaram personalidades singulares que detiveram o pioneirismo da técnica fotográfica, não somente para a cidade, bem como em Portugal. Cabe destacar o escocês Frederick William Flower (1815-1889) que adotando o Porto como residência passou a fotografá-lo usando a técnica do colótipo de colódio úmido. Ao que se sabe, as fotos realizadas por ele são os mais antigos registros fotográficos que se conhece da cidade invicta. Era amigo de Joseph James Forrester (1809-1861), inglês famoso por sua ligação com o vinho do Porto sendo, entretanto homem de múltiplos talentos. Estudioso interessado cultivava as artes da pintura, desenho e gravura, além do mais pertencia à Photographic Society e utilizava a fotografia como apoio para o registro em suas investigações. Em 1856 usava o mesmo processo do colódio úmido utilizado por Flower⁴³⁰.

Além de Flowers e James Forrester houve outros entusiastas que promoveram a fotografia na cidade do Porto, possibilitando a divulgação, reprodução e democratização da imagem. São eles: Domingos Pinto de Faria (1827-1871), João Baptista Ribeiro (1790-1868), Carl

⁴²⁹ SIZA, Maria Tereza (Coord.) e SERÉN, Maria do Carmo (Texto). O Porto e os seus Fotógrafos. Porto: Porto Editora, 2001. p.5

⁴³⁰ SIZA, Maria Tereza e SERÉN, Maria do Carmo. Op.Cit. p.16 e 17

Emil Biel (Emílio Biel) (1838-1915), sendo este o proprietário de um dos primeiros ateliers fotográficos do Porto, a “Casa Fritz”, posteriormente chamada “Emilio Biel e Cia”.

Outro nome de destaque no universo fotográfico lusitano foi José Augusto Cunha Moraes (1855-1933), fotografou aspectos etnográficos, paisagísticos e a implantação dos colonos portugueses na África. Tornou-se um colaborador de Emílio Biel.

Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) é também uma personalidade de realce para a fotografia no Porto. Era um fotógrafo do cotidiano, das ruas, dos instantâneos da vida em sua simplicidade e multiplicidade. Realizou registros de suas viagens ao Brasil e França. Um fotógrafo de estúdio foi Henrique António Guedes de Oliveira (1855-1932). Sobre ele é afirmado:

Guedes de Oliveira é, fundamentalmente, um fotógrafo de estúdio: os adereços num espaço restrito, a simulação das virtudes e das capacidades – a sala de estudo, com o seu livro, a recriação dos jardins, das balaustradas, do espaço de repouso com suas cadeiras e mesas de cortiça, o terreiro da quinta onde uma proprietária exhibe o seu poder, o pequeno lago artificial onde uma criança simula um devaneio impróprio para a idade. E ainda os retoques na silhueta feminina, que se quer mais fina, ou a pedra, que permite acrescentar estatura a um homem baixo⁴³¹.

Explorava as possibilidades de fingimento, de simulacro da realidade que se projetava através dos cenários construídos e que a fotografia tornava real através da captação da imagem, do registro como se aquele fingimento fosse real.

Outro nome de destaque nas artes fotográficas é de Domingos do Espírito Santo Alvão (1869-1946), figura respeitada na sociedade portuense. Iniciou sua carreira na Casa Biel e

⁴³¹ SIZA, Maria Tereza e SÉREN, Maria do Carmo. Ibid.p.202

em 1903 abriu sua casa fotográfica, a Fotografia Alvão. Registrava as paisagens e costumes portugueses, mas fotografou o mundo urbano, em especial do Porto, do universo fabril, dos hospitais e bairros. Alvão atuou até fins da década de 40 do século passado, ocasião de sua morte.

A despeito de tudo que foi relatado o que nos parece apropriado compreender é o fato da fotografia ter proporcionado a vulgarização da difusão da imagem estimulando a possibilidade de novos usos e aplicações para o invento. Além dos estúdios fotográficos, dos cartões-postais, do foto-jornalismo, surgem as fotografias mortuárias, ou seja, o uso da fotografia como registro mortuário. Já no final do século XIX, dentre os vários ritos para celebração da memória do morto, a confecção de seu retrato foi um recurso para cultivar a lembrança do falecido. Estes registros ficaram conhecidos como “Le dernier portrait”⁴³².

De acordo com a historiadora Maria Eliza Borges:

No início de 2002, o Museu D’Orsay de Paris apresentou uma exposição intitulada *le dernier portrait*. Em meio a esculturas e pinturas de diferentes períodos da modernidade, destacavam-se as fotografias que, entre 1854-60, também registravam o ‘último retrato’ de crianças, jovens e adultos. Esse costume de fotografar a morte recém-chegada, tão corriqueiro na França oitocentista, era partilhado por muitas outras sociedades do mundo moderno. Ao retratar um ente querido que acaba de morrer, a imagem fotográfica faz reviver, em linguagem e estética seculares, algo que se assemelha ao estatuto primitivo das imagens: a magia. Nesses casos, a fotografia funciona como um substituto da posse de uma coisa ou pessoa querida, posse que lhe confere algumas das características dos objetos únicos. Sempre que vista, a imagem estimulará lembranças e, quem sabe, aplacará a dor da perda.⁴³³

A fotografia foi utilizada como meio para perpetuação de lembranças e congelamento de momento pós-morte, ao invés do aspecto macabro e mórbido, o que estas imagens

⁴³² FABRIS, Annateresa. A invenção da Fotografia: repercussões sociais in: FABRIS, Annateresa. (org.) Op.Cit. p. 11-87

⁴³³ BORGES, Maria Eliza. Op.Cit. p.63

traduziam era o desejo da perenidade, da fixação, da incorruptibilidade do corpo. A realização deste tipo de fotografia era feita por vários profissionais como Gaspard-Felix Tournachon, conhecido como Nadar (1820-1910), André Adolphe Eugène Desdéri (1819-1889), dentre outros, ainda que isto lhes causasse estranheza. Disdéri comentava acerca deste gênero fotográfico:

Por nosso lado fizemos uma multidão de retratos após o falecimento, mas confessamos com franqueza; com uma certa repugnância [...] Toda vez que fomos chamados para fazer um retrato após falecimento, vestimos o morto com as roupas que ele usava habitualmente. Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-lo junto a uma mesa e, para operar, aguardamos sete ou oito horas. Dessa maneira, conseguimos captar o momento em que, tendo as contracções da agonia desaparecido, era-nos possível reproduzir uma aparência de vida.⁴³⁴

O contato com o cadáver, a certeza de se lidar com um corpo morto, causava repugnância. Entretanto a montagem cênica, a preparação, aguardando inclusive, um espaço-tempo para a dissipação das evidências da morte permitiam, através do recurso fotográfico, encenar um simulacro de vida.

A fotografia dos defuntos foi uma prática nascida com o invento da técnica fotográfica. Começou em Paris e se disseminou por outros países. Consistia na arrumação de um recém-defunto com suas roupas e apetrechos, sendo registradas imagens de situações encenadas da vida rotineira: em casa, sentado à mesa ou entre amigos. Podia também ser fotografado no ataúde, como é o caso de um dos registros mais antigos existentes, no qual o modelo é uma criança falecida. Trata-se de um daguerrotipo realizado, em 1854, por um fotógrafo que possuía estúdio em Madrid⁴³⁵.

⁴³⁴ DUBOIS, Philippe. Ibid. p.231

⁴³⁵ FONTANELLA, Lee. *La historia de la fotografia em Espana desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, D.L, 1981. Apud: LUMIÈRE, Carmem. Tanatos In.: www.margeneiro.com/lumiere/tanatos/articulo.htm Acesso em 31 de outubro de 2006.



Foto n.º 85 Daguerreotipo, Criança morta, 1854.

Fonte: < www.margeneiro.com/lumiere/tanatos/articulo.htm. > Acesso em 10/10/06.

No cemitério do Prado do Repouso há uma foto aplicada em porcelana ornamentando um túmulo. Nela é mantida a mesma composição do daguerreótipo realizado em 1854, à exceção de que a criança fotografada encontra-se no caixão, entretanto os mesmos gestuais são reproduzidos. O modelo está elegantemente vestido e as mãos postas repousam sobre o colo. É uma imagem que desperta no espectador os sentimentos de piedade e melancolia, diante da inocência e pureza simbolizada na criança, em repouso, no ataúde.



Figura n.º 86 Cabeceira de túmulo em mármore contendo foto aplicada em porcelana, 56ª seção, 1902, Cemitério do Prado do Repouso, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora.



Figura nº. 87 Foto aplicada em porcelana, detalhe ampliado. Cemitério do Prado do Repouso, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

A realização deste tipo de prática fotográfica é muitas vezes explicada em razão do elevado tempo de exposição a que se submetia o modelo, nos primórdios do invento, ao a despeito deste caráter, a fotografia em sua essência esteve sempre ligada à morte. Benjamin comenta acerca das fotografias realizadas por David Octavius Hill, retratista famoso, que levava seus modelos para o Cemitério e Grey Friars em Edimburgo, onde em meio a sepulturas e epitáfios criava suas imagens:

A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição dão ar livre. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo em lugar tão retirado quanto possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho⁴³⁶.

A fotografia é uma suspensão do tempo, o registro de um momento congelado naquele instantâneo. Roland Barthes afirmou que fotografar um ser humano equivale a coisificá-lo. É certo. O retrato do defunto equivale à tradução de uma possibilidade de vida, de tornar real, o irreal, da permanência diante daquilo que é falível, ou seja, o registro da imagem do

⁴³⁶ BENJAMIN, Walter. Ibid.p. 96

fidelidade revestindo-o de uma aura que ultrapassa a função ornamental. Trata-se da cristalização do desejo de evocar, personificar a memória daquele que não se encontra mais no mundo físico. Ela permite àquele que circula pelo cemitério conviver com a presença eterna daqueles que estão representados em seus túmulos e observam o tempo presente, através do olhar congelado pelo instantâneo. Estão representados sob as mais variadas expressões: sisudez, placidez, seriedade, inocência, sensualidade, alegria, jovialidade, altivez, beleza, sobriedade, respeito, autoridade, dentre outras.

É um recurso eficiente para se acionar a recordação. A consciência de que naquele lugar há um ser humano que habitou este mundo e cuja memória deverá sempre ser reatualizada e cultuada através daquela imagem.



Figura nº. 88 Fotografia aplicada em porcelana de uma criança, Seção 22ª, 1449,1920. Cemitério do Agramonte, Porto.

Inocência e ingenuidade são os valores representados nesta imagem.

Fonte: Arquivo particular da autora.

Memórias e lembranças que, em sua maioria, nada mais são que os reflexos dos desejos e das expectativas daqueles que permaneceram, pois são estes quem geralmente decidem como será construído e ornamentado o túmulo e, portanto qual imagem será fixada. A

fotografia serve como um substituto de uma presença que não há mais, ou recorrendo a expressão cunhada por Otto Gerhard Oexle, trata-se da idealização de uma memória e a “[...] a memória dos mortos significa sua presença.”⁴³⁹

De acordo com a pesquisadora Kate Fabiani Rigo a fotografia é um importante instrumento para registro e preservação da memória coletiva e individual. Sua inserção como ornamento funerário incita à recordação do morto e ao reforço do cosmos dos vivos, especialmente naquilo que se refere aos familiares, estimulando a visita aos cemitérios, promovendo, portanto, o culto aos túmulos, a celebração da memória.⁴⁴⁰



Figura nº. 89 Lápide decorada com ornamentos: pomba, flores, emolduramento floral e foto aplicada na porcelana. Seção privativa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, jazigo 612, Cemitério do Agramonte, Porto. Candura, beleza, jovialidade são as qualidades evocadas em toda composição e que se destacam em função da imagem meiga da jovem mulher.

Fonte: Arquivo particular da autora.

⁴³⁹ OEXLE, Otto Gerhard. A Presença dos Mortos. In: BRAET, Herman & VERBEKE, Werner (org). A Morte na Idade Média. São Paulo: Edusp, 1996. p.27-78

⁴⁴⁰ RIGO, Kate Fabiani. Imagen da Morte. I Encontro Sobre Cemitérios Brasileiros. São Paulo, USP. CD-ROM

Ao elaborar um balanço sobre o acervo fotográfico contido nas lápides dos cemitérios do Rio Grande do Sul, Rigo, sugere uma classificação tomando como referência os tópicos: gênero, etnicidade, ofício, faixa etária e a partir deles define-as como fotografias de cunho social, étnico, ofício, de época, etárias, infantis e de casais. Esta distribuição possibilita a compreensão acerca da moda, posição social e étnica, o ofício ocupado, a temporalidade dentre outros eventos sociais experimentados por aqueles que repousam sob as lápides, sendo importante entender que:

[...] a fotografia no cemitério não pode ser vista apenas como um mero instrumento de lembrança para os familiares dos mortos, mas também como importante fonte de pesquisa que pode identificar hábitos de uma sociedade, de uma cultura e principalmente de um período.⁴⁴¹



Figura nº. 90 Fotografia em porcelana adornando túmulo do aviator, moldura em metal. Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

O ofício desempenhado em vida é o elemento valorizado nesta representação. A lembrança que deve ser evocada.

Fonte: Arquivo particular da autora

Apostamos no valor incontornável da fotografia como depoimento e registro de uma época e entendemos que muitas leituras podem ser elaboradas. Entretanto consideramos também as ponderações levantadas por Boris Kossoy:

⁴⁴¹ RIGO, Kate Fabiani. Ibid.

Desde seu surgimento até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, ‘testemunho da verdade’ do fato ou dos fatos. Graças à sua natureza físico-química e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de fato se parecem, a fotografia ganhou elevado status de credibilidade. Se, por um lado, ela tem valor incontestável ao proporcionar continuamente a todos, em todo mundo fragmentos visuais que informam as múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre os outros homens e a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos.⁴⁴²

Alerta, portanto, para o cuidado que se deve ter ao usar este tipo de material iconográfico como fonte para explicação e compreensão da vida, afinal estas imagens não se esgotam em si mesmas, são o: “[...] *fragmento selecionado das aparências das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram esteticamente congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.*”⁴⁴³



Figura nº. 91 Fotografia em porcelana representando jovem enfermeira. Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Para além do ofício, destaca-se nesta imagem a juventude, a meiguice, elementos que enobrecem a jovem representada.

Fonte: Arquivo particular da autora

As imagens fotográficas podem conter ciladas e ambigüidades e, quando utilizadas, devem ser exaustivamente inquiridas, antes de atribuir a elas o poder de tradução da verdade.

⁴⁴² KOSSOY, Boris. Estética, Memória e Ideologia Fotográficas Decifrando a realidade interior das imagens do passado. In.: *Acervo*. Rio de Janeiro, V.6, nº. 1-2, p.13-24, Jan/Dez 1993.p.13.

⁴⁴³ KOSSOY, Boris. Op.Cit. p.14

Entendemos que há interpretações possíveis por trás de cada imagem fotográfica e, em específico, o seu uso como componente ornamental nos túmulos. Não são um mero adereço e mais, revelam traços identitários, étnicos, sociais, dentre outros, a questão fundamental é sua função como construção da imagem de memória construída e que se pretende perpétua.

Assim como a construção de um túmulo, a escolha dos adereços a serem utilizados: anjos, cruzes, bustos, dentre outros, a definição da imagem fotográfica a ser nele incrustada passa pela idealização projetada nas lembranças. É uma decisão arbitrária e premeditada: a criança sorridente que fita o passante, não lembra em nada aquela que sofreu e definhou devido a uma doença ingrata ou a um acidente súbito que pode ter lhe desfigurado; a senhora elegante madura e sóbria. É esta a imagem que se preserva, não apenas para quem passa, mas para os entes queridos que visitam o túmulo, levam flores e podem se consolar diante daquele momento, daquele segundo mínimo da existência que a lente do fotógrafo congelou para a posteridade e que o tempo não consumiu.



Figura nº. 92 Fotografia em porcelana adornando túmulo, quadra 3, 28,1934. Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte. Além da meiguice e da inocência, a memória a ser guardada é da criança saudável e sorridente. Lembranças construídas.

Fonte: Arquivo particular da autora.



Figura n 93 Fotografia em porcelana, jovem senhora, Seção 5ª, 15,1869. Cemitério do Agramonte, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

Analisando o cenário dos cemitérios do Bonfim, Prado do Repouso e Agramonte no período compreendido entre meados do século XIX e a quarta década do século XX, percebemos a utilização das fotografias em porcelana como um ornamento usado com bastante frequência. Observamos que este fato decorre de alguns aspectos: tratava-se de um recurso barato se comparado aos custos que acarretavam a contratação de um marmorista, um artesão ou até mesmo de um artista para realização de um trabalho de decoração tumular. Este dado pode ser exemplificado a partir do recibo de pagamento referente à confecção de um túmulo, em Belo Horizonte, aos marmoristas da “Casa Lunardi” e à artista Jeanne Louise Milde (1900-1997) pela família Vivacqua, cujo preço orçado no final da década de 40 foi de Cr\$ 10.000,00 (Dez mil Cruzeiros). Outro ponto favorável ao uso da fotografia relaciona-se ao seu poder de proporcionar o sentimento identitário, pois mesmo sendo um recurso de baixo custo, é possível verificar o uso do elemento de ornamentação em túmulos pertencentes às famílias importantes nas cidades.

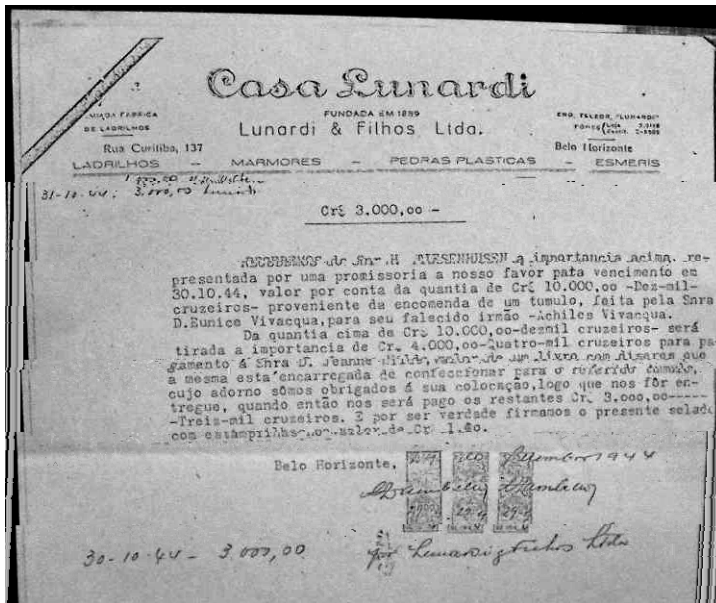


Figura nº. 94 Recibo referente à confecção dos ornamentos para o jazigo de Achilles Vivacqua.

Fonte: Arquivo particular Dona Eunice Vivacqua

Cópia do recibo no valor de Cr\$ 3.000,00 (Três mil Cruzeiros) parte do pagamento dos serviços que somavam Cr\$ 10.000,00 (Dez mil Cruzeiros) referente à encomenda de um túmulo, sendo que Cr\$4.000,00(Quatro mil Cruzeiros) seriam pagos à artista Jeanne Milde em razão de obra de arte realizada para ornamentação do túmulo. O documento data de outubro de 1944.

Em Belo Horizonte, não foi possível constatar com plena certeza, quais foram os profissionais atuantes na cidade, em fins do século XIX e início do XX, foram os autores dos trabalhos fotográficos que ornamentam os túmulos do Bonfim, mas podemos supor que foram responsáveis pela difusão da técnica e da ampliação de seu uso na capital.

Em relação ao Porto, observa o pesquisador Francisco Queiróz:

[...] a utilização de fotografia sobre esmalte nos jazigos começou a utilizar-se [...] na segunda metade da década de 1880. Julgamos que esse gosto despertou mais cedo no Porto do que em Lisboa. Um dos principais responsáveis por tal facto foi Albino Pinto Rodrigues Barbosa, fotógrafo, retratista e pintor, bem como professor de desenho, morador em [...] Vila Nova de Gaia. São deste artista os melhores exemplos de retratos fotográficos existentes nos cemitérios do Porto⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária (...)p.601

Pesquisamos intensamente dados relevantes acerca deste fotógrafo, mas além do que é mencionado pelo Prof. Francisco Queiróz, não conseguimos avançar. Não é mencionado nos manuais de história da fotografia portuguesa e nem em relação ao Porto de modo singular.

As fotografias em porcelana encontradas no cemitério não estão assinadas, não há como identificar seus autores, mas podemos compreender o significado nelas impregnado e as mensagens que sugestionam ⁴⁴⁵. Fios de memória, janelas de lembranças, as fotografias tornam-se inalteradas em sua maioria, graças ao esmalte que as protege ou se sobrevivem à ação implacável dos vândalos e funcionam como um álbum. O passeio por entre as quadras, a fruição proporcionada pela imagem fotográfica, possibilita ao observador folhear as páginas de um álbum de fotografias, recordando aqueles que se foram e mais, rememorando suas características singulares, os ofícios ocupados, a beleza, dignidade, pureza, enfim, traços que foram capturados e mantidos através da imagem fixada. ⁴⁴⁶

De fato a fotografia é essencialmente plural, quer pelo seu valor artístico, quer pelo seu valor testemunhal. A imagem se torna plena se for desfrutada, lida, interpretada e recriada. Depende de quem observa e lê. Uma alteração do contexto em que se insere, modifica a interpretação, a leitura. Neste sentido as imagens fotográficas que tumulares funcionam como janelas da memória, como elementos que associam lembranças e valores que se pretendem eternizar e correlacionar: a infância e a inocência; a juventude e a alegria; a beleza e a imagem feminina; o respeito, austeridade e a maturidade ⁴⁴⁷.

A fotografia provida de candura e simplicidade como artefato, traduz os sentimentos concretos: as lembranças, a saudade, bem como o desejo do não-esquecimento. Por outro lado a fotografia humaniza os túmulos, na medida em que “[...] é concebida como uma

⁴⁴⁵ Há nos cemitérios do Porto algumas fotografias assinadas, mas não se trata de regra geral.

⁴⁴⁶ ARIÈS, Philippe. O Homem Diante da Morte. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p.586.

⁴⁴⁷ BAURET, Gabriel. Op,Cit. p.10-11

espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência do que dá a ver.” ⁴⁴⁸



Figura nº. 95 Fotografia em porcelana, adulto do sexo masculino, Seção 17ª, 2588, 1931, Cemitério do Agramonte, Porto.

Destaca-se nesta imagem o sorriso, a alegria, certamente uma característica a guardada do jovem senhor representado.

Fonte: Arquivo particular da autora.

E se consideramos as imagens fotográficas como textos que podem ser lidos e interpretados, como traduzir os textos epigráficos? As inscrições funerárias que nos cemitérios oitocentistas se realizam sobre as campas, convidam à recordação de uma vida, com suas características e gestos. São elementos de ornamentação, mas assim como as fotografias não possuem só este caráter.

⁴⁴⁸ DUBOIS, Philippe. O Acto Fotográfico. Lisboa: Veja Gabinete de Edições, 1999. p.19

Epitáfios: a escrita da saudade

“Saí, afastando-me dos grupos, e fingindo ler os epitáfios. E, aliás, gosto dos epitáfios: eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos.”

**Machado de Assis
Memórias Póstumas de Brás Cubas**

Os epitáfios são, regra geral, textos gravados em lousas tumulares, entretanto na Idade Média era um gênero literário, nem sempre usado de fato, na ornamentação tumulária. A origem semântica do termo é do grego e é assim formado: o prefixo EPI designa posição superior e o radical TAFOS significa túmulo. Podemos entender os epitáfios como escritas de um grande livro. Significam, na concepção de Antônio Calixto como um:

Livro constituído de alfabeto e escrita próprios, nascido e registrado pela espontaneidade de linguagem rica e viva no plano de comunicação humana. O estado de espírito que revela, contém uma sabedoria surpreendente de que somos espectadores.⁴⁴⁹

De acordo com o pesquisador lusitano Mário Martins, o cristianismo herdou da civilização greco-romana o gosto pelas inscrições tumulares.⁴⁵⁰ Os romanos sepultavam, como já nos referimos, os seus mortos de acordo com dois ritos: a incineração ou a inumação. As marcações dos lugares eram feitas através de inscrições em lápides de pedra, onde epitáfios

⁴⁴⁹ CALIXTO, Antônio. Epitáfios. Disponível em < www.ifolclore.com.br/div/verbal/epitafios.htm >. Acesso 4 de abril de 2004.

⁴⁵⁰ MARTINS, Mário S.J. Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte Do Teatro Pós-Vicentino até Vieira, Bernardo e Frei Antônio das Chagas. Braga: Livraria Cruz, 1960. 02 volumes p. 111

eram escritos. Estes escritos continham o nome, filiação e identidade do defunto, algumas vezes associadas a fórmulas fúnebres.⁴⁵¹

Ao analisar os epigramas fúnebres utilizados na Grécia Antiga, a pesquisadora Rita de Cássia Codá, destaca:

Diante da dificuldade de aceitar a morte e a efemeridade da vida, os gregos antigos criaram uma eternidade a partir da própria existência, uma eternidade *hic et nunc*, por meio de seus feitos valorosos e de suas criações artísticas.

A ânsia de imortalidade que marcou os antigos helenos teve sua primeira aparição nos Poemas Homéricos, quando a única perspectiva do homem valoroso era a sublimação da vida através da morte heróica, pois viver era ser lembrado pelas gerações vindouras, por seus feitos de bravura. O canto heróico foi, portanto, a primeira expressão de glória para o homem. A partir daí, a poesia apodera-se da vida dos gregos para não mais abandoná-los. De rudes inscrições tumulares, com o intuito de imortalizar o homem que não mais se encontra entre os vivos, à expressão mais elaborada do fazer poético, o epigrama fúnebre destaca-se na história da literatura grega, por eternizar a vida, atingindo seu apogeu no período alexandrino, quando a cultura grega se lança para além das fronteiras da Hélade.

[...] em seus nove séculos de existência, o epigrama fúnebre exaltou os variados aspectos da vida e da morte.⁴⁵²

Entretanto, se para os gregos e romanos, os epitáfios possuíam a função de identificação, de reverência à memória do morto, ressaltando qualidades e obras; Mário Martins, ao analisar os epitáfios em latim rítmico do período medieval surpreende-se com as poucas referências à morte e pondera:

[...] o silêncio, neste caso, não equivale a esquecimento. Chamava-se atenção para o saldo positivo da vida – que da morte falava a própria sepultura.

Pouco funerismo, com tais epitáfios. Celebravam-se as virtudes humanas e cristãs, recordavam-se os grandes feitos, quando os havia, e, embora a morte deixasse tristeza, não se dava a vida por mal empregada.

⁴⁵¹ Arqueologia Ritos e estruturas funerais. Disponível em < www.calcadinha.nasystem.set/arqueologia4.htm > Acesso 27 de março de 2005.

De acordo com Vítor Dias: “[...] os romanos usavam as palavras ‘epitaphium’ e ‘elogium’, embora se encontrem muito raramente na epigrafia cristã. Estes elogios ‘elogia’ eram também chamados ‘laudationes’. E se umas vezes usavam fórmulas abreviadas e consagradas tais como ‘D.M.S’ iniciais de ‘Deis Manibus Sacrum’ aos Deuses Manes, ‘Siste Viator’, detem-te viajante; também empregavam, como os gregos, escritos em versos breves e curtos.”

DIAS, Vítor Manuel Lopes. Cemitérios Jazigos e Sepulturas Monografia Estudo Histórico Artístico Sanitário e Jurídico. Porto: Tip. da Editorial Domingos Barreira, 1963. p.432

⁴⁵² SANTOS, Rita de Cássia Codá dos. A função conativa no epigrama fúnebre. 1999. 58 p. Dissertação Mestrado em Letras Clássicas – Língua e Literatura Grega. UFRJ, Rio de Janeiro. p.49

[...] Nem sempre os epitáfios se escreviam para se gravarem nas pedras tumulares. Às vezes, formavam um gênero literário sem valor prático nos cemitérios, à maneira do teatro para ser lido e não para ser representado.⁴⁵³

Por outro lado observa que no período medieval a reflexão sobre a morte e a advertência para efemeridade da vida pode ser encontrada em epitáfios bem com em outras inscrições não funerárias, a exemplo do texto inscrito em uma parede do antigo Hospital da Nossa Senhora da Luz onde se podia ler:

*Dum vivis, mortem meditare et temne caduca,
Ac bene divitias desce locare tuas.
Quas dederis mundo, vita fugiente, relinques;
Quas dederis templis, semper habebis opes.*⁴⁵⁴

De acordo com Martins, os epitáfios introvertidos ressaltam a implacabilidade do destino, a certeza do fim absoluto a que todos estão sujeitos. Sob sua ótica: “[...] só na síntese do sim e do não dos milhares de epitáfios está a mundividência integral cristã e a sua atitude autêntica perante o tempo e a eternidade, a vida e a morte”. Analisando uma seleção de epitáfios portugueses conclui:

Saudade tranqüila, afirmação dos valores humanos, apologia da felicidade doméstica, lição das cinzas da morte mas, por outro lado, visão transcendente da vida para além do tempo, em que ao parnasso poético deste mundo corresponde outro, na glória celeste.⁴⁵⁵

Atesta, portanto, o caráter pedagógico inscrito nos epigramas tumulares, simbolizando um elogio ao morto, porém podendo ser em alguns casos, uma sátira risonha, um esquema biográfico bem como uma reflexão profunda sobre o tempo, a morte e a eternidade⁴⁵⁶.

⁴⁵³ MARTINS, Mário S.J.. Op. Cit.p.109

⁴⁵⁴ MARTINS, Mário S.J.. Ibid p. 116

Em vida, pensa na morte e despreza as coisas caducas, aprendendo a bem empregar as tuas riquezas. As que deres ao mundo, ficarás sem elas, quando faleceres. As que empregarem nas igrejas sempre as terás contigo.

⁴⁵⁵ MARTINS., Mário S.J. Ibid.p. 132 e 142

⁴⁵⁶ MARTINS., Mário S.J. Ibid.p. 148

Em suas pesquisas a propósito da morte o historiador Philippe Ariès afirma que os textos epigráficos dos povos da Antiguidade desapareceram a partir do século V e:

[...] a partir do século V aproximadamente, essa unidade cultural vai se romper: as inscrições, assim como os retratos, desaparecem: os túmulos tornam-se anônimos [...] Tudo que antigamente marcava a personalidade do defunto, como as insígnias do ofício, tão freqüentes nas lápides da Gália Romana, desapareceu: subsiste, por vezes, o nome pintado em vermelhão, e depois, mais tarde, gravado numa placa de cobre, mas no interior do sarcófago.⁴⁵⁷

Naquela época as sepulturas merecedoras de identificação eram as dos santos e grandes veneráveis, pois:

[...] no final da Idade Média, por volta dos séculos X-XI: o túmulo visível perdeu sua função escatológica em proveito do enterramento *ad sanctos*. Já não é necessário para a salvação do morto em para a paz dos sobreviventes que o invólucro do corpo seja exposto publicamente, em mesmo que seu lugar exato seja indicado. A única condição importante é o enterramento *ad sanctos*.⁴⁵⁸

Em outras palavras, o sepultamento realizado no espaço sagrado das igrejas no interior dos templos, dispensava a identificação do morto. Constata, entretanto, que o retorno ao gosto pelos epitáfios se dá por volta do século XII, porém os séculos XV e XVI ocorre a retomada do estilo epigráfico próximo ao modelo original da Antiguidade. A princípio se reduzem a uma curta identificação e uma palavra de elogio, posteriormente acontece a adição do nome e data da morte. Entre os séculos XII e XIII o texto epigráfico era redigido, quase sempre, em latim, utilizando-se de fórmulas padrões como: *hic jacet...*, *hic requiescit*, *hic situs est*, *hic est sepultura*, ou seja, aqui jaz, aqui descansa, aqui está, aqui nesta sepultura, seguido normalmente pela indicação da profissão, função ocupada pelo defunto, assumindo um caráter identitário.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ ARIÉS, Philippe. O Homem Diante da Morte. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1989. Vol. I, p. 217-219

⁴⁵⁸ ARIÉS, Philippe. Op. Cit. p. 230-231

⁴⁵⁹ ARIÉS, Philippe. Ibid. p. 232-233

Para o pesquisador até o século XIV os epitáfios são duplamente compostos: primeiro registra-se a identidade e em seguida a oração pela alma do defunto. Sob seu ponto de vista o aparecimento das preces nos textos epigráficos sugere a hipótese de que:

[...] a salvação da alma do cristão enterrado *ad sanctos*, já não é tão segura quanto o era nos períodos precedentes e na alta Idade Média. A oração é inspirada por uma preocupação contemporânea do julgamento particular e das fundações testamentárias. Essa oração aparece de início, como a prece anônima da Igreja. Mas redigida quase sempre em pedra e sem cobre, no solo e nos muros, destinava-se a ser rezada por qualquer um: solicita um diálogo entre o autor defunto e aquele que lê.

Na realidade, uma comunicação se estabelece nos dois sentidos; em direção ao morto, para o repouso de sua alma, e a partir do morto, para a edificação dos vivos. A inscrição torna-se, então, uma lição e um apelo.⁴⁶⁰

O epitáfio funciona como um canal de comunicação, um convite piedoso à reflexão e solicitação por orações que promoviam a amenização das penas purgatórias. Entretanto, nos séculos XVI, XVII e início do XVIII adquirem característica de relato biográfico glorificando o defunto, ressaltando suas ações brilhantes e grandes serviços. São os epitáfios heróicos.

No século XIX o cemitério fora das igrejas concentrou toda a piedade para com os mortos, tornou-se uma instituição cultural e religiosa, passou a ser um lugar de visita, meditação e os epitáfios têm um lugar de destaque nestes espaços. A utilização dos textos epigráficos persiste século XIX e XX afora, mudando, contudo, a fórmula. Tornam-se padronizados e formais, espelhando as mudanças sociais e políticas experimentadas no mundo ocidental naquela altura. Fato este tradutor do imaginário da época, da percepção da vida e memória dos mortos que se almejava guardar e evocar⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ ARIÉS, Philippe. Ibid. p. 233-234

⁴⁶¹ O médico português Francisco d'Assis de Souza Vaz em estudo sobre as inconveniências do enterramento nas igrejas e sobre o bom uso dos cemitérios opinava sobre a utilização dos epitáfios. Sob seu ponto de vista: "*os epitaphios não devem conter outro elogio mais do que o enunciado das virtudes domesticas do fallecido*,

Sobre a escrita epigráfica, Clarival Valladares, em visitas aos cemitérios brasileiros identificou a escassez de lápides sepulcrais do período colonial e lamentou:

O acervo restante das lápides epigrafadas e com emblemática é escasso, distribuído em áreas distantes e pouco anotado. A perda das lajes sepulcrais ocorrida ao começar a segunda metade do século passado, com a proibição de sepultamentos nos recintos fechados das naves e criptas, ou decorrente das demolições progressistas, ou simplesmente motivadas pelo revestimento do chão das antigas igrejas-cemitérios com ladrilhos hidráulicos ou lajeamento, ou tabuado; impossibilita-nos proceder desejável estudo da arte tumulária ao tempo do Brasil Colônia.⁴⁶²

Sob seu crivo textos gravados nestas lápides configuram-se como fontes preciosas para o conhecimento da emblemática nobiliárquica, da relação com as ordens religiosas, além de identificar quem foi sepultado: condição social, obras e repercussão de suas ações na comunidade de origem.⁴⁶³

Através das observações propostas por Valladares notamos a persistência das inscrições epigráficas ao longo do século XIX e como estas perduram nos cemitérios a céu aberto. Nestes espaços fúnebres é possível identificar epitáfios que se traduzem, em linguagem padronizada, mantendo, contudo seu caráter como lugar de evocação da memória.

Os epitáfios operam como testemunhos de uma época, simbolizam a presença, definindo a identidade daqueles à que se referem. Podemos encontrar no Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, do Prado do Repouso e Agramonte a utilização dos textos epigráficos. Nos regulamentos que orientavam acerca organização destes espaços fúnebres estava implícita a

como por exemplo =de bom pai=mãe virtuosa=filho respeitoso=ou das recordações merecidas nos empregos civis e militares.”

VAZ, Francisco de Assis de Sousa. Memoria sobre a inconveniência dos enterros nas igrejas, e utilidade da construção de cemitérios. Porto: Imprensa de Gandra e Filhos, 1835. p.38

⁴⁶² VALLADARES, Clarival do Prado. Op. Cit. p. 122

⁴⁶³ VALLADARES, Clarival do Prado. Ibid.p. 123

“liberdade de expressão” em relação aos textos contidos nas lousas tumulares, desde que não ferissem “[...] *a moral publica e as leis.*”⁴⁶⁴

No regulamento do Cemitério do Prado do Repouso, em 1839, o parágrafo 1º do Artº 17 determinava:

Haverá hum livro, em que todos os Epitáfios, dísticos [...] sejam exactamente copiados, pelo que muito conveniente será que o Director e o Escripturario, ou quando menos alguns delles, sejam instruídos em Orthographia, por não dizer Bellas Artes, Línguas [...] ⁴⁶⁵

Indício que revela a necessidade do controle, ou seja:

A câmara ou junta deverá estar atenta ao expressionismo proposto pelos particulares, condicionando-o de modo a evitar exageros ou formas chocantes de linguagem, extensas grafias, frases de desespero e palavras que possam ofender, comparar, diminuir ou rebaixar as personalidades de outros túmulos⁴⁶⁶.

A orientação se manteve no novo regimento dos cemitérios municipais do Porto em 1891:

É permittido collocar qualquer inscripção nos mausoléos ou catacumbas, e bem assim nas lápides ou cruzes [...] não contendo allusões pessoaes, nem sendo offensiva à moral publica ou contraria à religião catholica, comtando que seja préviamente approvada pelo capellão-director⁴⁶⁷.

A escrita dos epitáfios nos túmulos, portanto, passava por uma filtragem, uma prévia aprovação, ou seja, havia uma padronização mínima, cerceando manifestações que pudessem provocar os pressupostos religiosos, bem como criar situações de conflito e constrangimento. Os textos estavam sujeitos à aprovação, em vários aspectos, especialmente aqueles que não ferissem a moral coletiva e particular e, no caso expresso

⁴⁶⁴ Decreto nº. 1368 de 05 de março de 1900. Regulamento do Cemitério Publico Prefeitura da Cidade de Minas. Cidade de Minas: Imprensa Official do Estado de Minas, 1900. p.10

⁴⁶⁵ Regulamento Interno e Interino para o Novo Cemitério Publico do Porto Prado do Repouso Aberto e benzido no dia 1º de Dezembro de 1839. Porto: Câmara Municipal, 1839. p.10

⁴⁶⁶ DIAS, Vítor Manuel Lopes. Op. Cit. p. 432

⁴⁶⁷ Regulamento dos Cemitérios Municipaes do Porto Approvado em sessão da Câmara Municipal de 30 de Janeiro de 1891. Porto: Typ. de A. J. da Silva Teixeira, 1891. p.13

dos cemitérios portuenses, não destoassem dos condicionantes religiosos, leia-se doutrina católica.

A despeito deste cerceamento as inscrições fúnebres apresentam conteúdo variado. Há aqueles que se caracterizam pelas fórmulas objetivas e simples, revelando a identidade do morto, data de nascimento e óbito e há aqueles que exaltam, louvam virtudes, méritos, elogios, títulos, honras e atos dignitários do falecido. Há aqueles que nem formais e eloqüentes se apresentam, mas revelam a dor, a saudade, a melancolia, a lamentação diante da dolorosa perda, normalmente nestes epitáfios encontramos os textos mais criativos e elucidativos acerca das sensibilidades e do imaginário em relação aos mortos e aos cemitérios⁴⁶⁸.

Analisando os textos epigráficos estabelecemos uma classificação destacando certas características enquadrando-os aos seguintes padrões: formal, religioso, emotivo, heróico e pedagógico, sendo que estes aspectos podem se apresentar isolados ou conjugados em um mesmo texto⁴⁶⁹.

Consideramos formal e padronizado aquele, cujo texto é objetivo, sucinto sendo recorrente em vários túmulos, sem sofrer alterações. Exemplos:

⁴⁶⁸ DIAS, Vítor Manuel Lopes. Ibid.p. 431

⁴⁶⁹ Analisamos os epitáfios escritos desde a inauguração dos cemitérios até a década de 40, ocasião em que o Cemitério do Bonfim deixa de ser o único cemitério da cidade e os cemitérios do Prado do Repouso e Agramonte não se apresentam como os cemitérios românticos no imaginário da cidade. Para facilitar a leitura e identificação os números que seguem o texto identificam a quadra, o número da sepultura e o ano do primeiro sepultamento ou a data do sepultamento daquele a quem é dedicado o epitáfio. As siglas CB – Cemitério do Bonfim CA – Cemitério do Agramonte PR – Prado do Repouso.

“Eterna saudade de seu esposo e filhos”. CB Quadra 17, 300, 1941

“Homenagem de sua esposa”. CB Quadra 17, 290, s/d

.” CA, 32ª seção, 2016, 1930.

Aqui jazem os restos mortaes de [...]” PR, 6ª seção, 182, 1919.

Saudade de sua esposa, filhos, irmã e mais família.” PR, 4ª

éculo XIX.

ção dos Filhos que não os esquecem.”

CA, 32ª seção, 2016,1930.

o aqueles que, deliberadamente, registram passagens dos textos quanto do Novo Testamento ou elaboram uma releitura da proteção divina. Exemplos:

“Disse-lhe Jesus: eu sou a ressurreição e a vida o que crê em mim ainda que esteja morto vivera João II, V: 125”

CB Quadra17, 33,1913

“Deus amou o mundo de tal maneira que deu seu filho unigênito. Para que todo aquelle que N’elle crê não pereça Mas tenha a vida eterna.

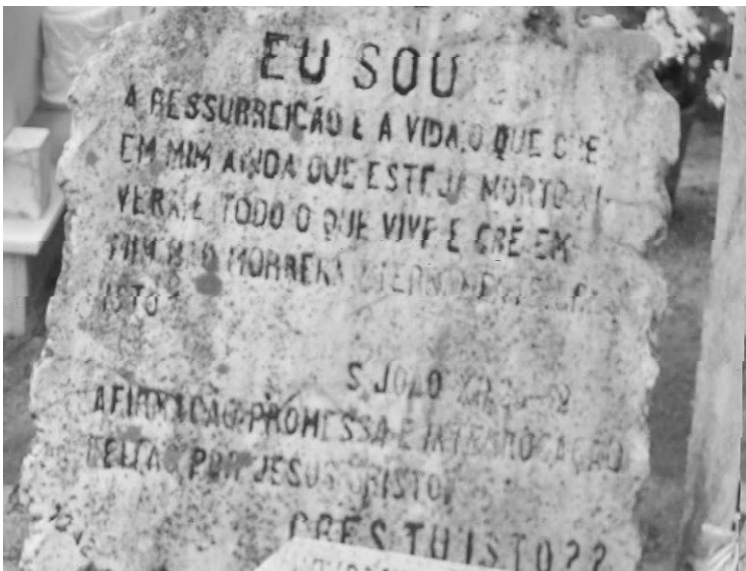


Figura nº. 96 Epitáfio religioso, Seção 33ª, 1380, Cemitério do Agramonte, Porto.

“EU SOU A RESSURREIÇÃO E A VIDA, O QUE CRÊ EM MIM AINDA QUE ESTEJA MORTO VIVERÁ E TODO O QUE VIVE E CRÊ EM MIM NÃO MORRERÁ ETERNAMENTE. CRÊS ISTO? S. JOÃO, XI, 25-26. AFIRMAÇÃO PROMESSA E INTERROGAÇÃO FEITA POR JESUS CRISTO CRES TU ISTO??”

Fonte: Arquivo particular da autora

Os epitáfios emotivos caracterizam-se pela expressão dos sentimentos de dor, perda, luta e inconformismo diante da ausência do ente querido. Podem constituir-se, também, através de evocações religiosas e lamentações invocando Deus ou os santos de devoção. Exemplos:



Figura nº. 97 Epitáfio emotivo Seção 44, 1788, s/d, Cemitério do Agramonte, Porto.

Fonte: Arquivo particular da autora

*“De quem traz nos lábios só
palavra de dor e de saudade.”* CB Quadra 52, 204,1946.

*“Aqui jaz [...]

A mae modelar e adorada

Os seus filhos e netos, de joelhos,

Rendem o tributo de eterna saudade,

Gratidão e amor.”* CB Quadra 19, 02,1921.

*“À Saudosa Memória

De nossa querida e sempre

chorada esposa e mãe [...]

Nasceu a 13 de junho de 1851

Falleceu a 14 de setembro de 1898

Paz à sua alma

Ultimo Adeus de Seu Esposo e Filhos.”* PR Seção 22^a, 2360,1898.

*“O Desgosto de o ter perdido não deve esquecer a felicidade de o ter possuído.

Esposa e filhos.”*
CA, Seção 32^a, 1828, 1903.

*“A Memória de [...]

Nasceu a 5 de março de 1892

Faleceu a 1 de junho de 1929

Eterna Saudades e sentidas lagrimas de sua esposa e filhos. [...]”*
PR, 22^a seção, 2469, 1929.

Os epitáfios heróicos são aqueles que podem ter caráter oficial, dedicado aos homens ilustres, às figuras públicas que se revelaram, de algum modo, dignas da permanência na memória coletiva. Há, entretanto, aqueles epitáfios dedicados às pessoas comuns, assumindo a entonação de entronização e mitificação da memória heróica. É uma forma de celebração e glorificação daquele que partiu, transformando seus atos em gestos heróicos e sua vida um modelo a ser seguido. Exemplos:

*“Oh! Coração de Jesus, que
 tanto amais, fazei o meu
 semelhante ao vosso.
 Fazei que vos ame cada
 Vez mais!
 [...]
 Seus filhos,
 Eternamente gratos ao
 Seu desvelo e dedicação
 Inexcedível.”* CB Quadra 19, 7,1921.

*“Glorias ao teu destino,
 ó aviador! Bendito o
 teu berço: uma estrela
 a brilhar no infinito!
 Teu túmulo: uma cruz
 Nos mistérios de Deus!”*CB Quadra 24, 41,1941.

*“Para nós trilhastes com
 retidão a estrada
 da vida,
 lutaste e vencestes
 morrestes e nos deixastes
 neste mundo;
 Imorredoura seja a nossa
 Gratidão
 Como é eterno e glorificador
 o Vosso espírito
 Dai-nos forças
 Para que possamos um dia
 Merecer um lugar junto de
 Vós.”* CB Quadra 17, 114,1915.



Figura nº. 98 Placa em bronze em homenagem ao político Raul Soares Quadra 18, 221, 1926, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo particular da autora

“A Memória inolvidável

de [...]

Falecida aos 20 anos cheia de

virtudes, recordação de seu pai.” PR, Seção 17^a, 1845,1947.

Os epitáfios pedagógicos são aqueles que, justamente por conter elementos referentes à religiosidade, aos sentimentos e à veneração heróica da memória do morto, revelam-se como portadores de uma mensagem educativa. O objetivo é registrar um ensinamento. É um diálogo entre aquele que ali repousa e o passante-leitor para que reflita sobre questões acerca da morte, da vida e do destino comum a todos.

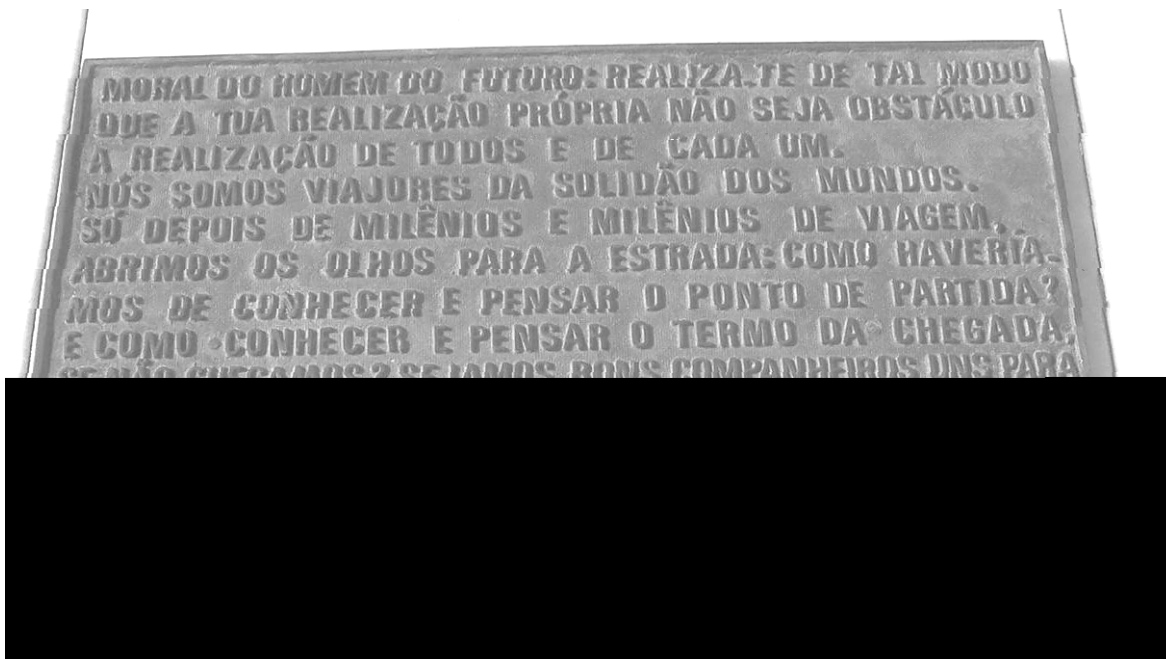


Figura nº. 99 Placa em bronze do túmulo do intelectual Carlos Campos. Quadra 18,11/12, s/d, Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.

“Moral do homem do futuro: realiza-te de tal modo que a tua realização própria não seja obstáculo a realização de todos e de cada um. Nós somos viajores da solidão dos mundos.

Só depois de milênios e milênios de viagem, abrimos os olhos para a estrada: como haveríamos de conhecer e pensar o ponto de partida? E como conhecer e pensar o termo da chegada, se não chegamos? Sejamos bons companheiros uns para os outros. Não há outro remédio. Tenhamos confiança na experiência de viagem através dos milênios. Ela acabará por imprimir no coração de cada um a grande verdade da paz.

Carlos Campos”

Fonte: Arquivo particular da autora

“A morte é sempre uma coisa boa – recorda-se um mal nunca se esquece...”

CB Quadra 49, 217,1942.

“O nada não existe.” CB Quadra 44, 164, s/d.

“Mors Ultima Spes

Dorme tranqüila, Dorme em Paz,

Descansa que a morte foi, p’ra ti,

ultima esperança.

Em memória de

[...]

N. 6-9-907

F. 22-9-939

Mandaram fazer seu marido e sua filha.” PR, Secção 17ª, 1845,1939.

*“Uma lágrima
pelos que morrem
evapora-se, uma flor
sobre a sua campa murcha
uma oração pela sua alma
Recolhe a Deus
Eterna Saudade dos teus entes queridos. PR, Secção 17ª, 437, s/d.*

Há, também, os epitáfios redigidos em latim e em outros idiomas como inglês, italiano, espanhol, alemão, dentre outros. Adquirem caráter particular, reforçam a identidade do falecido: suas origens, crenças e tradições religiosas. Exemplos:

*“Pax Domine
Sit Semper Vosbigum”* CB Quadra 19, 123, 1929.

*“A te che tutto facesti por
incamminarci nella diretta via.
Che il tuo ricordo ci siu sempre
Guida.”* CB Quadra 19, 330, 1931.

*“Eterno recuerdo de su
esposa [...]”*
CB Quadra 19, 266, 1930.

*“In lovin memory of
[...]
Born at Morro Velho
23rd June 1871
Died in Belo Horizonte
26th april 1943
Father, in the gracious heeping,
Leave we now thy
Servant sleeping.”*
CB Quadra 49, 305, 1943

Os textos epigráficos elementos integrantes da decoração funerária além do caráter ornamental, destacam-se como marcos de memória. Funcionam a exemplo das fotografias como quadros a estimular as lembranças, é uma forma de pertencimento, de eternidade e

perenidade. Sobre este aspecto afirma Pierre Nora: [...] *Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões e da eternidade.* [...] ⁴⁷⁰ Em outras palavras os cemitérios são locais onde os registros ali concretizados perpetuam e refazem lembranças, evocando a recordação das memórias individual e coletiva. O historiador Jacques Le Goff destaca a construção tumular como um dos fenômenos cruciais para compreensão do funcionamento da memória coletiva no final do século XIX e início do século XX⁴⁷¹. A ornamentação tumular: a escultura, as fotografias, os textos escritos e imagéticos proporcionam uma viagem pelas teias da memória, pelas relações sociais construídas em certa época e que nos convidam à permanente reflexão acerca da importância histórica, cultural e simbólica destes lugares como parte integrante das sociedades a que pertencem sendo tradutores da sensibilidade e do imaginário relativo à morte e ao culto aos mortos no fim do século XIX e início do XX.

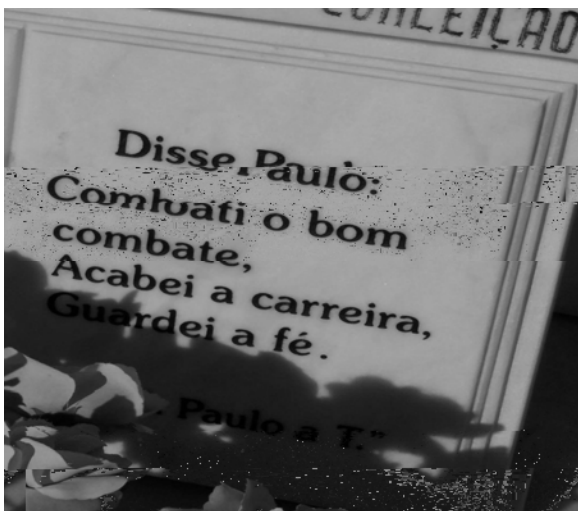


Figura 100 Epitáfio religioso, 25ª seção, 2290, Cemitério do Agramonte, Porto.
Fonte: Arquivo particular da autora.

⁴⁷⁰ NORA, Pierre. Op.Cit. p. 13 grifo meu

⁴⁷¹ LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp, 1990. p.465-466

Apontamentos finais

“Cemitério-lugar onde não estão os mortos, pois eles não moram nos túmulos, nessa pátria de areia. No dia dos mortos, quando vamos a um cemitério, não os encontramos lá, nós os levamos e os trazemos, como se passeássemos num domingo.”

Ledo Ivo

Dentre as várias leituras possíveis que podem ser realizadas acerca das cidades, uma delas diz respeito às suas características como lugares de memória e esquecimento. Compostas de fragmentos, vestígios do tempo que suscitam emoções. Estes sentimentos podem ser percebidos na medida em que esquadrimos os espaços nela constituídos. O cemitério é um desses lugares privilegiados nos quais afetos, lembranças e olvidamento se entrelaçam, possibilitando através de sua interpretação a escrita de uma história das sensibilidades. Os cemitérios tornam-se, pois, fontes incontornáveis nos quais se encontram os registros das impressões e experiências sensíveis formuladas pelos sujeitos em seu devir histórico ⁴⁷².

Os espaços de enterramento, qual seja o período histórico em que se inserem, resultam da conjugação de motivos e interesses que os transformam em um resumo simbólico da sociedade nos quais se encontram inseridos. A exploração do acervo cemiterial: túmulos, monumentos, arquitetura e adereços, possibilita-nos visualizá-los como os testemunhos, registros derradeiros legados por nossos antepassados. São o suporte material através do qual podemos verificar manifestações da vaidade humana ou uma súplica sentida ao não-

⁴⁷² Para se refletir acerca da história das sensibilidades:

DUBY, Georges. Para Uma História das Mentalidades. Lisboa: Teorema, 1999.

esquecimento. Não importa. Vale trazer à tona a idéia dos cemitérios como resultantes de complexas e profundas redes de relações que perpassam pela cultura material, pelas formas simbólicas, pela atividade humana em geral. Através da análise dos espaços fúnebres

[...] poderemos ter registros de afirmação de carácter individual como resultado de relações horizontais de um indivíduo, e características verticais, conjunto de processos sociais que reforcem a identidade do grupo e a coesão dos seus membros, normalmente evidenciados na estrutura do túmulo⁴⁷³.

Esta mesma percepção se constata em relação aos cemitérios do século XIX. Neste período quando o afastamento dos mortos e vivos redundou na construção dos espaços fúnebres fora dos espaços das igrejas: as necrópoles modernas ou românticas; gerou-se paradoxalmente, a necessidade de aproximação através da celebração da memória, da construção tumulária. A arquitetura edificada nas necrópoles oitocentistas reflete a exaltação da memória, a aproximação entre vivos e mortos através da constituição de símbolos, alegorias e artefatos que traduzem estes novos sentimentos em relação ao culto aos mortos, ou seja:

[...] os cemitérios adquirem uma carga plena de simbolismo, ligando-se à saudade do defunto. Esta, juntamente com o luto, adia a morte social e perpetua a memória entre os vivos. O jazigo desenvolve com o sentimento da continuidade da família e a veneração pelos mortos: os cemitérios, objecto de visita, de meditação, o sentimento de permanência na comunidade. O culto dos mortos e da memória torna-se um elemento de civismo⁴⁷⁴.

Civismo expressado na construção dos túmulos aos homens de exceção, seja pelos seus atos políticos ou pelo significado que incorporam como heróis, mártires, personalidades sociais que se destacaram no imaginário social através das ações beneméritas ou pela tragédia que margeia suas vidas.

⁴⁷³ PINTO, Gilda Correia. A Necrópole de Montes Novos-Croca (...), p.23

⁴⁷⁴ GOMES, Maria de Fátima Isidro Martins. Temendo a Morte Alguns aspectos da vida em Gondomar, 1834-1843. Freguesias de Fânzeres, S. Cosme, S. Pedro da Cova, Rio Tinto e Valbom. 1996, 219 f. Dissertação. (Mestrado em História Moderna e Contemporânea). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p.171

A análise dos cemitérios oitocentistas do Prado do Repouso, Agramonte e Bonfim permitiu-nos algumas constatações, a despeito das diferenças regionais e estruturais, carregam em si elementos de interseção. Para a historiografia portuguesa os cemitérios oitocentistas são denominados românticos, exaltam e expressam o sentimento característico deste estilo de época. Na literatura lusitana produzida no século XIX os cemitérios são espaços propícios à meditação, a reflexão, bem como os encontros furtivos de amantes apaixonados em busca de privacidade. Cabe destacar o romance “As Três Irmãs” de Camilo Castello Branco, no qual o cemitério do Prado do Repouso é cenário para manifestação dos sentimentos a respeito da vida e dos dissabores suscitados através da meditação e observação dos túmulos e seus ornatos.⁴⁷⁵

Percebemos este sentimento circunscrito ao Cemitério do Bonfim, em Belo Horizonte. Coincidentemente o primeiro romance escrito tendo a capital como palco foi publicado por Avelino Fóscolo (1864-1944), em 1903. Nele o cemitério aparece em momentos cruciais da trama. São instantes em que a melancolia abate a heroína da ficção. A personagem ao perceber que, seus sonhos e projetos em relação à cidade, não passavam de devaneios, escolhe o cemitério como local para suas divagações e momentos de solidão⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Sobre o romance “As Três Irmãs” cf.: QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto (...) p.307-311

Entretanto há outros romances referindo-se aos cemitérios. Citamos:

CASTELLO BRANCO, Camilo. Coração, Cabeça e estômago. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d. (1ª ed. 1862).

DINIS, Júlio. A Morgadinha dos Canaviais (Chronica da Aldeia). Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1868.

GARRETT, Almeida. As viagens a Leixoens. Porto: Typ. Commercial, 1858.

⁴⁷⁶ FÓSCOLO, Avelino. A capital. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1979.

Foi no espaço do cemitério que a personagem, ao visitar o túmulo do marido, recém-falecido, num gesto de piedade e remorso, se apercebe da “*inutilidade da existência*”, o vazio e a tristeza dos “*túmulos esquecidos, sem flores, sem lousas*” e paradoxalmente compreende que eram felizes “*os que dormem o derradeiro sono, sem uma liga terrestre, sem um epitáfio, uma cruz, nada do que indique um afeto do passado que o túmulo encerrou, descendo na paz definitiva, entrando no eterno anonimato dos seres.*”⁴⁷⁷ Neste lugar de tristeza e solidão, a protagonista constatou a falência de seus projetos, bem como a hipocrisia e superficialidade das relações humanas ao presenciar, acidentalmente, o furtivo encontro de uma dama da sociedade, recém-viúva, com o amante, a pretexto de levar flores ao túmulo do marido falecido. A cena é assim descrita:

Ester trazia flores naturais que depos sobre o túmulo do marido, uma lousa pomposa e comum, com uma mulher lacrimajante trazendo nas mãos saudades e goivos de mármore. Cumpriu o que julgava um dever, sem comoção, sem o gesto compungido que a hipocrisia social impõe⁴⁷⁸.

Para a personagem do romance o encontro entre amantes traduzia-se como uma profanação à memória do morto sendo, ao mesmo tempo, uma doce ironia que podia ser lida no epitáfio “*Fidelidade Eterna*”, simbolizada através da figura escultórica que ornamentava o túmulo: uma estátua feminina depositando uma coroa de goivos e saudades, numa atitude fria e mentirosa⁴⁷⁹.

Podemos constatar o sentimento romântico envolve, não apenas os cemitérios portugueses, mas também se insere o Bonfim, uma vez que a atmosfera romântica nele se conceitua. Os espaços fúnebres são reveladores das ironias, debilidades, idiossincrasias experimentadas

⁴⁷⁷ FÓSCOLO, Avelino. *A Capital*. (...) p.285-286

⁴⁷⁸ FÓSCOLO, Avelino. *Op. Cit* p.287

⁴⁷⁹ FÓSCOLO, Avelino. *Ibid*.p.289

no mundo social. Neste caso, sendo a literatura portuguesa do século XIX rica em exemplos da utilização destes espaços como cenários da experiência romântica, a obra de Avelino Fóscolo nos ajuda a incluir o Bonfim nesta categoria.

Outro aspecto a ser ressaltado é o fato dos cemitérios oitocentistas serem resultantes da mentalidade médico-sanitarista orientadora dos comportamentos naquela ocasião. Os cemitérios do Porto são produtos deste impacto de uma forma mais contundente, a propósito das epidemias que assolaram Portugal, somadas às pressões higienistas. O Bonfim não resulta desta compressão direta, mas a construção da cidade é fruto dos condicionantes e pressupostos técnicos e modernizantes que caracterizaram aquele período. Dentre eles ressaltamos a questão da definição de espaços apropriados para o lugar apropriado aos mortos, preocupação que ressaltada através das ações e discursos implementados pela comissão responsável pela construção da cidade.

Por outro lado os espaços cemiteriais se transformam em cenários de teatralização onde se encenam poder, vaidade, glória, sonhos de perenidade e imortalidade. São depositários de obras artísticas que se tornam significativas não somente pelo valor estético, mas pelo valor histórico. Os cemitérios são lugares de memória e de cultura. Neles se constitui parte da história da cidade, do local que os abriga. São documentos imagéticos significativos de uma época.

Os cemitérios do século XIX são, a priori, espaços democráticos, onde toda a sociedade tem direito ao uso, uma vez que nos regimentos e regulamentos se enfatizava: “[...] para

nenhum cadáver será negada sepultura.”⁴⁸⁰, entretanto é preciso distinguir democracia e igualdade social. Nem sempre o espírito democrático resulta em igualdade. Este caráter igualitário, equalizador mostra-se contraditório ao avaliarmos as diferenças entre as construções tumulárias: umas excessivas e eloqüentes, outras humildes e singelas. O cemitério revela as contradições sociais, as desigualdades e as hierarquias. Os espaços fúnebres reafirmam as dissonâncias, as diferenças que caracterizam as sociedades em geral.

Por outro lado, associada à questão das construções tumulárias, um aspecto que se registra nas duas realidades analisadas: a participação de artistas de renome, artesãos e homens das artes, alguns desconhecidos dos meios acadêmicos e artísticos utilizando os espaços cemiteriais como mercado de trabalho e exposição de suas produções, ainda que obras encomendadas ou livre exercício da criatividade. Neste sentido a produção artística, embora condicionada, em certos aspectos à grafia, à gramática específica da arte tumular, encontrou na linguagem estética, em voga, elementos de apoio e definição de gosto e expressão. Os cemitérios traduzem o ambiente e o gosto estético do período histórico que os circunscreve. Deste modo entendemos que a análise destes espaços torna-se importante não somente para a valorização destes lugares como abrigo de um patrimônio histórico artístico e cultural da cidade, do país em que se situam, bem como para a valorização dos elementos estéticos e intelectuais neles cristalizados.

⁴⁸⁰ Cf. Regulamento dos Cemitérios Municipaes do Porto Aprovado por Accordão do Conselho de Districto de 9 de Setembro de 1869. Porto: Imprensa Portugueza, 1869.
Regulamento dos Cemitérios Municipaes do Porto Aprovado em sessão da Câmara Municipal de 30 de janeiro de 1891. Porto: Typ.de A. J. da Silva Teixeira, 1891. p. 8
Regulamento dos Cemitérios Muncipaes do Porto. Porto: Officinas Motta Ribeiro Limitada, 1911. p.6
Decreto nº. 1368 de 05 de março de 1900. Regulamento do Cemitério Publico Prefeitura da Cidade de Minas. Cidade de Minas: Imprensa Official do Estado de Minas, 1900. p.8

Os cemitérios são um mosaico de possibilidades de compreensão e interpretação. As imagens neles inseridas convidam o espectador a exercitar a capacidade de leitura, a articulação entre a intenção contida na obra, ou seja, a intenção do artista, o contexto na qual se inscrevem os condicionantes para se compreender as mensagens visuais veiculadas nos túmulos, jazigos e mausoléus⁴⁸¹.

Como lugares plenos em imagens, agregadores de obras realizadas por artistas de vários matizes, além das celebridades e personalidades, os cemitérios têm sido compreendidos e comparados analogamente às galerias de arte e/ou museus. É claro que à semelhança com estes lugares, as necrópoles oitocentistas, possuem a função de preservação, de conservação da memória, além das funções educativas. Entretanto, ao contrário dos espaços museológicos e de exposição de arte possuidores de acervo composto por objetos reunidos e expostos artificialmente, os cemitérios reúnem obras que se justificam no contexto em que estão inseridas. Os túmulos e seus ornatos comunicam mensagens específicas dentro do espaço para o qual foram produzidos. Quando acontece o deslocamento de uma destas peças para outro ambiente, perde-se o significado primevo e novos sentidos são atribuídos. As peças que compõem os museus e galerias estão, em sua maioria, deslocadas de sua origem. Deste modo a analogia entre cemitério-museu, embora amplamente utilizada por pesquisadores e estudiosos, modo geral, deve, sob nosso ponto de vista, ser usada com cuidado, guardando as devidas proporções e especificidades⁴⁸².

⁴⁸¹ JOLY, Martine. A imagem e a sua interpretação. Lisboa: Edições 70 Ltda., 2002. p.10 e 12

⁴⁸² Atribui-se a Francisco d'Assis de Souza Vaz a utilização, pela primeira vez em Portugal, do adjetivo "museu" ao se referir aos cemitérios oitocentistas. Sob seu ponto de vista os túmulos, os monumentos nele erguidos, seguindo o desejo de distinção e emulação social, criavam nos espaços fúnebres verdadeiros "Museus da Morte". Esta expressão é referendada por Gonçalo Vasconcelos e Francisco Queiroz. Michel Ragon se refere aos "*cimetières-musées*", remontando ao campo-santos italianos e enxergando nos cemitérios franceses ditos modernos, lugares da celebração da memória de ilustres e de obras de arte. Referindo-se à

Analisar os cemitérios buscando apreendê-los para além da superficialidade é uma oportunidade ímpar para entendê-los como parte integrante da dinâmica das cidades, através do trabalho, do mercado e da economia que movimentam, das lições que nos ensinam acerca da morte, os mortos e os sentimentos que são construídos pelos vivos. Os cemitérios são espaços onde sensibilidades são vividas e projetadas através da construção tumular.

Através deste estudo pudemos constatar que a morte, a despeito de ser um fato biológico, é uma experiência que se concretiza culturalmente, ou seja, o modo como os homens lidam com este fato inexorável é constituído através da experiência, adequando-se ao contexto histórico e sociocultural. Assim os cemitérios oitocentistas além de se constituírem resultantes de uma série de transformações vividas no século XIX, retratam a maneira como os mortos foram cultuados, através das construções tumulares. O cemitério torna-se um campo simbólico onde o invisível é evocado através do visível. O sonho da imortalidade, da perenidade como desejo humano é concretizado através das sepulturas e dos ornatos.

produção artística dos cemitérios paulistas o pesquisador Toninho Macedo compara-os à galerias de arte, por outro lado a pesquisadora Maria Elizia Borges analisando a arte funerária no Brasil se refere ao seu caráter de museu a céu aberto. É lugar comum atribuir aos cemitérios o título de museu, por diversas vezes, já eu mesma usei esta analogia.

Confira:

VAZ, Francisco d'Assis de Souza. Op.Cit. p.38

SOUSA, D.Gonçalo de Vasconcelos e. Subsídios para uma Iconografia da Morte (...) p. 189.

QUEIROZ, José Francisco. Cemitérios Oitocentistas Portugueses Os Museus da Morte. Revista Museu. Porto, IV série, nº. 7, p. 89-106, 1998.

MACEDO, Toninho. A arte nas galerias funerárias e a morte nas galerias de arte Arte e cultura da América Latina. São Paulo, nº. 5, Ano V, p.131-138, julho de 1994.

BORGES, Maria Elizia. Arte Funerária no Brasil: Contribuições para Historiografia da Arte Brasileira. XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. Rio Grande do Sul: CBHA, 2002. p.17

Entretanto sobre a necessidade de se repensar o termo museu ao mencionar os cemitérios oitocentistas vale conferir:

CATROGA, Fernando. Ibid.p. 21-23

Para se compreender o significado dos museus sugerimos:

GIRAUDY, Daniele e BOUILHET, Henri. O museu e a vida. Rio de Janeiro/Porto Alegre/Belo Horizonte: Fundação Nacional Pró-Memória/Instituição Estadual do Livro/UFMG, 1990.

Destaque para as fotografias e os epitáfios como registros derradeiros do sonho da eternidade subjetiva. Os espaços fúnebres tornam-se locais onde a garantia da imortalidade está pautada na recordação evocada através dos túmulos, sejam eles modestos ou não, fruto das decisões individuais, familiares ou resultantes de decisões políticas.

Por outro lado é lugar comum, entre os pesquisadores, o uso da assertiva de que os cemitérios reproduzem a cidade dos vivos. Somos tentados a crer que o contrário também é uma possibilidade, tal qual Eusápia, que é descrita por Ítalo Calvino, uma entre as várias **Cidades Invisíveis**. Eusápia é uma cidade que criou uma cópia de si mesma nos subterrâneos e, nela habitam os mortos. Eles governam e reproduzem existências que são imitações daquelas experimentadas na cidade dos vivos ou projetam-se como oportunidades para concretização de sonhos e desejos que não puderam ser realizados. Nesta cidade de fábula as mudanças, as transformações se realizam após planejamento e método e o modelo é tão bem sucedido que a cidade dos vivos, invejosa desta organização, copia a cidade dos mortos e *‘[...] assim, a Eusápia dos vivos começou a copiar a sua cópia subterrânea’* e *‘[...] Dizem que não é só agora que isso ocorre: na realidade, foram os mortos que construíram a Eusápia de cima semelhante à sua cidade. Dizem que nas duas cidades gêmeas não existe meio de saber quem são os vivos e quem são os mortos.’*⁴⁸³

A metáfora das cidades, cidade dos vivos, cidade dos mortos construída através da narrativa de Calvino incita-nos a pensar os cemitérios não apenas como reprodução nas quais se integram, mas como espaços construídos mutuamente, se interagindo, intercambiando modelos e organização. Os edifícios, os túmulos, os mitos, os heróis, as pessoas comuns,

⁴⁸³ CALVINO, As Cidades Invisíveis. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p.102

arte, os artistas, os artesãos, as fotos, os álbuns, a escrita, os textos epigráficos, recordação, fragmentos, memórias e esquecimento. O cemitério reflete, traduzindo, a cidade que nele se espelha.

FONTES CONSULTADAS

Material Iconográfico

- Acervo do Cemitério Municipal do Agramonte
- Acervo do Cemitério Municipal do Prado do Repouso
- Acervo do Cemitério Privativo da Lapa
- Acervo da Casa Museu Teixeira Lopes
- Acervo do Museu Nacional Soares dos Reis (Reserva técnica)
- Acervo iconográfico do Arquivo Histórico Municipal do Porto
- Acervo do Cemitério dos Prazeres (Lisboa)
- Acervo do Cemitério do Alto do São João (Lisboa)
- Acervo do Cemitério Père Lachaise (Paris)
- Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (Belo Horizonte)
- Acervo do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim
- Acervo do Arquivo Municipal de Belo Horizonte

Decretos, Dicionários, Leis, Livros e Regulamentos.

A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Alvão 1872-1946. Porto: Edição da Fotografia Alvão, 1993.

ALIGHIERI, Dante. Divina Comédia. São Paulo: Martin Claret, 2004.

Almanack Commercial da Cidade de Bello Horizonte para 1923. Rio de Janeiro: s/e, 1923.

Almanack Guia de Bello Horizonte. Bello Horizonte: s/e, 1913.

Almanack da Cidade de Minas. Cidade de Minas: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1900.

ALMEIDA, Joaquim Brum de e PIRES, João Paulo (Diretores) Anuário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: s/e, s/d.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. A Catedral da Boa Viagem: Fé, Modernidade e Tradição. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.) BH Horizontes Históricos. Belo Horizonte: C/ARTE Editora, 1996.

_____. Belo Horizonte, Arraial e MetrÓpole: memória das artes plásticas na capital mineira. In. RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (org.) Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Editora C/ARTE / Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. Coleção Centenário.

ALMEIDA, Pedro Vieira de e FERNANDES, José Manuel. História da Arte em Portugal A Arquitectura Moderna. Lisboa: Publicações Alfa S.A, 1993. Vol.14

ALOI, Roberto. Architettura Funeraria Moderna Architettura Monumentale Crematori Cimiteri Edicole Cappelle Tombe Stele Decorazione. Milano: Editore Ulrico Noepli, 1948.

ALVES, Rubem. Morte. São Paulo: Papirus, 2000.

ANDRADE, Sérgio Guimarães de. Escultura Portuguesa. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 1997.

Annaes do Congresso Mineiro em Sessão Extraordinária em Barbacena e das sessões preparatórias do Senado e da Camara dos Deputados realizadas na mesma cidade de 22 de novembro a 18 de dezembro de 1893. Ouro Preto: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1894.

Annaes da Camara Municipal de Belo Horizonte. Bello Horizonte, PBH, 1936.

Anuario Estatístico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Estatística, 1937.

ARAÚJO, Ana Cristina. A Morte em Lisboa Atitudes e Representações 1700-1830. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.

ARAÚJO, Maria Benedita de. Superstições populares portuguesas: contribuição para um estudo. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte Como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. Guia de História da Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte no Ocidente Desde a Idade Média. Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1989.

ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média. Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1989.

_____. O Homem Diante da Morte.

BARRETO, Abílio. Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Geraes, 1928.

_____. Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva História Antiga e Média. Belo Horizonte: Edições da Livraria Rex, 1936. 02 volumes

_____. Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva História Média. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

BARRETO, Abílio. Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950.

BARTHES, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BASTOS, Carlos (org.) Nova Monografia do Pôrto. Porto: Cia Portuguesa Editora, 1938.

BASTOS, Sousa. Diccionario do Theatro Portuguez. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. Assim na Morte Como na Vida Arte e Sociedade no Cemitério São João Batista (1866-1915). Fortaleza, Museu do Ceará, 2002.

BATTERSBY, Martin. Art Nouveau. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade São Paulo: Editora paz e Terra S.A, 1996.

BAURET, Gabriel. A Fotografia História. estilos.tendências.aplicações. Lisboa: Edições 70, Lda, 2000.

BECKER, Udo. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Paulus, 1999.

Belo Horizonte A Cidade Revelada. Projeto editorial Newton Silva e Antônio Augusto D'Aguiar. Belo Horizonte: Fundação Emílio Odebrechet, 1989.

Belo Horizonte: bilhete postal Coleção Otávio Dias Filho. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro, 1997.

BELLOMO, Harry Rodrigues (org.) Cemitérios do Rio Grande do Sul arte-sociedade-ideologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENOIST, Luc. Signos, Símbolos e Mitos. Lisboa: Edições 70, 1999.

BERGER, John et alii. Modos de Ver. Lisboa: Edições 70, Lda, 2002.

BESANÇON, Alain. A imagem proibida Uma História Intelectual da Iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BETTENCOURT, D. Estevão. A vida que começa com a morte. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.

BEZERRA, Felte. Aspectos Antropológicos do Simbolismo. Rio de Janeiro: GM Gráfica Medeiros, 1983.

BH Verso e Reverso Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1996.

BLOCK, Georges André. L'avenir de Bello Horizonte. s/l: Presse Officialle, 1907.

BLUTEAU, D. Raphael. Vocabulário Portuguez e Latino. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

BORDA, Patricia e LEONARDINI, Nanda. Diccionario Iconografico Religioso Peruano. Lima: Rubican Editores, 1996.

BORDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil S.A, 1989.

BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BORGES, Maria Elizia. Arte Funerária no Brasil (1890-1930) Ofício de Marmoristas Italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: C/A Arte, 2002.

BOWKER, John. Religiões do Mundo Estudo e Explicação das Grandes Religiões. Barcelos: Cia Editora do Minho, 1997.

BRAET, Herman & VERBEKE (eds). A Morte na Idade Média. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A Formação do Homem Moderno Vista Através da Arquitetura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BRENES, Anayansi Correa. Bruxas, Comadres ou Parteira A obscura História das Mulheres e a Ciência dos Contornos do Conflito Parteiras e Parteiros Franceses. Belo Horizonte: COOPMED, 2005.

BRESCIANI, Stella; NAYARA, Márcia (orgs.) Memória e (Res) Sentimento: Indagações Sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2004.

BREUILLE, Jean-Philippe (direction). Dictionnaire de peinture et de sculpture l'art du XIX^e siècle. Paris: Larousse, 1993.

BRITO Raquel Soeiro de. Portugal Perfil Geográfico. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BRUNEAU, Thomas C. Religião e Politização no Brasil: A Igreja e o Regime Autoritário. São Paulo, Edições Loyola, 1979.

BUENO, Antônio Sérgio. Vísceras da Memória Uma leitura da obra de Pedro Nava. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

BURKE, Peter. A escrita da História. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CABEÇAS, Maria da Conceição e D'ARA, Concha. Porto Monumental e Artístico-Património da Humanidade. Porto: Porto Editora Lda, 2002.

Câmara Municipal do Porto. Regulamento dos Cemitérios Municipais Editais 15/70 Tipografia Reclamo Teatral.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Artistas Populares de Belo Horizonte. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.) Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Histórico e Culturais, 1997. p.20-69

CAMPOS, Adalgisa Arantes. (org). Raimundo Machado: depoimento. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003.

CAMPOS, Darli Vieira (org.) Album de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Typ. e Pap. Castro, 1940.

CAMPOS, Mário Mendes e SANTOS, Christovam Colombo dos. Em Louvor dos Pioneiros de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Educação e Cultura. 1971.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CARENA, Carlos. Ruína/Restauro. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1997. Vol. 1. Memória-História, p.106-129

CARR-GOMM, Sarah. Símbolos na Arte Guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Bauru/São Paulo; EDUSC, 2004.

CARVALHO, José Murilo de A Formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CARVALHO FILHO, José Eduardo Freire de. A Devoção do Senhor J. do Bom-Fim e Sua História. Bahia: Typ.de S. Francisco, 1923.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ed. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1988.

CASSON, Lionel. O antigo Egito. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

CASTRO Josué de. Sete Palmos de Terra e um Caixão Ensaio sobre o Nordeste Área Explosiva. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

CATROGA, Fernando. O Céu da Memória Cemitério Romântico e Culto Cívico dos Mortos em Portugal 1756-1911. Coimbra: Livraria Minerva Ltda, 1999.

CAVALCANTI, Carlos. História das Artes da Renascença Fora da Itália aos Nossos Dias. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1970. Volume 2

CLÁUDIO, Mário. Porto Margem do Tempo. Porto/Lisboa: Livraria Figueirinhas, 1997.

CLAUDON, Francis. Enciclopédia do Romantismo. Minho: Cia Editora do Minho, 1986.

O Clero no Parlamento Brasileiro: a Igreja e o Estado na Constituinte (1891). Brasília/Rio de Janeiro: Senado Federal/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1985.

CHARTIER, Roger. A História Cultural Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1990.

CHASSOT, Attico. A Ciência Através dos Tempos. São Paulo: Moderna, 1994.

CHÂTELET, Albert e GROSLIER, Bernard Philippe (org.) História da Arte. Barcelos: Cia Editora do Minho, 1991. Vol.2

CHAUNU, Pierre. La Mort a Paris XVI^e, XVII^ee XVIII^e siècles. Paris: Fayard, 1978.

CHECA, Fernando. Pintura y escultura de Renacimiento en Espana 1450-1600. Madrid, Cátedra, 1999.

CHIAVENATO, Júlio José. A Morte Uma Abordagem Socio-cultural. São Paulo: Moderna, 1998.

CHILVERS, Ian. Diccionario De Arte. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 1995.

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2001.

CIFUENTES, Rafael Llano. Relações entre a Igreja e o Estado. São Paulo: José Olympio Editora, 1989.

CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Barcelona: Ediciones Simela, 1997

COELHO, António Matias (Coord.) Atitudes perante a Morte. Coimbra: Minerva, 1991.

Collecção de Legislação Publicada em 1834, depois da Abertura das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa em 15 de Agosto. Lisboa: Galhardo e Irmãos, 1845.
Collecção de Leis e Outros Documentos Officiaes publicados no 2º semestre de 1837. Sétima série. 2ª Parte. Lisboa: Imprensa Nacional, 1837.

Collecção de Leis e Outros Documentos Officiaes publicados no anno de 1838. Oitava série, edição official. Lisboa: Imprensa Nacional, 1838.

Collecção de Leis do Conselho Deliberativo de Bello Horizonte (Den. 63 à 72 de 1913). Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1913.

Collecção de Leis do Conselho Deliberativo de Bello Horizonte (De Fevereiro a Dezembro de 1912 nº 54 a 62). Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas, 1912.

Collecção de Leis do Conselho Deliberativo de Bello Horizonte (De 1900 a 1911 nº. 1 a 5) (Portaria n. 60). Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas, 1922.

Colecção completa da legislação sobre estabelecimentos de cemitérios, enterramentos e trasladações desde 1835 até hoje. Porto: Livraria Archivo Jurídico A.G Vieira Paiva Editor, 1889.

Collecção das Leis e Decretos do Estado de Minas Gerais 1900. Cidade de Minas: Imprensa Official do Estado de Minas, 1900.

COMMELIN, P. Nova Mitologia Grega e Romana. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983.

Comissão d'estudo das localidades indicadas para a Nova Capital Relatório apresentado a Sr. Ex. o Sr. Dr. Affonso Penna. Presidente do Estado pelo Engenheiro Civil Aarão Reis. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893.

Comissão Constructora da Nova Capital Revista Geral dos Trabalhos Publicação Periódica, descriptiva e estatística feita com autorização do Governo do Estado sob a direção do Engenheiro Chefe Aarão Reis. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1895. Volume 1.

Consolidação das Leis, Decretos e Portarias da Prefeitura Municipal de Bello Horizonte. Belo Horizonte, s/e, 1935.

Constituições da Republica do Brasil e do Estado de Minas. Ouro Preto: Imprensa Official de Minas Geraes, 1896.

CORENTIN, P.A. Resumo Histórico da Photographia Desde a Sua Origem até Hoje. Lisboa: Typographia da Revista Popular, 1852.

CORREIA, Ivone. Dicionario Fundamental de Artes Visuais. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira da. O Sonho e a Técnica A Arquitetura de Ferro No Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

COUTO, Júlio. Monografia de Aldoar. Porto: Edição da Junta de Freguezia e Paróquia de Aldoar, 2000.

COUTO, Júlio. O Porto em 7 dias Uma visita Guiada à Cidade. Porto: Edições Utopia, 1989.

COUTO, Júlio. Monografia de Massarelos. Porto: Edição da Junta de Freguesia de Massarelos, 1993.

CRUZ, Maria Antonieta. Os burgueses do Porto na segunda metade do século XIX. Porto: Fundação eng. António de Almeida, 1999.

CUMONT, Franz. Recherches Sur Le Symbolisme Funéraire Des Romains. Paris : Librairie Paul Geuthner, 1966.

CUMMING, Robert. Para entender a Arte. São Paulo : Editora Ática, s/d.

CYMBALISTA, Renato. Cidades dos VivosArquitetura e atitudes perante a morte nos cemitériso do estado de São Paulo. São Paulo : Annablume : Fapesp, 2002.

DAMATTA, Roberto. Morte A Morte nas sociedades relacionais : reflexões a partir do caso brasileiro.In. : A Casa e a Rua Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil. São Paulo : Brasiliense S.A, 1985. p. 113-134.

DASTUR, Françoise. A Morte Ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro : Difel,2002.

DAUEAU, Suzanne. Portugal Geográfico. 2ª ed. Lisboa: Edições João Dá da Costa, Ltda, 1998.

DEBRAY, Régis. Vida e Morte da Imagem Uma História do Olhar no Ocidente. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

Decreto nº. 840 de 9 de julho de 1895 Regulamento para a Comissão Constructora da Nova Capital do Estado de Minas Geraes. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Geraes, 1895.

Decreto nº. 1368 de 05 de março de 1900 Regulamento do Cemitério Publico Prefeitura da Cidade de Minas. Cidade de Minas: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1900.

DELUMEAU, Jean. O Pecado e o Medo A culpabilização no Ocidente séculos 13-18. Bauru: EDUSC, 2003. 02volumes

_____. O que sobrou do paraíso?. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DEMETRESCO, Sylvia. Vitrine teu nome é sedução. São Paulo: Pancrom, 1990.

DEZINGER, Enrique. El Magistério de La Iglesia. Manual de Los Simbolos, Definiciones Y Declaraciones de La Iglesia Em Matéria de Fee Y Costumbres. Barcelona: Editorial Herder, 1963.

DIAS, Manuel. (Texto). Porto-Património Cultural da Humanidade. Porto: Norprint, 1999.

DIAS, Marina Tavares e MARQUES, Mário Morais. Porto Desaparecido. s/l: Quimera Editores, 2002.

Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte 1894/1940. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1977.

Diccionario Contemporaneo da Lingua Portugueza feito sobre o plano de F.J. Caldas Aulete. 2ª ed. Actualisada. Lisboa: Parceira António Maria Pereira, 1952. 02 volumes.

DROZ, Geneviève. Os mitos Platónicos. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, Lda, 1993.

DUBOIS, Phillipe. O Ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas/São Paulo: Papyrus, 1993.

DUBOIS, Philippe. O Acto Fotográfico. Lisboa: Vega Limitada, 1992.

DUBY, Georges. Ano 1000, Ano 2000 Na Pista de Nossos Medos. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

_____. O Ano Mil. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo. Lisboa: Editorial Estampa Lda, 1982.

_____. A História Continua. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1993.

_____. Para uma História das Mentalidades. Lisboa: Terramar- Editores, Distribuidadores e Livreiros, Lda, 1999.

_____ et alli. História e Nova História. Lisboa: Editorial Teorema, 1989.

_____ e LARDREAU, Guy. Diálogos sobre a Nova História. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

DUTRA, Eliana de Freitas (org.) BH Horizontes Históricos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1996.

ECO, Umberto. A Estrutura Ausente. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1976.

EÇA, Matias Aires Ramos da Silva. Reflexões sobre a Vaidade dos Homens ou Discursos Morais sobre os efeitos da vaidade oferecidos a El-Rei Nosso Senhor D. José I. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, 1952.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Lisboa: Editorial Verbo, 1996.

Encyclopedia e Diccionario Internacional organizado e redigido com a colaboração de distintos homens de ciencia e de Lettras. Rio de Janeiro/Nova York: W.M. Jackson, Inc. Editores, 1950-55. V. 13

Encyclopedie Visuelle Des Arts Décoratifs 1890-1940. Paris/Bruxelles: Bordas, 1981.

ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Norbert. A Sociedade dos Indivíduos. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. A Solidão dos Moribundos seguido de “Envelhecer e morrer”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

EPSTEIN, Issac. O Signo. São Paulo: Ática S.A, 1990.

ESPIRITO SANTO, Manuela. O Teatro Baquet no centenário de uma tragédia 20 de Março de 1888 evocação. Porto: Círculo de Cultura Teatral, 1988.

FABRIS, Annateresa (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

FAHR-BECKER, Gabriele. Arte Nova. Konemann: Verlagsgesellschaftmbh, 1997

FEBVRE, Lucien. Olhares Sobre a História. Lisboa: Edições Asa, 1996.

FILINTO, Jayme. A Grande Catastrophe do Theatro Baquet Narrativa Fidedigna do Terrível Incêndio ocorrido em a noite de 20 para 21 de Março de 1888, precedida da História do Theatro. Porto: Casa Editora Alcino Aranha & C^a, 1888.

FIGUEIREDO, Candido de. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Lisboa: Sociedade Editora, 1911/12. Vol. II

FERREIRA, J. A. Pinto. Aspectos Arqueológicos e Artísticos da Cidade do Porto. Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto, s/d.

FERNANDES, Fátima e CANNATA, Michele. Guia da Arquitectura Moderna Porto 1925-2002. Maia, Matosinhos, Porto, Vila Nova de Gaia. Porto: Asa Editores II, SA, 2002.

FLORES, Francisco Moita et alii. Cemitérios de Lisboa: entre o real e o imaginário. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1993.

FOCILLON, Henri. O Ano Mil. São Paulo: Edições Mandacaru Ltda., 1989.

FRANÇA, José-Augusto. A Arte em Portugal no Século XIX. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.

FRANÇA, José-Augusto. A Arte em Portugal no Século XIX. 3º ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990. Vol.II

FRANÇA, José-Augusto. O Romantismo em Portugal Estudos de Factos Socioculturais. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, Lda, 1993.

FRANÇA, José-Augusto. História da Arte Ocidental 1780-1980. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

FRANCASTEL, Galienne Y Pierre. El retrato. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A, 1995.

FRASCINA, Francis et alii. Modernidade e Modernismo A Pintura francesa no Século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

Frederick William Flower Um Pioneiro da Fotografia Portuguesa. Lisboa: Museu do Chiado, 1994.

FREUND, Gisele. Photography & Society. Boston: David R. Godine Publisher, 1982.

FROIDMONT, Hèlinand de. Os Versos da Morte. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Imaginário, 1996.

GALLASI, Peter. Before Photography: Painting and the Invention of Photography. New York: Museum of Modern Art, 1981.

GAMA, Lélia Vidal Gomes da. Devoção e Nostalgia. Informação histórico-litúrgica sobre o catolicismo e o culto da Virgem Maria em Minas Gerais. Belo Horizonte: Biblioteca Estadual Luiz de Bessa, 1984.

GARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo (Direcção). Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70 Lda, 2003.

GAYO, Felgueiras. Nobiliário de Famílias de Portugal. Braga: Tip. Augusto Costa Ltda, 1939. Tomo Décimo Sexto.

GEFEN, Gérard. Paris des artistes 1840-1940. Paris: Editions Du Chêne, 1998.

GÉLIS, J. Les miracles mirois du corps. Saint Denins : Press Universitaires de Paris VIII, 1983.

Gênios da Pintura James Ensor. São Paulo : Victor Civita, 1968.

Gênios da Pintura Munch. São Paulo : Abril Cultural, 1972. Volume 9

Gênios da Pintura Renascentista. São Paulo : Círculo do Livro Ltda, 1995.

GILI, Mónica (ed.) La ultima Casa/The Last House. Barcelona : Editorial Gustavo Gili S.A, 1999.

GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. O museu e a vida. Rio de Janeiro/Porto Alegre/Belo Horizonte : Fundação Nacional Pró-Memória/Instituição Estadual do Livro/UFGM, 1990.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro : LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S. A, 1999.

GOMES, Leonardo José Magalhães. Memória de Ruas Dicionário Toponímico da Cidade de Belo Horizonte. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte/Secretaria Municipal de Cultura/Museu Histórico Abílio Barreto, 1992.

GONÇALVES, Rui Mário. A Arte Portuguesa do Barroco à Contemporaneidade. s/l: Círculo de Leitores, 1995.

GONÇALVES, Rui Mário. História da Arte em Portugal Pioneiros da Modernidade. Lisboa: Publicações Alfa, 1986/1993. Vol. 12

GOWING, Lawrence Sir (director) História da Arte Universal. Lisboa: Publicações Alfa, 2001. 05 Volumes

GRAÇA, Marina e PIMENTEL, Helena. Seis Percursos pelo Porto Património Mundial. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Parte Complementar Brasil Ilustrada com cerca de 4000 gravuras e dezenas de estampas a cores. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, 1973. Vol. II

GROSSI, Sávio. Arte e Ofício dos marmoristas nos primórdios de Belo Horizonte L'arte e il mestiere della marmoria nei primordi di Belo Horizonte. Belo Horizonte: Instituto Marcelo Xavier, 2005.

Guia de Bello Horizonte Indicador da Capital. Org. Felipe Veras e Antonio Moretti. Bello Horizonte: Empresa Minerva, 1912.

GUICHARD, François. Porto, uma cidade com gosto Porto, une ville qui a du goût Porto, a city with flavour. Porto: ICEP, 1997.

GUINSBURG, Carlo. Olhos de Madeira Nove Reflexões sobre a Distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Mitos Emblemas Sinais Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. 2 ed. São Paulo: Perspectiva S.A, 1985.

HADAS, Moses. Roma Imperial. Biblioteca da História Universal Life. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, James. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. London: Albernale Street, 1989.

HAMILTON, Edith. A Mitologia. Lisboa: Publicações Dom Quixote Lda, 1991.

HAROUEL, Jean-Louis. História do Urbanismo. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990.

HEINZ-MOHR, Gerd. Dicionário dos Símbolos Imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

HENNEZEL, Marie De e LELOUP, Jean-Yves. A Arte de Morrer. Tradições religiosas e espiritualidade humanista perante a morte nos dias de hoje. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

HENNEZEL, Marie De. Diálogo com a Morte Os que vão morrer ensinam-nos a viver. 3ª ed. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.

HERNANDES, Pedro Martim. Catecismo Romano. Madri: La Editroial Católica S.A, 1956.

História da Arte em Portugal do Romantismo ao fim do século. Lisboa: Publicações Alfa, 1986/1993. Vol. II

HOBBSAWN, Eric. Era dos Extremos O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUYGHE, René. El Arte Y El Hombre. Barcelona: Editorial Planeta, S.A, 1965. 03 Volumes.

_____. Diálogo com o Visível. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994.

- HUYSSSEN, Andreas. Memórias do Modernismo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- INFANTES, Victor. Las Danzas de La Muerte: Genesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- JACQ, Christian. O Mundo Mágico do Antigo Egipto. Porto: Asa Editores II S.A, 2000.
- JOLY, Martine. A imagem e sua interpretação. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2003.
- JORGE, Ricardo d'Almeida. Hygiene social aplicada à Nação Portuguesa. Porto: Livraria Civilização de Eduardo da Costa Santos Editor, 1885.
- JÚLIO MARIA, pseud. de Júlio César de Moraes Carneiro. A Igreja e a República. Brasília: Editora UNB, 1981.
- JUNG, Carl. G. et alii. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- Justa Súplica Considerações sobre o monumento erigido em Lisboa Comemoração da Guerra Peninsular. José de Oliveira Ferreira-escultor, Francisco de Oliveira Ferreira-Arquitecto. Lisboa: "O Primeiro de Janeiro", 1944.
- KIRSCHBAUM, Engelberto (S.I), JUNYENT, Eduardo (PBRO) e VIVES, Jose (PBRO). La tumba de San Pedro Y las catacumbas romanas los monumentos y las inscripciones. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1954.
- KOK, Glória. Os vivos e os mortos na América Portuguesa da antropofagia à água do batismo. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- KOSSOY, Boris. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: Século XIX. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.
- _____. A Fotografia como Fonte Histórica: Introdução à Pesquisa e à Interpretação das Imagens do Passado. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo/SICCT, 1980.
- _____. Fotografia e História. São Paulo: Ática, 1989.
- KRONFUSS, Juan. Ideas Para Monumentos Funerarios. Cordoba: Editor A. Biffignandi, 1927.
- KUBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre a Morte e o Morrer O que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. São Paulo: Martins Fonte, 1997.
- LAGET, M., MORELA, M.F. e GÉLIS, J. Entrer dans la vie naissances et enfances dans la France traditionnelle. Paris: Gallimard, 1978.

LAMAS, Maria. Mitologia Geral Mitologias dos Primitivos Actuais, das Américas, Egípcia, Suméria, Assírio-Babilonica, Hitita, Fenícia, Pré-Helénica, Greca e Romana. 4ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, 2000. Vol. I

_____. Mitologia Geral Mitologias Germânicas, Eslava, Báltica, húngaro-Finlandesa, Celta, Ibérica, Persa, Indiana, Budista, Chinesa e Japonesa. 4ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, 2000. Vol. II

LAPA, José Roberto do Amaral. A Cidade os Cantos e os Antros Campinas 1850-1900.São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LEAKEY, Richard. A Evolução da Humanidade. São Paulo : Melhoramentos, 1982.

Le Dictionnaire Mondial de La Photographie Des Origens à nos jours. Paris: Larousse, 1994.

Le Grand Atlas de L'Art. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A, 1993. 02 Volumes.

LE GOFF, Jacques. Memória. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. Vol.1, Memória-História. p.11-50

_____. História e Memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. A História Nova. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1990.

_____. Para Um Novo Conceito de Idade Média tempo, trabalho e cultura no ocidente. Lisboa: Editorial Estampa, Lda. 1979.

_____. O Nascimento do Purgatório. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. A História Nova. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. Por amor às cidades : conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Editora da Unesp, 1983.

_____ e NORA, Pierre. História: Novos Problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. História: Novas Abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____. História: Novos Objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LE GOFF, LADURIE, Le Roy, DUBY, Georges et alii A Nova História. Lisboa: Edições 70, 1991.

LEÃO, Manuel. Artistas Antigos do Porto. Porto/Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leitão, 2002.

Leis n. 73 a 85 da Prefeitura de Bello Horizonte. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1915.

Leis nº 126 a 142 do Conselho Deliberativo 1917. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1917.

Leis nº. 126 a 142 do Conselho Deliberativo 1917. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1917.

Lei n.7 de 4 de outubro de 1901 Orçamento para 1902. Bello Horizonte: Imprensa Official de Minas Geraes, 1901.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família. Leitura da Fotografia Histórica. 3 ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Legislação da Prefeitura de Bello Horizonte até 1908 trabalho organizado por Antonio J.da Costa Pereira, autorizado pelo Prefeito Dr. Benjamin Jacob. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1909.

LEMOS, Celina Borges (org). Sylvio de Vasconcellos Arquitetura, Arte e Cidade Textos Reunidos. Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004.

LIEURY, A., MEUDERS, M. e BRION, S. Mémoire. Encyclopaedia Universalis Corpus 14. Lorraine-Mésopotamie. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1996.

LIMA, Benvindo. Canteiro de Saudades – Pequena História Contemporânea de Belo Horizonte (1910-1950). Belo Horizonte: C.L Assessoria em Comunicação Ltda, 1996.

LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. Origem Histórica dos Cemitérios. São Paulo: Secretaria de Serviços e Obras, 1977.

LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. A Velhice, o Tempo e a Morte Subsídios para possíveis avanços do estudo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

LOYER, François. Le siècle d'l industrie 1789-1914. Paris: Skira,1983.

LOYN, H. R. (org.) Dicionário da Idade Média. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologias. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACAMBIRA, Yvoty de Macedo. Os Mestres da Fachada artistas-artesãos. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura/Centro Cultural São Paulo, 1985.

MACEDO, Diogo de. Iconografia Tumular Portuguesa Subsídios para a Formação de um Museu de Arte Comparada. Lisboa: Olissipo, 1934.

MADSEN, S. Tschudi. Art Nouveau. Porto: Editorial Inova, 1967.

MÂLE, Emile. L'art religieux de la fin du Moyen Age. Paris: A.Colin,1931.

MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens Uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. O que é Morte. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MARQUES, Hélder, FERNANDES, José A. Rio e MARTINS, Luís Paulo. Porto Percursos nos espaços e memórias. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

MARTINDALE, Adrew. O Renascimento O Mundo da Arte Enciclopedia das Artes Plásticas Em Todos os Tempos. s/l: Expansão Editorial, 1979.

MARTINS, José de Souza. A Morte e os Mortos na Sociedade Brasileira. São Paulo: Hucitec, 1983.

MARTINS, Mário. S.J. Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte. Braga: Livraria Cruz, 1969. 02 volumes

MATA MACHADO, Marília Novais da e FREIRE, Doia. Belo Horizonte: guia turístico-cultural. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

MATOS, Lúcia Almeida et allii. Museu Nacional Soares dos Reis. Roteiro da Coleção. Lisboa: IPM, 2001.

MATTOSO, José. História de Portugal O Liberalismo (1807-1890). Vol. 5º, Lisboa: Editorial Estampa, s/d.

McKENZIE, John L. Dicionário Bíblico. 7ª ed. São Paulo: Paulus, 1983.

MEDEIROS, Regina (org.) Permanências e mudanças em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MENEZES, Rachel Aisengart. Em Busca da Boa Morte Antropologia dos Cuidados Paliativos. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

Mensagem ao Conselho Deliberativo da Cidade de Minas apresentada em 19 de setembro de 1900 pelo Prefeito Dr. Bernardo Pinto Monteiro. Cidade de Minas: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1900.

Mensagem apresentada pelo prefeito Christiano Monteiro Machado ao Conselho Deliberativo de Belo Horizonte em 6 de outubro de 1927 e relatórios anexos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1927.

Mensagem apresentado pelo prefeito Christianno Monteiro Machado ao Conselho Deliberativo de Belo Horizonte em 10 de outubro de 1929 e relatórios anexos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1929.

MEYERS, Bernard. Como apreciar a arte (Enciclopédia Ilustrada da Pintura, Desenho e Escultura). Lisboa: Publicações e Artes Gráficas, 1971.

MILLARD, Anne. O Mais Belo Livro das Pirâmides. São Paulo: Melhoramentos Ltda, 1996.

MIRANDA, Maria Adelaide et alii. History of Plastic Arts. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

MORAIS, Frederico. Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MORIN, Edgar. O Homem e a Morte. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. História de Belo Horizonte de 1897 a 1930. Belo Horizonte: s/e, 1970.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. Belo Horizonte na Bela Época. Belo Horizonte: Emil, 1979.

MUMFORD, Lewis. A Cultura das Cidades. Belo Horiz2c 16 >>BDC 1efa 8 0.60001 ref. nte na B100

- LOUDIN, Bernard. Funérais. Paris: Chêne, 1979.
- PACHECO, Hélder. Porto: lugares dentro de nós. Porto: Edições Afrontamento, 2001.
- PAIVA, Eduardo França. História & Imagens. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____ (org.) Belo Horizonte Histórias de Uma Cidade Centenária. Belo Horizonte: Faculdades Integradas Newton Paiva, 1997.
- PAMPLONA, Fernando de. Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses. Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1991. 05 volumes.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- Panorama de Belo Horizonte: Atlas histórico. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.
- PASSOS, Carlos. Guia Histórica e Artística do Porto. Porto: Casa Editora De A. Figueirinhas Lda, 1935.
- PASSOS, José Manuel da Silva. O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana do Porto. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.
- PASTRO, Cláudio. Arte Sacra O Espaço Sagrado Hoje. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- PAZ, Achilles e NASCIMENTO, Jaime Roscoe. Belo Horizonte-Ruas-Avenidas-Praças-Alamedas. Belo Horizonte: s/e, 1958.
- PEDREIRINHO, José Manuel. Dicionário dos Arquitectos Activos em Portugal do Século I à Actualidade. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- PENA, Octavio. Notas Cronológicas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planeamento/Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.
- PEPE, Dunia e DEMASI, Domenico (org) As palavras no tempo Vinte e Seis Vocábulos da Encyclopédie reescritos para o ano 2000. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- PEREIRA, José Fernandes de (Direcção). Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho S.A, 2005.
- PEREIRA, José Fernandes de (Direcção). Dicionário de Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença Ltda, 1989.
- PEREIRA, Paulo. (direcção) História da Arte Portuguesa. s/l: Temas e Debates e Autores, 1995.

PERNES, Fernando (coord.) Panorama Arte Portuguesa no Século XX. Porto: Fundação de Serralves/ Campo das Letras Editores S.A, 1999.

PEVSNER, Nikolaus. Origens da arquitetura moderna do design. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

PHILIP, Neil. O Livro dos Mitos Contos e Lendas do Mundo. São Paulo: Marco Zero, 1996.

PIJOAN, J. (Coord.) História da Arte. Barcelona/Lisboa: Publicações Europa-América, 1972. Vol. 8

PIJOAN, José. História Del Arte. Barcelona/Madrid: Salvat Editores S.A, 1946-49. Tomo Terceiro.

PIMENTEL, Alberto. Guia do Viajante na Cidade do Porto e seus Arrabaldes. Porto: Livraria Central, 1877.

_____ . O Porto há trinta anos. Porto: Livraria Universal, 1893.

PINTO, Dr. Alfredo Moreira. Monographia de Belo Horizonte em 1901. Recenseamento de Bello Horizonte feito na Administração do PreaçTc 0.28ynth Moirallos Sm 19012

PREFEITURA DE BELLO HORIZONTE 1936 Decretos municipais ns. 66 a 115 Resoluções municipais ns 1 a 36 Decretos estaduais ns 18,619 e 685. Leis estaduais ns. 98,120 e 115 e Lei Federal n.221-A. Belo Horizonte: PBH, s/d.

Produção Industrial do Município de Belo Horizonte 1942. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Estatística, 1943.

PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (org.) História da Vida Privada Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira. Cemitérios do Porto Roteiro. Porto: Direcção Municipal de Ambiente e Serviços Urbanos da Câmara Municipal do Porto-Divisão Municipal de Higiene Pública, 2000.

RAGON, Michel. L'espace de la mort Essai sur l' architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires. Paris: Albin Michel, s/d.

RAMOS, Luís A. de Oliveira. (direcção) História do Porto. Porto: Porto Editora Ltda, 1995.

REAL, Regina M. Dicionário de Belas Artes Termos Técnicos e Matérias Afins. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura S.A 1962.

REIS, Aarão. Relatório da Comissão d'Estudo das localidades indicadas para a Nova Capital do Estado de Minas Geraes apresentado em 1893 ao Exmo. Sr. Dr. Silviano Brandão, Secretário do Interior na Prefeitura do Exmo. Sr. Dr. Affonso Penna. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1902.

REIS, João José. A Morte é uma Festa Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In.: História da vida privada no Brasil: Império. Coordenador geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume: Luiz Felipe de Alecanstro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 95-141

REIS, Nestor Goulart. Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial. São Paulo: Editora da USP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. Educação Artística Introdução à História da Arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

Regimento Interno do Conselho Deliberativo de Bello Horizonte Aprovado em sessão de 26 de setembro de 1912 Modificado pelas resoluções de 2 de outubro de 1916 e 9 de outubro de 1920. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1921.

Regulamento dos Cemitérios Municipaes do Porto Aprovado por Accordão do Conselho de Districto de 9 de Setembro de 1869. Porto: Imprensa Portuguesa, 1869.

Regulamento dos Cemitérios Municipaes do Porto Approvado em sessão da Câmara Municipal de 30 de Janeiro de 1891. Porto: Typ. De A. J. da Silva Teixeira, 1891.

Regulamento dos Cemitérios Municipaes do Porto. Porto: Officinas Notta Ribeiro Limitada, 1911.

Regulamento para as bases do levantamento do Plano Geral da Capital do Estado em Bello Horizonte. Ouro Preto: Imprensa Official de Minas Geraes, 1895.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Dr. Bernardo Pinto Monteiro 12 de setembro de 1899 – 31 de agosto de 1902. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas, 1902.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Francisco Bressane de Azevedo em 16 de setembro de 1903. Cidade de Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1903.

Relatorio da Santa Casa de Misericórdia de Bello Horizonte pelo provedor Cel Emygdio Germano. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1903.

Relatorio apresentao ao Exmo. Sr. Prefeito pelo medico de hygiene Dr. Cicero Ferreira Estatística Demographo-Sanitaria do Districto da Cidade de Bello Horizonte no ano de 1903. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1904.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo da Cidade de Bello Horizonte pelo Prefeito da Cidade de Bello Horizonte Francisco Bressane de Azevedo em setembro de 1905. Bello Horizonte: Imprensa Official de Minas Geraes, 1905.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo da Cidade de Bello Horizonte pelo Prefeito Interino Dr. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada em setembro de 1906. Bello Horizonte: Imprensa Official de Minas Gerais, 1906.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Benjamin Jacob em 23 de setembro de 1907. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1907.

Relatório apresentado pelo Prefeito Benjamin Jacob em 15 de setembro de 1908. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1908.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Benjamin Brandão em Janeiro de 1910 sobre assumptos referentes ao anno decorrido de agosto de 1908 a setembro de 1909. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1910.

Relatorio apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Dr. Olyntho Deodato dos Reis Meirelles em 16 de setembro de 1911. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1911.

Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo Prefeito Olyntho Deodato dos Reis Meirelles setembro de 1912. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1912.

Relatório apresentado ao Exmo.Sr. Dr. Delfim Moreira da Costa Ribeiro Secretario de Estado dos Negocios do Interior pelo Dr. Zoroastro R. Alvarenga Director Geral de Higienee referente ao anno de 1912. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1913.

Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo Prefeito Dr. Cornélio Vaz de Mello setembro de 1915. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas, 1915.

Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo prefeito Dr. Cornelio Vaz de Mello setembro de 1916. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1916.

Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo prefeito Dr. Cornelio Vaz de Mello setembro de 1917. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1917.

Relatório aprentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo Prefeito Dr. Affonso Vaz de Mello outubro de 1918. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1918.

Relatório apresentado ao membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo prefeito Dr. Affonso Vaz de Mello Setembro de 1919. Belo Horizonte: Imprensa Official, 1919.

Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo Prefeito Affonso Vaz de Mello setembro de 1920. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas, 1920.

Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo Prefeito Dr. Affonso Vaz de Mello setembro de 1921. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, 1921.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flávio Fernandes dos Santos. Belo Horizonte: Imprensa Official, 1922.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flávio Fernandes dos Santos Setembro de 1923. Belo Horizonte: Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, 1923.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flavio Fernandes dos Santos setembro de 1924. Belo Horizonte: Imprensa Official, 1924.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flavio Fernandes dos Santos outubro de 1925. Belo Horizonte: Imprensa Official, 1925.

Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Christiano Monteiro Machado outubro de 1926. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

Relatórios apresentados ao Prefeito Luiz Barbosa Gonçalves Penna pelos directores e chefes de Serviço da Prefeitura de Bello Horizonte em outubro de 1930. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Geraes, 1931.

Relatório apresentado a S. Ex. o Sr. Governador Benedito Valladares Ribeiro pelo Prefeito Octacilio Negrão de Lima e relativo ao período administrativo de 1935-1936. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Geraes, 1937.

Relatorio sobre a situação economico-financeira do município de Bello Horizonte referente ao exercício de 1936, apresentado à Camara Municipal pelo Prefeito Dr. Octacilio Negrão de Lima. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1937.

Relatório de 1937 apresentado a S. Excia. o Sr. Governador Benedicto Valladares Ribeiro pelo Prefeito de Bello Horizonte Octacilio Negrão de Lima. Belo Horizonte: Graphica Queiroz Breyner Ltda, 1937.

Relatório dos Exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Benedito Valladares Ribeiro Governador do Estado, pelo Prefeito Juscelino Kubistchek de Oliveira. Belo Horizonte: PBH, 1942.

Relatório de 1949 apresentado à Camara Municipal pelo Prefeito Octacilio Negrão de Lima. Belo Horizonte: PBH, 1949.

RENARD, Jean-Claude. L'âge de la fonte un art, une industrie, 1800-1914. Suisi d'un dictionnaire des artistes. Paris: Les éditions de l'amateur, 1985.

REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. Metrópole da Morte Necrópole da Vida Um estudo Geográfico do Cemitério de Vila Formosa. São Paulo: Carthago Editorial, 2000.

RHEIMS, Maurice. La Sculpture au XIX^e Siécle. Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1972.

RENARD, Jean-Claude. L'âge de la fonte un art, une industrie, 1800-1914. Guisi d'uns Dictionnarire des artistes. Paris: Les éditions de l'amateur, 1985.

REYNOLDS, Donald. Introdução à História da Arte A Arte do Século XIX. Rio de Janeiro : Zahar Editores S.A, 1986.

RIO-CARVALHO, Manuel. História da Arte em Portugal Do Romantismo ao fim do século. Lisboa: Publicações Alfa, S.A, 1993.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Os Símbolos do Poder. Cerimônias e Imagens do Estado Monárquico no Brasil. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

RODRIGUES, Cláudia. Lugares dos mortos na cidade dos Vivos tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1997.

RODRIGUES, Edmundo. Estilos Artísticos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1963.

ROMEY, Georges. Dictionnaire de la Symbolique Le Vocabulaire fondamental des rêves, Couleurs et couples de couleurs métaux et minéraux végétaux animaux. Paris: Editions Albin Michel S.A, 1995. Tome 1.

_____. Dictionnaire de La Symbolique II Le Vocabulaire fondamental des rêves Personnages Parties du corps, formes et volumes, astres. Paris: Editions Albin Michel S.A., 1997.

ROMEY, Georges. Dictionnaire de La Symbolique III Le Vocabulaire fondamental des rêves nombres et temps, objets, lieux remarquables. Paris: Éditions Albin Michel, S.A, 1999.

RONCHETTI, Giuseppe. Dizionario Illustrado Dei Simboli-Emblimi-Attributi-Allegorie-Immagini-Degli Dei, ECC. Milano: Editore-Librario Della Rua Casa, 1992.

ROSA, Augusto. Recordações da scena e de fora da scena. Lisboa: Livraria Ferreira, 1915.

ROWER, Frei Basílio. Dicionário Litúrgico Para Uso do Revmo. Clero e dos Fiéis. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Vozes Limitada, 1947.

SAGAN, Carl. Os Dragões do Éden. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1977.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. (org.) Cidades Capitais do Século XIX São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. Engenheiro Aarão Reis: O Progresso Como Missão. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento/Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

_____. O Ecletismo em Minas Gerais. Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Anateresa (org.) Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Nobel, 1987.

SANTOS, José Coelho dos. O Palácio de Cristal e a Arquitetura do Ferro no Porto em meados do Séc. XX. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1989.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Saber de Pedra o li 296naseist!tuas. Aústria, 1991.

SCARANO, Julita. Fé e Milagre Ex-votos Pintados em Madeira Séculos XVIII e XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SCHAMAUS, Michael. Teologia Dogmática VII Los Novísimos. 2ª ed. Madrid: Ediciones Rialp S.A, 1965.

SCHLESINGER, Dr. Hugo e PORTO, Pe. Humberto. Crenças Seitas e Símbolos Religiosos. São Paulo: Edições Paulinas, 1983.

SCHMITT, Jean-Claude. Os vivos e os mortos na sociedade medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. Da Morte, Metafísica do Amor, Do Sofrimento do Mundo. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

SCHORSKE, Carl. E. Viena Fin-De-Siècle Política e Cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Pensando Com a História Indagações na Passagem Para o Modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENA, António. História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997. Porto: Porto Editora, 1998.

SERÉN, Maria do Carmo. Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis. Porto: Centro Português de Fotografia, 1998.

SILVA, Ana Maria da. Lembranças... Venda Nova. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1999.

SILVA, Germano. Porto: a revolta dos taberneiros e outras histórias. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.

SILVA, Luiz Roberto da Doce Dossiê de BH. Belo Horizonte: Gráfica Editora Cedáblio Ltda, 1991.

SILVEIRA, Brenda. Lagoinha A Cidade Encantada. Belo Horizonte: Ed.da Autora, 2005.

SILVEIRA, Victor (org. e editor) Minas Gerais em 1925. Obra subvencionada pelo Governo do Estado de Minas Gerais com a Auctorisação do Congresso Mineiro. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

SIZA, Maria Tereza (Coord). O Porto e seus Fotógrafos. Porto: Porto Editora 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. (org.) Modernidades Tardias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SOUZA, Wladimir Alves de. Guia dos Bens Tombados. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1985.

SPELTZ, Alexander. Estilos de Ornamentos. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Lda, s/d.

STAROBINSKI, Jean. 1789 Os Emblemas da Razão. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

STRICKLAND, Carol e BOSWELL, John. Arte Comentada da pré-história ao pós-moderno. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TASSINI, Raul. Verdades Históricas e Pré-históricas de Belo Horizonte- antes Curral Del Rey. Belo Horizonte: s/e, 1947.

TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. Pobreza e Morte em Portugal na Idade Média. Lisboa: Editorial Presença Lda, 1989.

TELES, Vicente Coelho de Seabra Silva. Memoria sobre os prejuízos causados pelas sepulturas dos cadáveres nos templos e os methodos de os prevenir. Lisboa: Officina da Casa Litteraria do Arco do Cego, 1800.

TESTINI, Pasquale Prof. Las Catacumbas Cristianas de Roma. Roma: Arti Grafiche Vecchioni & Guadagno, 1964.

THOMAS, Louis-Vincent. Antropologia de La Muerte. México: Fondo de Cultura Economica, 1983.

TOLSTOI, Leon. A morte de Ivan Ilitch. Porto Alegre: L&PM, 1997.

TOSCANO, Verónica Zárate. Los Nobles Ante La Muerte En México, Actitudes, Ceremonias Y Memoria, 1750-1850. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos: Instituto Mora, 2000.

TRESSIDER, Jack. Os símbolos e o seu significado. Um guia da interpretação de mais de 1000 símbolos. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

TUFFELLI, Nicole. 1848-1905 A Arte no Século XIX. Lisboa: Edições 70, 1987.

URBAIN, Jean-Didier. Morte. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. Vol. 36 Vida/Morte Tradições/Gerações. P. 381-417

VALLADARES, Clarival do Prado. Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. 02 volumes.

VASCONCELOS, Florido de. Os Estuques do Porto. Porto: SGF. Criação e Comunicação Gráfica Lda, 1997.

_____. História da Arte em Portugal. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

_____. A Arte Em Portugal. s/l: Verbo Juvenil, 1984.

VAZ, Francisco de Assis de Sousa. Memoria sobre a inconveniência dos enterros nas igrejas, e utilidade da construção de cemitérios. Porto: Imprensa de Gandra e Filhos, 1835.

VERNANT, Jean-Pierre. L'individu, la mort, l'amour, soi-même et l'autre em Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1989.

VOVELLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense S.A., 1987.

_____. Piété Baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe Siècle. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

_____. Imagens e Imaginário na História Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997.

WALTHER, Ingo F. (org.) Arte do Século XX. Germany: Taschen, 1999. Vol. I

WEBER, Eugen. França Fin-de-Siècle. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WEIEMAIR, Peter and SIZA, M. Tereza. Portuguese Photography since 1954 Livro de Viagens. Portugal/Frankfurt: Edition Stemmler, 1997.

WEISBACH, Werner. El Barroco Arte de La Contrarreforma. Madrid, Espasa-Calpe, S.A, 1948.

WOOD, Paul et alii. Modernismo em Disputa A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

ZANINI, Walter (org.) História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 02 volumes

ZARUR, Dahas. Histórico dos Cemitérios da Santa Casa. Rio de Janeiro: s/e, s/d.

ZILLES, Urbano. Significação dos Símbolos Cristãos. 5ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

Artigos em periódicos

Acervo Revista do Arquivo Nacional Fotografia. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, nº. 01/02, Vol. 6, 1993.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Artistas Construtores de Belo Horizonte. REUNIÃO ANUAL SBPC, 49ª, 1997. Belo Horizonte. Anais - Conferências - mesas - Redondas – Simpósios. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1997.p.9-10

_____. Artistas Construtores de Belo Horizonte A Cidade Revelada. BHZ Cultura. Contagem, n. ° 21, p. 5 , Abril/maio 1997.

_____. A Capital: uma visão da Nova Capital e da República. Caderno de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, n. ° 05 p. 48 - 57, outubro de 1995.

_____. A capital: uma visão da Nova Capital e da República. Revista Pedagógica. Belo Horizonte, n. ° 78 p. 5 - 15, novembro / dezembro de 1995.

_____. Museu: memória e Educação. Caderno de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, n. ° 10 p. 126 - 134, abril de 1998.

_____. Alfredo Camarate: o espectador – narrador. In. XI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 1998, Uberlândia. Anais. Uberlândia: UFU, 1998, p. 390.

_____. Os artesãos da morte In. XI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 1998, Uberlândia. Anais. Uberlândia: UFU, 1998, P. 403.

_____. O espaço da morte na capital mineira: um ensaio sobre o Cemitério de Nosso Senhor do Bonfim. Revista de História Regional. Ponta Grossa, n. ° 2 v.3, Inverno 1998, p.187-191.

_____. O Cemitério do Bonfim: a morte na capital mineira. LOCUS Revista de História. Juiz de Fora, n. ° 2, v. 4 , 1998, p. 131 – 142.

_____. O Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim de Belo Horizonte: espaço da morte – espaço de cultura In. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DIMENSÕES DA HISTÓRIA CULTURAL, 1999, Belo Horizonte. Atas. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999, p. 179-180.

_____. Memórias, lembranças, imagens: o cemitério. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v.XXX, n.1,p.105-122,junho 2004.

_____. Morte, cultura, memória-múltiplas interseções-uma abordagem acerca do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim de Belo Horizonte. In: Caderno de Resumos e Programação XIV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH/MG. Juiz de Fora: Campus da UFJF, 25 a 30 de julho de 2004.p.94

ARIÈS, Philippe. Les grandes étapes et le sens de l'évolution de nos attitudes devant la mort. Archives de Sciences sociales des Religions. Paris, n° 39, année 20, p. 7-15, janvier-juin 1975.

A Maria da Fonte. O Tripeiro. Porto, nº. 30, 3ª série, 2º anno. p.89-90. 15 de Março de 1927.

As Exéquias pelas victimas do Baquet. Occidente Revista Illustrada de Portugal e do Extranjeiro. Lisboa, nº 338, volume XI, 11º anno, p.107. Maio de 1888.

Átrio da Boa Viagem já serviu de cemitério Estado de Minas. p.22, 18 de setembro de 1991.

AZEVEDO, Arthur. Um passeio a Minas. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, p. 179 - 211 1982.

AZZI, Riolando. Igreja e Estado no Brasil: Um Enfoque Histórico. Perspectiva Teológica Belo Horizonte; n.º29 - 31, p. 7 - 17, Janeiro a Dezembro, 1981.

BARRETO, Abílio. Cinquenta e Sete Anos de Existência em Belo Horizonte (20-9-1895 a 20-9-1952) In.: Anuário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953.

Bello Horizonte Orgão Religioso, litterario e noticioso. Bello Horizonte, nº 26, Anno II, p. 2, março de 1896.

BORGES, Maria Elizia. Os artistas - artesãos e a Escultura Cemiterial em Ribeirão Preto. R.Italianística. n.º3, Ano III p. 85 - 92, 1995.

_____. Arte Funerária: Apropriação da *Pietá* Pelos Marmoristas e Escultores Contemporâneos. Estudos Ibero-Americanos. Rio Grande do Sul, v. XXIII, n.2, p. 15-28, dezembro 1997.

_____. Arte Funerária: Representação da Criança Despida. História. São Paulo, 14, p. 173-187, 1995.

BRITO Maria Fernandes de. O incêndio do Teatro Baquet. O Tripeiro. Porto, nº. 3, vol. III, p. 68, Março de 1984.

CAMARATE, Alfredo (pseud. Alfredo Riancho) Por Monte e Vales. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, Ano XXXVI, 1985.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o “homem comum” e o “santo” na Capitania das Minas. IFAC Publicação do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto, nº. 2, dezembro de 1995.

CARVALHO, José Alberto Seabra et alli. A Necrópole Romântica como museu da morte. História. Lisboa, nº. 124, p. 36-54, Janeiro de 1990.

Escavações Históricas Portuenses. O Tripeiro. Porto, nº. 18, 1º anno, p. 282, Dezembro de 1908.

D'ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu. Morte, Memória e Piedade Barroca. Revista de História das Idéias. Coimbra, vol.11, p.129-175, 1989.

_____. Ruína e Morte em Portugal No Século XVIII A Propósito do terramoto de 1755. Revista de História das Idéias. Coimbra, vol. 9, p.327-365, 1987.

DIAS, Manuel. O Cemitério de Agramonte. O Tripeiro. Porto, nº. 21, 141, 3ª série, p. 326, p. 326, novembro de 1926.

FARIA Maria Auxiliadora. Belo Horizonte: espaço urbano e dominação política. Revista do Departamento de História. Belo Horizonte, n.1, p. 26-43, novembro de 1985.

FERNANDES, José A. Rio. Prado do Repouso, o primeiro grande cemitério do Porto. O Tripeiro. Porto, 7ª série, Ano XVI, nº. 9-10, p. 270-273, Setembro/Outubro de 1997.

FERNANDES, Sara. Peregrinação em memória dos nossos mortos. Jornal de Notícias. Porto, p. 28,2 de Novembro de 2005.

FOISIL, Madeleine. Les attitudes devant la mort au XVIII^e: sepultures et suppressions de sepultures dans le cimetière parisien des Saints-Innocents. Revue Historique. Paris, nº. 510, p.303-333, avril-juin, 1974.

FORTE, Isabel. Culto dos Mortos Corpos não identificados ou que ninguém reclama. Jornal de Notícias. Porto, p.3, 01 de Novembro de 2003.

FRANCO, Renato e CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre os significados religiosos do Batismo. Varia História. Belo Horizonte, nº. 31, p.21-40, Janeiro 2004.

FREITAS, Andrea Cunha. Viagem romântica ao Cemitério do Prado do Repouso. Público. Pró, nº. 4833, Ano XIV, p. 49, 15 de Junho de 2003.

GOUTHIER, Juliana. Bonfim sempre teve terrenos valorizados. Estado de Minas. p.34, 01 de novembro de 1992. Coluna Descobrimdo a Cidade.

ISAMBERT, François-A. Les Transformations du Rituel Catholique des Mourants. Archives de Sciences Sociales des Religions. Paris, nº 39, Ano 20, p.89-100, Janvier-Juin 1975.

LIMA, Tânia Andrade. De Morcegos e caveiras a cruzeiros e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX (estudo de identidade e mobilidade sociais). Anais do Museu Paulista. São Paulo, V.2, p. 87-150, Janeiro/Dezembro 1994.

LOBATO, Gervásio. Chronica Occidental. O Occidente. Lisboa; Vol. XI, nº. 334, 11º ano, p. 74-75, Abril de 1888.

LOURENÇO, Tiago Castelo Branco. Do Cemitério na Igreja da Boa Viagem ao Cemitério do Bonfim: um novo espaço para a morte na nova Capital de Minas. Histórias. Belo Horizonte, nº. 7, Ano 5, p.4-5, Abril/2002.

LUZ, Carla Sofia. Cemitérios escondem obras de arte romântica. Jornal de Notícias. Porto, p. 27,13 de julho de 2003.

MACEDO, Toninho. A arte nas galerias funerárias e a morte nas galerias de arte. Arte e Cultura da América Latina. São Paulo, nº5, Ano V, p. 131-138, julho de 1994.

MENEZES, A. O extinto Theatro Baquet. O Tripeiro. Porto, nº. 48, 2º ano, p. 185, Outubro de 1909.

No Jazigo do Cónego Alves Mendes. O Tripeiro. Porto, nº. 03, 2ª ed., p.44,20 de Julho de 1908.

Notas a Lápis. O Tripeiro. Porto, nº. 12 (182), 4ª série, p. 186, Outubro de 1931.
O Cemitério da Lapa. O Tripeiro. Porto, nº. 37 (157), 3ª série, 2º ano. p.202, 01 de Julho de 1927.

PEDRO, Manuel. Os Cemitérios Municipais da Cidade do Porto. O Tripeiro. Porto, nº. 9, Ano IV, V série, p. 209-210, Janeiro de 1949.

PEREIRA, Arminda Rosa. Cremações aumentam no Porto. O Comércio do Porto. Porto, 01 de Novembro de 2003. p. 3

PEREIRA, Fernando António Baptista. Para Uma Iconografia da Morte em Portugal no Período Barroco. Beira Alta. Viseu, fascículos 1 e 2, 1 e 2º trimestres, p. 63-70, 1992,

PIMENTEL, António Filipe. Vivência da Morte no Tempo Barroco: Tumularia Portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Actas I Congresso Internacional do Barroco. Porto, Volume II, p.243-268, 1991.

PIMENTEL, João. Luz e Caridade. O Tripeiro. Porto, nº. 12 (182), 4ª série, p. 186, Outubro de 1931.

QUEIRÓZ, J. Francisco Ferreira. A Arte Funerária Oitocentista na Diocese do Porto I Congresso sobre a Diocese do Porto Tempos e Lugares de Memória. Porto/Arouca, Volume I, p. 267-287, Dezembro de 2002.

_____. Contributo para a História dos Cemitérios de Gaia 1ª parte. Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia. Gaia, nº. 45, 7º vol., p. 54-62, Junho de 1998.

_____. Contributo para a História dos Cemitérios de Gaia 2ª parte. Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia. Gaia, nº. 46, 7º vol., p. 23-35, Dezembro de 1998.

_____. Contributo para a História dos Cemitérios de Gaia 3ª parte. Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia. Gaia, nº. 47, 7º vol., p. 45-57, Junho de 1999.

_____. O Património histórico e artístico do cemitério oitocentista de Matosinhos. Matesimus Revista de Arqueologia, História e Património. Matosinhos, nº. 5, p. 212- 217, 2004.

_____. A Casa do Campo Pequeno, da família Pinto Leite Enquadramento e abordagem preliminar a uma habitação notável do Porto Romântico. Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património. Porto, I série, Vol. III, p. 183-215, 2004.

_____. Os monumentos a José Ferreira Borges e D. Manuel de Santa Inês. O Tripeiro. Porto, 7ª série, ano XVII, nº. 11, p.338-344, Nov. 1998.

_____. Um virtuoso do mármore Outras notas para uma biografia de António Almeida da Costa (1832-1915). Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaita. Gaia, 7º vol., nº. 44, p. 49-54, Dezembro de 1997.

_____. A primeira Oficina de Cantaria de Mármore no Porto Notas para uma biografia de Emídio Carlos de Sousa Amatucci (1811-1872). O Tripeiro. Porto, 7ª série, Ano XVII, nº. 2, p. 51-55, Fevereiro de 1998.

_____. Para a História da “Centenária Casa Felisberto”: A mais antiga oficina de mármore do Porto em actividade. Arqueologia Industrial. Porto, 3ª série, Vol. II, nº. 1-2, p. 23-30, 1998.

_____. O Ensino das Artes Industriais no Porto do Século XIX. O Tripeiro. Porto, 7ª série, ano XVIII, nº. 5, p. 140-144, Maio de 1999.

_____. O Ensino das Artes Industriais no Porto do Século XIX. O Tripeiro. Porto, 7ª série, Ano XVIII, nº. 6, p. 177-182, Junho 1999.

_____. Cemitérios Oitocentistas Portugueses Os Museus da Morte. Revista Museu. Porto, IV série, nº. 7, p. 89-106, 1998.

_____ e RUGG, Julie. The development of cemeteries in Portugal. Mortality. New York, Vol. 8, nº. 2, p. 113-128, 2003.

_____ e PORTELA, Ana Margarida. “Uma singular obra de azulejaria barroca em Setúbal”. II Congresso Internacional do Barroco. Porto, 2003.

re no século XIX.

_____. Contributos para a História da Arquitectura e do Urbanismo em Montemor – o – Novo, do Século XVI ao Século XIX. I – O Convento de Nossa Senhora da Saudação; II – O Cemitério de São Francisco. Alamnsor – Revista de Cultura. s/l, n.º. 1, 2ª série, p. 55-60, 2002.

_____. O Cemitério de S. Dinis e a Memória de Vila Real na Época Romântica. Tellus. Vila Real, n.º. 32, p. 3-18, Junho 2000.

QUEIROZ, Rachel de. O Culto Aos Mortos. Estado de Minas. Belo Horizonte, p.4, 17 de novembro de 2002. Caderno Feminino& Masculino

RESENDE, Admilson. PBH quer modernizar cemitérios públicos. O Tempo. p. 13, 03 de novembro de 1998.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. Uma interpretação sobre a fundação de Belo Horizonte Revista Brasileira de Estudos Políticos. Belo Horizonte, n.º. 39, p. 127-161, julho 1974.

RIBEIRO, Rogério. O Homem do Leme. O Tripeiro. Porto, Junho de 1993, n.º. 06, Ano XII, p. 162-168.

RODRIGUES, Manoel M. O incêndio do Theatro Baquet no Porto. O Occidente. Lisboa, Vol. XI, n.º. 334, 11º ano, p. 75-76, Abril de 1888.

SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos e. Subsídios Para Uma Iconografia da Morte no Porto do Século XIX (I). Poligrafia. Porto, n.º. 3, p. 130-152, 1994. p. 129 e 130.

_____. A Transferência dos Restos Mortais de Francisco de Almada e Mendonça para o Cemitério do Prado do Repouso. O Tripeiro. Porto, n.º 06, ano XIII, p. 3-12, Junho de 1994. Separata.

_____. A Transferência dos Restos Mortais de Francisco de Almada e Mendonça para o Cemitério do Prado do Repouso. O Tripeiro. Porto, n.º. 06, Ano XIII, 7ª série, p. 181-184, Junho de 1994.

_____. Subsídios para uma Iconografia da Morte no Porto do Século XIX (I). Revista Poligrafia. Porto, n.º. 3, p. 130-152, 1994. Separata.

_____. Subsídios para uma Iconografia da Morte no Porto do Século XIX. HUMANISTICA e Teologia. Porto, 16, Fasc. 1-2, p. 175-213, 1995.

_____. Cemitérios e Autarquias: Reflexões sobre a Inventariação do Património Cemiterial Portuense. Museu. Porto, n.º. 12, IV série, p.281-304. 2003. Separata.

Theatro Baquet. O Tripeiro. Porto, n.º. 4, 1º ano, p. 54, Agosto de 1908.

THOMAS, Louis-Vincent. La Mort et ses Issues. Archives de Sciences Sociales des Religions. Paris, n.º. 49/2, p.179-200, avril-juin 1980.

Varia. O Tripeiro. Porto, n.º. 1, 1º anno, p. 14, Julho de 1908.

Varia. O Tripeiro. Porto, n.º. 96, 3º anno, p. 378, Fevereiro de 1911.

VOVELLE, Michel. Les Attitudes Devant La Mort, Front Actuel de L'Histoire Des Mentalités Problèmes de méthode, approches et lectures différentes. Archives de Sciences Sociales des Religions. Paris, n.º. 49/2, 39 p.17-29, janvier-juin 1974.

_____. Abordagem da morte a partir do medo. Folha de São Paulo. São Paulo, p. 8, 15 de abril de 1989. Caderno Letras

Periódicos:

Portugal/Porto/Lisboa

A Arte Photographica. 1884,1885.

Comercio do Porto 1856 a 1950

Jornal de Notícias. 1888 a 1951

A Mocidade 1920/1921

Ocidente Revista Portuguesa. Lisboa: s/e, 1938, 1939, 1940, 1941 e 1942

Occidente Revista Illustrada de Portugal. Lisboa, s/e, 1888.

O Primeiro de Janeiro 1896 a 1949

Revista dos Monumentos Sepulchraes Vol 1, 1868.

A Tribuna 1920-1926

O Tripeiro 1908 a 2002

Brasil/Belo Horizonte/Sabará

Almanack Guia de Bello Horizonte1913

Animus 1912

Belo Horizonte 1933,1936.

A Capital. 1913.

O Commercio de Minas. 1916.

O Commercio Semanario, noticioso: pela industria e commercio. 1922.

O Contemporâneo. 1893. 1894.1896.

Novella Mineira. 1921

Imprensa de Minas 1914

A Vida de Minas 1915, 1916.

Dissertações, monografias e teses:

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Fé na Modernidade e Tradição na Fé: a Catedral da Boa Viagem e a Capital. 1993. 138 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

ARRUDA, Rogério Pereira de. Álbum de Bello Horizonte Signo da Construção simbólica de uma cidade no início do século XX. 2000. 216f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. Assim na Morte Como na Vida Arte e Sociedade no Cemitério São João Batista (1868 -1915). 2003, 196 f, Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará.

BELLOMO, Harry Rodrigues. A Estatuária Funerária em Porto Alegre (1900 - 1950). 1988 118 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BOUÇA, Anabela Vaz Moreira Vilela. Os Grandes na Morte Ensaio sobre literatura emblemática funeral (Sécs. XVII-XVIII). 1996. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BORGES, Maria Elizia. Arte Tumular: A produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República. 1991, 02 volumes, Tese (Doutorado em História da Arte) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

CABRAL, Jacqueline Ribeiro. Prometeu (Des) Acorrentado: Manguinhos e a (Contra-) Reforma Sanitária Brasileira. 2003, 110 f, Dissertação (Mestrado em História Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Vivência da Morte na Capitania das Minas. 1986, 126f, Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. A Terceira Devoção do Setecentos Mineiro: o Culto a São Miguel e Almas. 1994, 432 f., Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

CARVALHO, Maria Aparecida Oliveira de Representações de Diálogos dos Mortos na Literatura Ocidental. 2003, 224f., Tese (Doutorado em Letras-Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

CASTRO, Elisiana Trilha. Aqui jaz um cemitério: a transferência do Cemitério Público de Florianópolis, 1923-1926. 2004 85 f, Monografia (Bacharelado em História) - Centro de Ciências da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina.

CATROGA, Fernando José de Almeida. A Militância Laica e a Descristianização da Morte em Portugal: 1865-1911. 1988, 02 volumes, Tese (Doutorado em História) - Universidade de Coimbra.

COELHO, Paulo Henrique Osório. La création de Belo Horizonte: jeu et enjeu politiques. 1981, 217 f. Tese (Doutorado de Troisième Cycle) - Université des Sciences Sociales de Grenoble II.

DAVES, Alexandre Pereira. Vaidade das Vaidades: Os Homens, A Morte e a Religião nos Testamentos da Comarca do Rio das Velhas (1716-1755). 1998, 311f, Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

DOMINGUES, Ana Margarida Portela. António Almeida da Costa e a Fabrica de Cerâmica das Devesas Antecedentes, Fundação e Maturação de um Complexo de Artes Industriais (1858-1888). 2003. 02 Volumes. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto

GOMES, Luís Felipe Coutinho. Necrópole Megalítica da Lameira de Cima (Penedono, - Viseu). 1996, 127 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

GOMES, Maria de Fátima Isidro Martins. Temendo a Morte Alguns aspectos da vida em Gondomar, 1834-1843. Freguesias de Fânzeres, S. Cosme, S. Pedro da Cova, Rio Tinto e Valbom. 1996, 219 f. Dissertação. (Mestrado em História Moderna e Contemporânea) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte-itinerários da cidade moderna (1891-1920). 1992, 200f., Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

LARA, Fernando Luiz Camargos. Belo Horizonte da razão positivista à contaminação pelo cotidiano, uma visão através da literatura. 1996, 148 f., Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

LE VEN, Michel Marie. Classes Sociais e poder político na formação espacial de Belo Horizonte (1893 – 1914) 1977, 174 f, Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

LIMA, Siomara Barbosa de. Os Jardins de Campinas O Surgimento de uma nova cidade. (1850-1935). 2000, 195 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

MELO, Ciro Flávio de Castro Bandeira de. Pois tudo é assim... educação, política e trabalho em Minas Gerais (1898-1907). 1990, 188f., Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais.

MELLO, Maria C. P. de. “João Scuto” e a Arte Escultural: Cemitério do Bonfim. 1989, 211 f., Monografia (Pós-graduação em Museologia), - ESAP/FUMA.

MINDÊLLO, Jorge Severino Gonçalves. As Artes Mortuárias do Cemitério do Senhor do Bonfim, sua importância socio-cultural, possibilidade de conservação e preservação para a sociedade. 2003, 57 f, Monografia (Pós-graduação em Gestão do Patrimônio Cultural) - IEC-PUC Minas Gerais.

PENIDO, Rogério Duarte. Belo Horizonte Cité de Minas: la capital comme un mythe d’une modernité sans fondements historiques. 1992, 80 f, Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Institut d’Urbanisme de Paris, Université de Paris Val de Marne.

PINTO, Gilda Correia. A Necrópole de Montes Novos-Croca, um Cemitério da Galllaecia Tardorromana. 1996, 313 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PORTELA, Maria Helena Teixeira Ribeiro. Necrópoles Romanas do Concelho de Amarante. 1998. 200f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Faculdade de Letras do Porto.

QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900. 1997. 03 Volumes.

Dissertação. (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória. 2002. 03 Volumes. Tese (Doutorado em História da Arte) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

RIBEIRO, Rúbia Soraya Lelis. As Fotografias e André Bello (1879-1941): Imagens da Modernidade em São João Del Rei. 2006, 145 f, Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. O Céu Aberto na Terra: uma leitura dos cemitérios de São Paulo na geografia urbana. 2004 195 f, Dissertação (Mestrado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, Cláudia. Nas Fronteiras do Além: o Processo de Secularização da Morte no Rio de Janeiro (Séculos XVIII e XIX). 2002, 363 f, Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

RODRIGUES, Maria Manuela B. Martins. Morrer no Porto durante a Época Barroca: Atitudes e Sentimento Religioso. 1991, 267f. Dissertação. (Mestrado em História Moderna) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

RODRIGUES, Rita Lages. Eu sonhava viajar sem saber aonde ia... Entre Bruxellas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde de 1900 a 1997. 2001, 162 f., Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ROCHA, Maria Aparecida Borges de Barros. Igrejas e Cemitérios As Transformações nas Práticas de Enterramentos na Cidade de Cuiabá – 1850 a 1889. 2000,176 f. Dissertação (Mestre em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. L'influence de l'architecture française du XIX^e-siècle au Brésil: le cas de Belo Horizonte. 1986, 291f, Dissertação (Études Aprronfondies d'Histoire de l'Art) - Université Paul Valéry Montpellier III.

_____. Belo Horizonte – histoire d'une capitale au XIX^e-siècle: représentations urbaines et architecturales françaises au Brésil – une étude de cas. 1992, 836 f, Tese (Doctorat de Troisième Cycle) - École des hautes Etudes en Sciences Sociales.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. A Boa Morte e o Bem Morrer: Culto, Doutrina, Iconografia e Irmandades Mineiras (1721 A 1822) 2006, 128 f, Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

SANTOS, Rita de Cássia Codá dos. A Função Conativa no Epigrama Fúnebre: o apelo à Eternidade. 1999, 58 f, Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, António Fernando Monteiro. A metáfora da morte na escultura contemporânea em Portugal, na 2ª metade do séc. XX. 2001, 02 volumes, Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SILVA, Regina Helena Alves de. A Cidade de Minas. 1991, 161 f, Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

SILVA, Sara Maria Cerqueira de. O “Breve Aparelho e Modo Fácil para Ajudar a Bem Morrer Hum Cristão” do Padre Estêvão de Castro (1621). 1996, 02 vol., Dissertação (Mestrado em História da Cultura Portuguesa Época Moderna) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Cemitérios Portuenses História e Arte. 1994. 12 Volumes. Seminário (Conclusão de Curso de Graduação Património) - Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Porto.

SOUZA, Reginaldo. Do Arraial à Cidade Higiênica: A Questão Sanitária em Belo Horizonte (1893-1930). 2001, 141 f, Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais.

Fontes eletrônicas

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Morte, cultura, memória-múltiplas interseções-uma abordagem acerca do Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim de Belo Horizonte. In: CAMINHOS DA HISTÓRIA: DESAFIOS DA HISTORIOGRAFIA EM MINAS GERAIS: Anais eletrônicos (CD-ROM)/ XIV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA. Silvana Mota Barbosa, Alexandre Mansur Barata, Robert Daibert Junior, organizadores. Juiz de Fora; ANPUH-MG, 2004.

Arqueologia Ritos e estruturas funerais.< www.calcadinha.nasystem.set/arqueologia4.htm> Acesso em 27 de março de 2005.

BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. Catumbi-um cemitério português na cidade do Rio de Janeiro (1850-1889). I Encontro sobre Cemitérios Brasileiros. São Paulo: USP, nov.2004. CD-ROM, p.4.

CALIXTO, Antônio. Epitáfios. <www.ifolclore.com.br/div/verbal/epitafios.htm> Acesso em 4 de abril de 2004.

CAMPOS, Ernesto. Religiosidade e regionalidade. <<http://www.voz.portucalense.pt>> Acesso em 20 de fevereiro de 2004.

CARVALHAL, Juliana Pinto. “Maurice Halbwachs e a questão da Memória”. Revista Espaço Acadêmico. Janeiro/2006, n°. 52 <<http://www.espaçoacademico.com.br>> Acesso em: 13/04/2006.

Conde de Santiago de Lobão

<www.historiadaarte.com.br> Acesso em 16 de outubro de 2006.

<www.ibiblio.org> Acesso em 10 de outubro de 2006;

<www.latifm.com> Acesso em 10 de outubro de 2006

<www.pitoresco.com/universal/munch/. > Acesso em 03 de outubro de 2006.

<<http://pt.wikipeida.org/wiki/mal>> Acesso em 15 de outubro de 2006.

<www.portalartes.com.br. > Acesso em 17 de outubro de 2006.

<www.itaucultural.org.br> Acesso em 25 de novembro de 2006.

<www.tratosculturais.com.br. > Acesso em 26 de novembro de 2006.

<www.vidaslusofonas.pt/Soares-dos-reis.htm> Acesso em 10 de novembro de 2006.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Teixeira-Lopes>> Acesso em 7 de novembro de 2006

Fontes manuscritas

Arquivo Histórico Municipal Casa do Infante - Porto

Álbum de Cartografia Portuense

Catálogo do Livro de Plantas de Casa

Documentos Originais Vol. 3 a 18 – Avulsos

Documentos Originais Vol. 27

Licenças de Obras 1907 a 2002

Plantas de Casa Livro 1794-1908 - 001 a 195

Termos de Concessão de jazigos nos Cemitérios Municipais 1867-1922 16 volumes

L° 97 Próprias 1859

L° 99 Próprias 1856-1860

L° 102 Próprias 1862

L° 103 Próprias 1869

L° 105 Próprias 1865

L° 111 Próprias 1865

L° 117 Próprias 1867

L° 118 Próprias 1867

L° 119 Próprias 1867
 L° 121 Próprias 1868
 L° 122 Próprias 1869
 L° 126 Próprias 1870
 L° 129 Próprias 1871
 L° 132 Próprias 1872
 L° 134 Próprias 1873
 L° 135 Próprias 1873

L° 151 (CLI) Requerimentos e plantas para edificações, vedações. 2° vol. 1898.

Museu Histórico Abílio Barreto – Belo Horizonte

Acervo Textual-Coleção Comissão Construtora da Nova Capital

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

Processo de tombamento do Edifício do Necrotério Cemitério do Bonfim.

Outros

IV Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Geraes organizada pelo professor Aníbal Mattos sob o patrocínio da Sociedade Mineira de Bellas Artes. Belo Horizonte, s/e, 1928c.

GOMES, Rita Maia. Atelier do escultor José de Oliveira Ferreira. Relatório Preliminar sobre o Estado de Conservação do Espólio Artístico. Porto, agosto de 2005. (Texto digitado)

Jeanne Milde 90 Anos Zina Aita Catálogo de Exposição. Belo Horizonte: PBH/Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

LORENZATTO, Amadeo Luciano. Depoimentos recolhidos pela Profa. Thaís Velloso Cougo Pimentel e estagiária Walquíria da Costa Campos. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Fafich/Centro de Estudos Mineiros/Grupo de História Oral, abril/Junho de 1991.

NATALI, Augusto. Depoimento. (texto manuscrito elaborado no início da década de 90 do século passado a pedido da sobrinha Cristina Natali, historiadora).

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Belo Horizonte O Nascimento De Uma Capital. Belo Horizonte: Diário do Comércio, 1996. Catálogo de exposição.

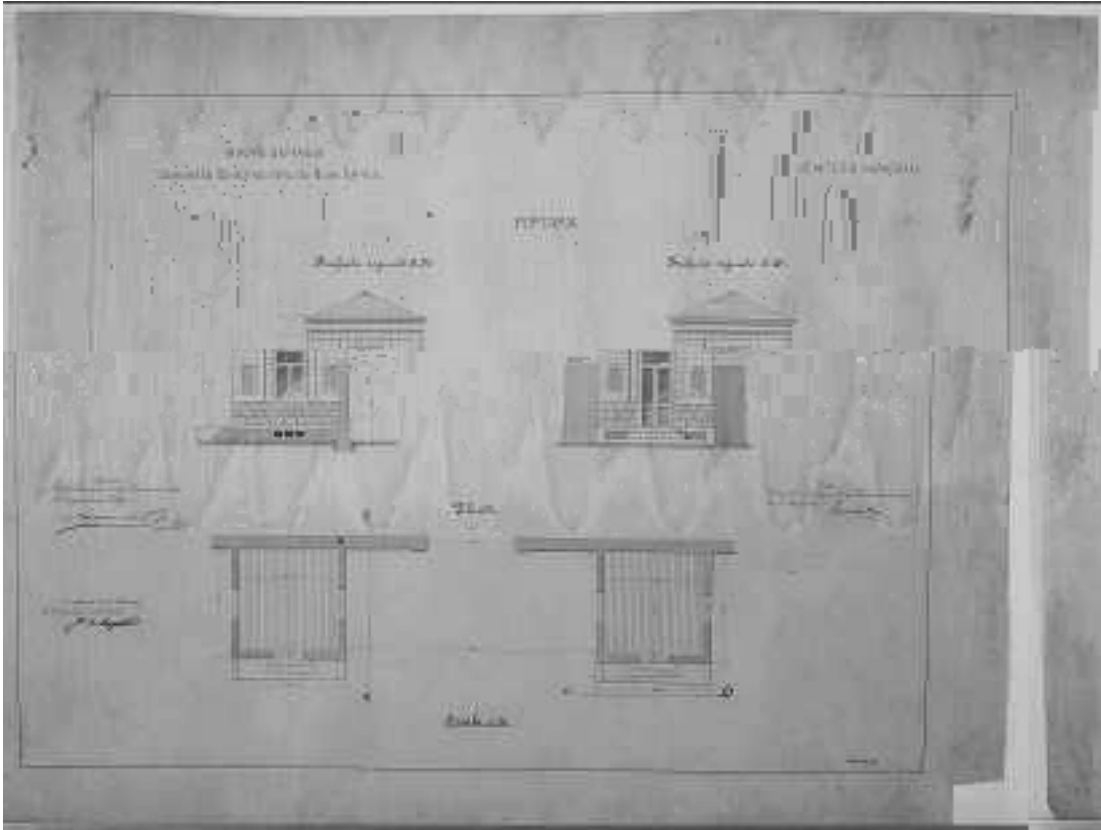
ANEXOS

- . Quadro comparativo dos cemitérios do Porto e Belo Horizonte.**
- . Projetos idealizados pela Comissão Construtora da Nova Capital referentes ao Cemitério Municipal, Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim.**
- . Arte e arquitetura tumular nos cemitérios portuenses;**
 - . Obras realizadas pelos irmãos Oliveira Ferreira;**
 - . Epitáfios.**

**QUADRO COMPARATIVO
CEMITÉRIOS DO PORTO E BELO HORIZONTE – SÉCULO XIX à
DÉCADA DE 40 DO SÉCULO XX**

Denominação	Prado do Repouso	Agramonte	Bonfim
Localização	Porto	Porto	Belo Horizonte
Ano de inauguração	1839	1855	1897
Traçado	Triangular	Quadrangular	Quadrangular
Matéria-prima usada na construção tumular em ordem de ocorrência	Granito Mármore Ferro fundido e forjado Bronze	Granito Mármore Ferro fundido e forjado Bronze	Mármore Granito Esteatita Bronze
Artistas e artesãos com obras de significado histórico e cultural	Soares dos Reis Antônio C. Calmels Tomas Soller Antônio Almeida Costa Joaquim Teixeira Lopes Oliveira Ferreira Emídio Amatucci	Soares dos Reis Antônio Almeida Costa Antônio Moreira Valle Silvestre Silvestri Tomas Soller Emídio Amatucci Teixeira Lopes Alves Pinto Oliveira Ferreira	Família Natali Carlo Bianchi João Amadeu Mucchiut Ettore Ximenes Jeanne Milde João Scuotto Gino Ceroni Nicola Dantolli Antônio Folini Estevão Lunardi Alfeu Martini José Scarlatelli L. Galante Giuseppe Bottaro Zeferino Scalabrini Honório Cattabriga

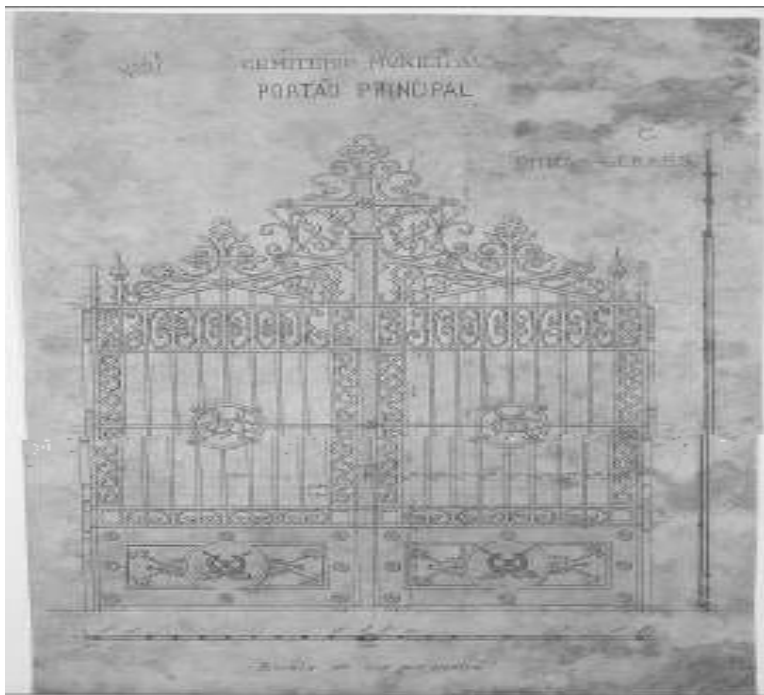
PROJETOS IDEALIZADOS PELA COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL REFERENTES AO CEMITÉRIO MUNICIPAL, CEMITÉRIO DO NOSSO SENHOR DO BONFIM.



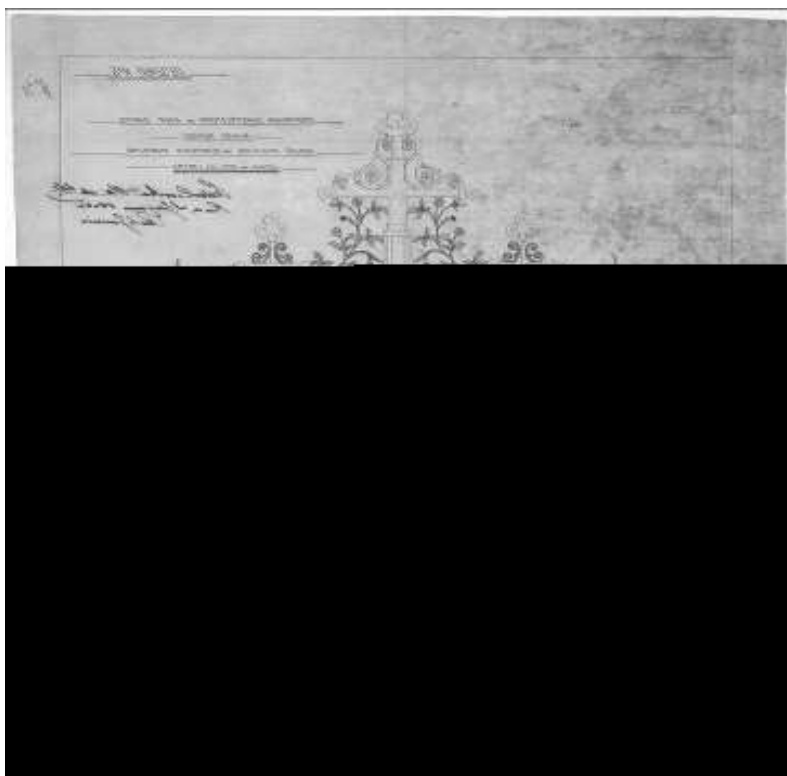
Projeto para construção do prédio da administração do Cemitério Municipal, 1895, Cidade de Minas.
Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.



Projeto para construção do prédio da administração e residência dos empregados do Cemitério Municipal, 1895, Cidade de Minas.
Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.



Projeto portão principal do Cemitério Municipal, 1895, Cidade de Minas.
Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.



Projeto portão principal do Cemitério Municipal, 1895, Cidade de Minas.
Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

ARTE E ARQUITETURA TUMULAR NOS CEMITÉRIOS PORTUENSES⁴⁸⁴:



Jazigo 646, 8ª seção municipal, alegoria da saudade, desolação, em túmulo representando a ruína. Granito, mármore e ferro. Cemitério do Prado do Repouso, Porto.

⁴⁸⁴ Todas as imagens que compõem o anexo, desta parte em diante, fazem parte do acervo particular da autora.



Jazigo 116, 8ª seção municipal, revestimento externo de azulejos com motivos escatológicos: a caveira com as tíbias cruzadas, a ampulheta e a foice, as tochas e a serpente mordendo o próprio rabo. Cemitério do Prado do Repouso, Porto.



Capela-jazigo n.º. 2508, 36ª seção municipal. Granito e bronze. Obra realizada pelos irmãos Oliveira Ferreira, 1933. Cemitério do Prado do Repouso, Porto.



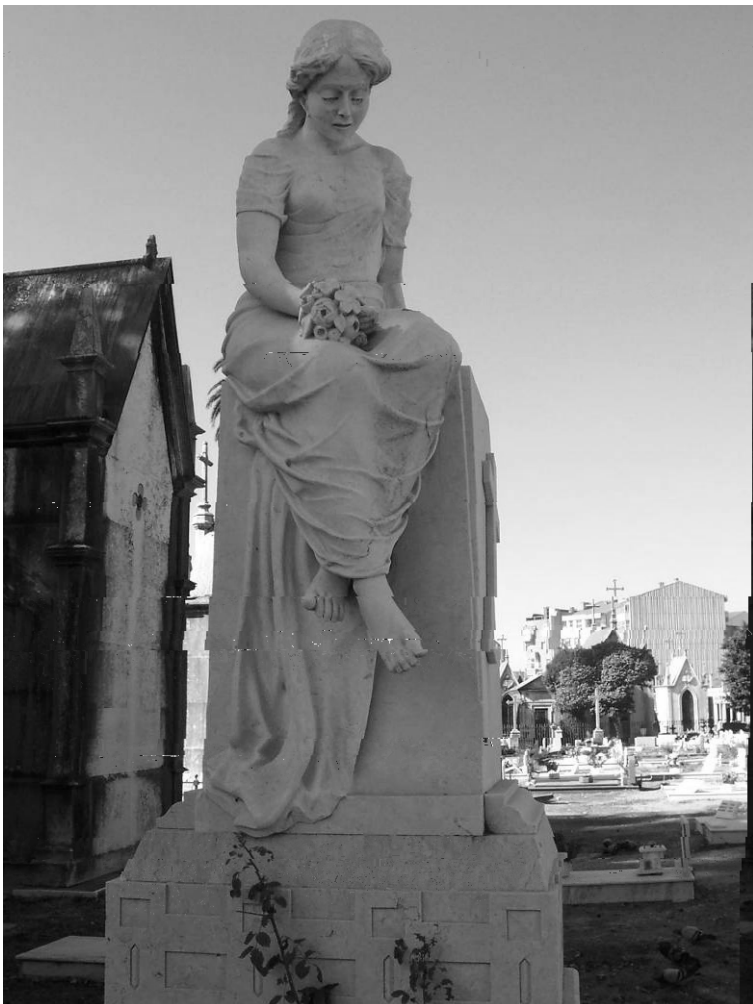
Assinatura de Amatucci em trabalho realizado no Cemitério do Prado do Repouso, Porto.



Assinatura do escultor Teixeira Lopes em monumento funerário realizado para o Cemitério do Agramonte, Porto.



Jazigo 688, 40ª seção municipal, alegoria da desolação e saudade, mármore e granito, 1903, escultor António Alves Pinto, Cemitério do Agramonte, Porto.



Jazigo 1111, 2ª seção municipal, figura feminina alegoria da saudade e desolação, mármore, 1936, construtor José Maria da Silva.

OBRAS REALIZADAS PELOS IRMÃOS OLIVEIRA FERREIRA

MONUMENTOS FUNERÁRIOS:



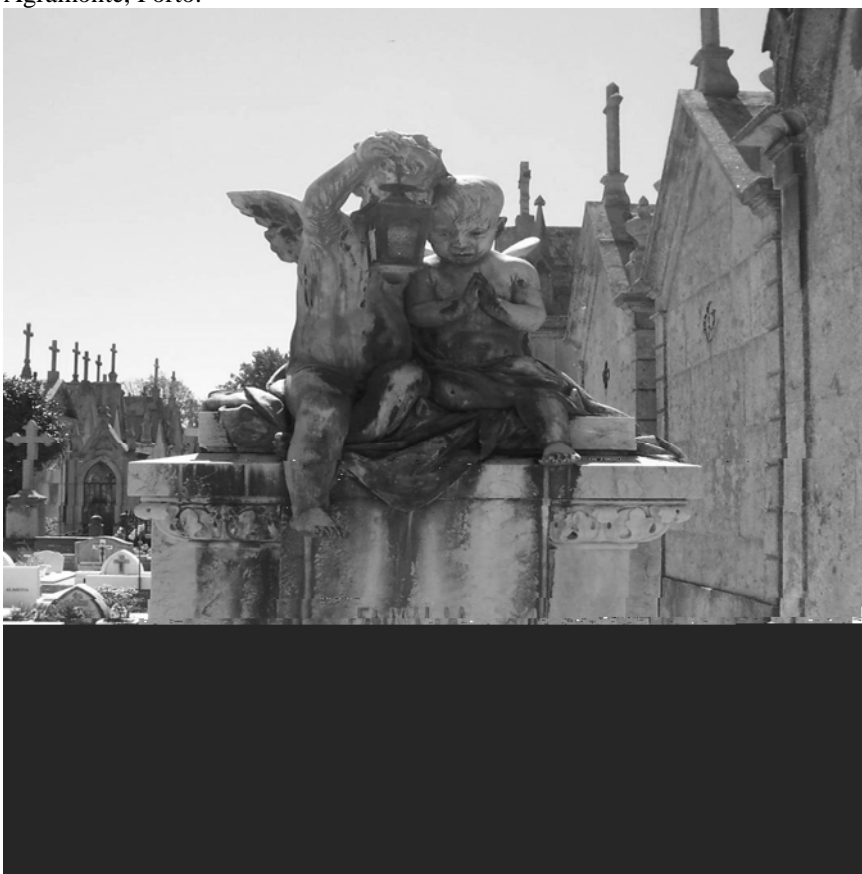
16ª Seção Privada da Ordem Terceira do Carmo, Jazigo 640, 1917, Cemitério do Agramonte, Porto.



Detalhe da escultura que compõe o túmulo anterior.



Seção privada da Ordem Terceira do Carmo, jazigo 236, Anjos portando lampião, detalhe, Cemitério do Agramonte, Porto.



Seção privada da Ordem Terceira do Carmo, jazigo 236, vista frontal, Cemitério do Agramonte, Porto.



24ª Seção Municipal, jazigo 1154, anjo feminino esculpido em mármore, 1918, Cemitério do Agramonte, Porto.

MONUMENTOS E CONSTRUÇÕES URBANAS:

Monumento ao Povo e Heróis da Guerra Peninsular, Campo pequeno, Lisboa.



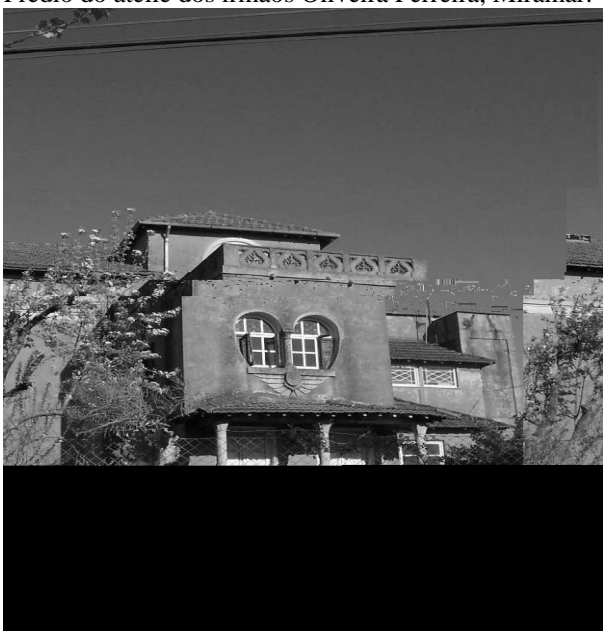
Prédio na praia de Frâncicos.



Prédio onde funcionou o Sanatório Heliantea, praia de Francelos.



Prédio do ateliê dos irmãos Oliveira Ferreira, Miramar.



Vista lateral do prédio onde funcionou o ateliê dos irmãos Oliveira Ferreira.

OBRAS PERTENCENTES AO ACERVO DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS – PORTO



Maquete em gesso, “Paz fecunda”, grupo alegórico, assinado e datado “J. d’Oliveira Ferreira/Paris 1911”
Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.



Cabeça de mulher, gesso, assinada e datada com dedicatória no verso: “Ao meu caro mestre/ A. Teixeira Lopes/ José Oliveira Ferreira, Paris, 1910”, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.



Desenho, sanguínea (?) sobre papel, assinado: “J d’Oliveira Ferreira, Paris, 1910”. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

EPITÁFIOS⁴⁸⁵

Cemitério do Bonfim

Formais

- “*Saudade de sua família*”. CB, Quadra 17, 287,1932.
 “*Saudade dos seus irmãos*”. CB, Quadra 17, 274,1931.
 “*Repouso eterno*
Saudades de seus paes e irmãos. ”CB,Quadra 17, 257,1936.
 “*Aqui jaz [...]*
Saudades de seus paes. ”CB,Quadra 19, 25,1921.
 “*Eterna saudade de sua mãe e irmãos*”. CB,Quadra 44, 53,1933.
 “*Saudades de seu esposo e filho*”. CB,Quadra 19, 20,1921.
 “*Dolorosas saudades de seu esposo e filhos, nora e netos*”. CB, Quadra 19, 125,1923.
 “*Ao innocente [...]*
Saudades eternas dos seus pais. ”CB,Quadra 3,51,1922.
 “*Saudades dos seus*”. CB,Quadra 2, 61,1911.
 “*Aqui jazem os restos mortaes de [...]*”
 CB,Quadra 2, 240,1898.

Religiosos

- “*Jesus disse: eu sou o caminho*
a verdade e a vida. ”CB,Quadra 17, 33,1933.
- “*Não morreram,*
Descançam na paz do Senhor. ”CB,Quadra 19,243,s/d.
- “*O descanso eterno concede-lhe*”.
Senhor e que a luz perpetua
o ilumine.
Prece de sua filha [...]” CB, Quadra 44, 246,1941.
- “*Em verdade, em verdade*
vos digo: aquele que crê
Em mim, ainda que morra,
viverá. ”CB,Quadra 44,239,1938.

⁴⁸⁵ Os textos foram transcritos respeitando-se a grafia e citação da forma como se encontram nos túmulos.

*“Eu sou a ressurreição e a
vida, quem crê em mim
ainda que esteja morto
viverá.
S.João XI-25”* CB, Quadra 44, 300,1941.

*“Bem aventurados os mortos que desde
agora morrem no Senhor.”* CB, Quadra 49, 326,1928.

*“Meu Jesus, nas vossas mãos
entrego minha alma.
Ultimas palavras de [...]”* CB, Quadra 49, 314,1943.

*“Em verdade vos digo,
Se Alguém guarda minha
Palavra
Jamais verá a morte.
(João 8:51)”* CB, Quadra 44, 19,1942.

*“Daí-lhe Senhor
o descanso eterno e
iluminai-o com vossa
perpetua luz.
Saudade de seus pais, irmão, esposa e filhos.”* CB, Quadra39, 44,1942.

*“Suas últimas palavras
Tudo por Jesus.”* CB, Quadra 44, 142,1940.

Emotivos

*“Com meu pobre coração enebriado
pelo amor divino, deixastes o lar.
Junto de Deus vela tua esposa,
Viveras eternamente no coração
de Deus.”* CB, Quadra 19, 19,1921.

*“[...]
Tudo triste sem você.”* CB, Quadra 44, 48,1941.

“*Infundas saudades do que
tanto o amaram
e cada vez mais choram a
falta da que
soube ser modelo de virtudes
christans.
Como esposa e mãe de família
Seus desolados esposo, filhos e
netos.*” CB, Quadra 44,55-56,1939.

“[...]
Só tive tempo
De te sorrir um momento
meu filho,
E já tinhas voado
Para o além!” CB, Quadra 3,125,1912.

“*Como te choram teus pais!
Vai dizer-lhes [...]
Para cessar os seus ais,
Que es no céu um Serafín.*” CB, Quadra 3, 108,1922.

“*Filho querido
alegria de minh’alma
Esperança de teu saudoso pae
Adeus*” CB, Quadra 3, 89,1923.

“*Ao nosso adorado
[...] a extrema
dor de seus Paes e irmãos que
choram inconsoláveis sua falta.*” CB, Quadra 3, 27,1934.

“[...]
Fallecido a 1-8-1911
Que saudade filho.” CB, Quadra 3, 8,1911.

“*À Querida [...]
Saudades Eternas de
Seus Paes e seus irmãosinhos.*” CB, Quadra 3, 9,1932.

“*A nossa Adorada
[...]
Profunda Dor e
Eterna Saudade
De seus Paes e irmãos.*” CB, Quadra 3,13,1927.

*“Senhor, vós no-lo haveis dado
para nossa consolação.
Nós vo-lo
Restituímos, sem
queixas, mas
com o coração
despedaçado
pela dor.”* CB, Quadra 6, 68,1949.

*“Immorredoura Saudade de seu
esposo e filhos
É mais ardente e mais santo
O amor que me prende a ti,
Depois [...], meu encanto,
Que eu na terra te perdi.”* CB, Quadra 6, 151,1921.

*“À Querida Vovó
[...]
Saudades muitas saudades.”* CB, Quadra 6, 161,1921.

Heróicos

*“Velai por aqueles que
deixastes entregues ao
sublime dever de honrar
vosso nome.”* CB, Quadra 19, 76,1922.

*“Aqui jazem os restos mortais
de uma santa
minha inesquecível mãe
[...]
Saudades eternas de seus
Queridos netinhos
[...]
ultima homenagem.”* CB, Quadra 19, 156,1940.

*“Exemplo da Honra e Bondade
assim na terra como no céu
imperecíveis saudades de seu
esposo, filho, neto, netas e
todos os enteados.”* CB, Quadra 44, 340,1941.

*“Em memória eterna
Estará a alma do justo.
Saudade de sua esposa e filha.”* CB, Quadra 44, 306, s/d.

*“Receba o senhor a
sua alma, na mansão
dos justos e que elle nos
transmitta pela sua
infinita misericórdia
alguns dos sentimentos
que tanto a engrandeceram.”* CB, Quadra 15, 124, s/d

*“Neste tumulto, erecto pela piedade
filial e affecto de todos seus filhos,
fazem os despojos mortaes do Cel [...]
filho extremo, esposo dedicado, pai exemplar, cidadão perfeito.”* CB, Quadra 09,
45,1930.

*“Homenagem do Estado de Minas Geraes
ao Dr. Francisco Silviano de Almeida Brandão
Hic Sunt Sua Praemia Laudi”* CB, Quadra 07, 234,1902.

*“Fez da bondade a sua própria esthetica.
Foi poetisa. E é só!
Essa verdade fez de [...] a perfeição poética
Que vence o tempo para a eternidade.
[...]
Saudades de seus irmão, irmãs e cunhadas.”* CB, Quadra 09, 92,1936.

*“Receba o Senhor a sua alma, na mansão
dos justos e que elle nos transmitta pela
sua infinita misericórdia alguns dos
sentimentos que tanto a engrandeceram.”* CB, Quadra 15, 124,1934.

*“Ao Presidente
Olegário Maciel
Homenagem do Estado de Minas Gerais.”* CB, Quadra 18, s/nº, s/d.

Pedagógicos

“Coração brando animo forte.” CB, Quadra 19, 63, 1937,



CB, Quadra 44, 248, 1938.

*“Tu não estás sozinho nestas
 horas de dor e provação
 em que te encerras:
 junto de ti, o coração que adoras,
 Vem soluçar contigo das esferas celestiais onde as
 Fulgidas
 Auroras resplandecem nas
 Lindas primaveras
 Põe nesse pranto amargo
 Que tanto choras
 A certeza da glória que
 Tu esperas
 Tuas lágrimas são, meu
 Pai querido,
 o rosário de luz com que
 tu rezas
 À clemência de Deus que,
 Em teu sentido,
 Move os braços e pede
 Que tu vejas
 Que o coração que tanto
 Amas e prezas
 Trava contigo a luta
 Em que pelejas.”* CB, Quadra 44, 248, 1938.

“E a vida continua através dos tempos”. CB, Quadra 44, c.242, 1941.

*“Da morte que nos separa
Hade em breve se servir
o amor que nos ligara
para unir-nos no porvir.”* CB, Quadra 6, 148,1921.

*“Juntos vivemos na melhor paz
e Harmonia, juntos andamos
por entre as sombras e luzes
da vida, numa sincera amizade
e total confiança.
Eternas saudades de sua esposa [...]”* CB, Quadra 6, 188, 1949.

*“Passou pela vida entre halos de
piedade filial e amor fraternal
tendo na voz angelical doçura e a mansidão.
De quem não era deste mundo
Mas, do céu entre delicias mil
Saudades de seus Paes e irmãos.”* CB, Quadra 44, 77,1939.

“A cruz é o sinal ‘mais’ da caridade”. CB, Quadra 44, 87,1939.

*“Eles nos precederam
marcados com o sinal da fé
e agora dormem no sono da paz.”* CB, Quadra 44, 101,1939.

*“Quer vivamos quer morramos,
pertencemos ao senhor.”* CB, Quadra 44, 117,1940.

Epitáfios redigidos em outras línguas

*“Aqui
Ripos nella eterna pace
[...]
Natal il 10 de agosto 1875
Morta nel 9 de Decembro 1925
Lacindo I suoi cari
Incousolabili.”* CB, Quadra 19, 306,1925.

“Charitatem et

Pietatem colui

[...]

13-06-1863 9-11-1925” CB, Quadra 19, 301,1925

“Eterno recuerdo de su

esposa [...]” CB,Quadra 19,266,1930.

“Es ist bestimant in gottes rait

das man Von Liebsten was man hat

mus scheinden

Aqui jaz [...]

Saudades de sua esposa e filhos.” CB,Quadra 17,24,1923

Cemitério do Prado do Repouso

Formais:

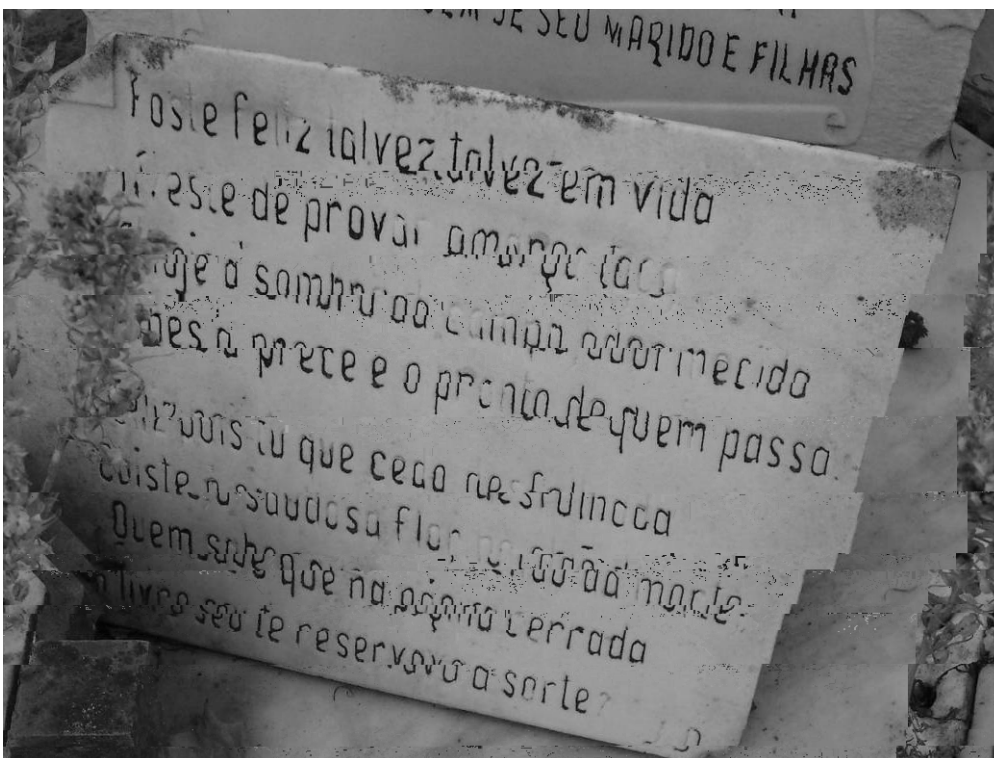


PR, Seção municipal 7, 2479.



PR, Seção municipal 17, 1845.

Pedagógico:



PR, Seção municipal 38, s/nº

Pedagógico e heróico:



PR, Seção municipal 56, 2325.

Emotivo e religioso:



PR, Seção municipal 28, 2689.

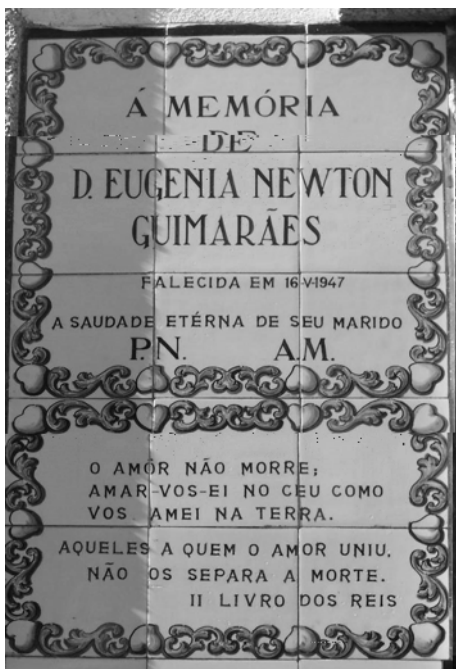
CEMITÉRIO DO AGRAMONTE

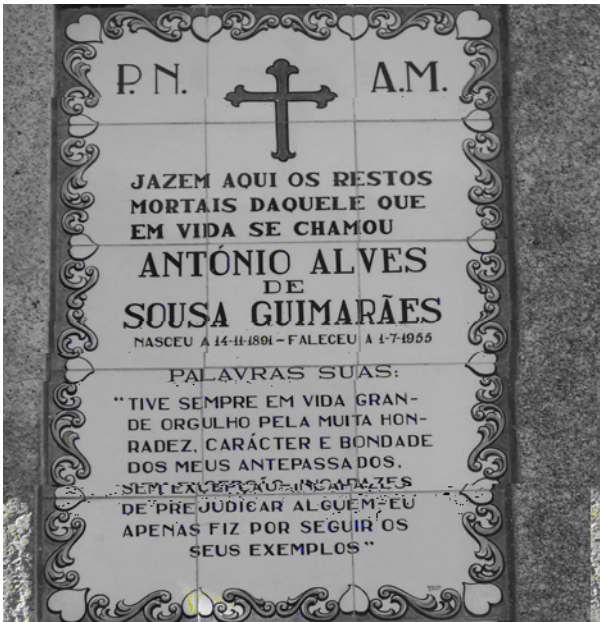
Outras línguas:



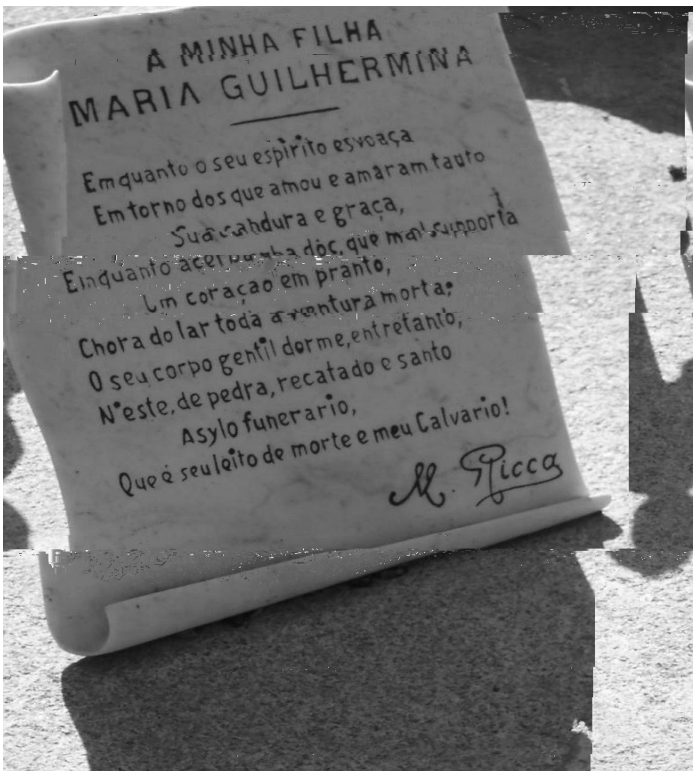
CA, Seção municipal.

Emotivo e pedagógico:





Seção privada da Ordem Terceira do Carmo.



CA, Seção municipal 2, 616.

Memento
mei qui fui
et non sum.
Tu qui es
non eris.

Lembra-te de
mim que fui
e já não sou
Tu que és,
não serás.

CA, Seção municipal 12, 2455.