

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

**A ANTIGUIDADE CLÁSSICA NA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO:
PRANTEADORAS DO CEMITÉRIO EVANGÉLICO DE PORTO ALEGRE**

(1890-1930)

LUIZA FABIANA NEITZKE DE CARVALHO

Porto Alegre -2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**A ANTIGUIDADE CLÁSSICA NA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO:
PRANTEADORAS DO CEMITÉRIO EVANGÉLICO DE PORTO ALEGRE (1890-1930)**

LUIZA FABIANA NEITZKE DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientação: Prof. Dr. Francisco Marshall.

PORTO ALEGRE, 2009

A banca examinadora da dissertação, reunida no dia 04 de março de 2009 para defesa da mestranda, foi composta pelos seguintes examinadores:

Profa. Dra. Maria Elizia Borges (FAV-GO)

Prof. Dra. Blanca Luz Brites (UFRGS)

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS)

Prof. Dr. Francisco Marshall (UFRGS), orientador.

Em memória de Nina Rizzo.

Em memória de Darcy e Ida Morandi, queridos avós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente,

- ao Prof. Dr. Francisco Marshall pela oportunidade da orientação e por me ensinar a ver muito do que estava 'escondido' nas necrópoles;

- à querida Profa. Dra. Blanca Brites pelo apoio e carinho;

-à grande amiga dos pesquisadores de arte funerária, Profa. Dra. Maria Elizia Borges. Obrigada Maria Elízia, pelo almoço e por me emprestares teus livros. Obrigada pela confiança;

- aos Prof. Dr. José Augusto Avancini e Prof. Dr. Alexandre Santos pelas preciosas contribuições em minha banca de qualificação;

-aos Professores do PPGAVI –UFRGS pelas oportunidades de aprendizado e contribuições em suas aulas. Aprendi muito nesta casa;

- aos meus amáveis colegas da turma 15 pelos momentos de apoio, alegria e por compartilharem comigo seus anseios, dúvidas e me mostrarem seus trabalhos. Obrigada por me ouvirem e me ampararem em meus momentos de angústia. Obrigada Dedé Ribeiro, Cláudia Zimmer, Elke Coelho e Helene Sacco;

- ao querido Ricardo Mello por todo carinho e por acompanhar minha trajetória com tanto interesse. Obrigada Ricardo, pela tua dedicação;

- aos meus caros Professores do IAD - UFPel, Profa. Dra. Neiva Bonhs, Profa. Dra. Carmem Biasoli, Profa. Me. Carmen Diniz, Prof. Dr. Carlos Alberto Santos, Profa. Dra. Mari Lucie Loretto, Profa. Dra. Francisca Michellon, Profa. Dra. Eduarda Gonçalves; Neiva querida, obrigada por me apoiar e me indicar tantos caminhos, que estou aprendendo a trilhar;

- ao meu amigo e colega pesquisador José Francisco Alves. Chico, teu trabalho é maravilhoso;

- à minha amiga Fernanda Gassen. Obrigada Fernanda, pela tua ajuda em momentos tão decisivos;

- aos incríveis e interessados funcionários do Museu da Brigada Militar e ao Beto do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa;

- ao Senhor Júlio Lonardi pela confiança. Muito obrigada Seu Júlio por contribuir tanto com este estudo e pela sua amizade;

- ao Senhor Antônio Lima e Dona Leda, por me receber e por compartilhar comigo todas aquelas histórias incríveis sobre cemitérios e marmorarias;
- ao Pastor Adilson Stephani e ao Senhor Rogério Chollet pela disponibilidade e por zelar tão bem pelo Cemitério Evangélico; obrigada também aos funcionários deste cemitério por todo seu respeito e boa vontade;
- aos funcionários das bibliotecas do Instituto de Artes e da Arquitetura da UFRGS;
- aos funcionários do PPGAVI – UFRGS: Alexandre, Lucas e Suzana;
- à Capes pela bolsa que me permitiu dedicação integral à pesquisa;
- à UFRGS por fazer a diferença nas vidas de milhares de pessoas;
- às minhas amigas Camila Hein e Daniela Simões Lopes por serem compreensivas com a minha distância;
- à minha amiga pesquisadora cemiterial Elisiana Trilha Castro;
- ao meu amigo Márcio Morandi e sua amável família. Sem vocês isto não seria possível;
- à Viviane Wiedemann;
- aos meus pais Noemia Neitzke e Luíz Pereira de Carvalho por terem sido meus primeiros professores; Mãe, obrigada pela câmera. Com ela fotografei o Cemitério Evangélico inteiro e fiz esse trabalho!
- aos meus irmãos Luíz Carlos, Luíz Henrique e Maria Luíza; Luíz Carlos, muito obrigada pelo teu imenso apoio à minha pesquisa;
- aos meus sobrinhos Giulia e Matheus por serem atenciosos comigo em tantas vezes que fui ausente em prol do trabalho;
- aos meus padrinhos Renilda e Dilmar Leitzke e minha prima Bia, sempre carinhosos;
- aos marmoristas, escultores e artistas artesãos que deixaram tanta história para ser pesquisada nas necrópoles do Rio Grande do Sul. Obrigada, Jacob Aloys Friederichs, obrigada André Arjonas e obrigada Leone Lonardi;
- às minhas queridas amigas e queridos amigos da ABEC – Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais por fazer acontecer a pesquisa no Brasil e por tornarem nossos encontros bienais tão ricos e tão divertidos, ao contrário do que possa parecer, mais se ri do que se chora nos encontros de cemitério!!

‘Esta história tem de ser escrita. É um dever cívico e moral. Assim como a carne deve se descolar dos ossos.’

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	p.5
RESUMO	p.10
ABSTRACT	p.11
LISTA DE ABREVIATURAS	p. 12
LISTA DE FIGURAS	p.13
INTRODUÇÃO	p.20
CAPÍTULO I: PRÁTICAS DE SEPULTAMENTO E A ORIGEM DOS CEMITÉRIOS	p.28
1.1 Os cemitérios atuais do Alto da Azenha – Av. Oscar Pereira.....	p.35
1.2 A pompa fúnebre, a religiosidade e a arte funerária.....	p.37
CAPÍTULO II: AS MARMORARIAS DE PORTO ALEGRE	p. 43
2.1 A Casa Aloys	p.50
2.2 A Marmoraria Lonardi.....	p.55
2.3 As evidências da arte funerária.....	p.57
CAPÍTULO III: A PRESENÇA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA NAS NECRÓPOLES	p.63
3.1 Antiguidade clássica em Porto Alegre.....	p.68
3.2 Academismo, conservadorismo e positivismo.....	p.74

CAPÍTULO IV: O CEMITÉRIO EVANGÉLICO, O REFERENCIAL CLÁSSICO E O FEMININO

.....	p.88
4.1 Estrutura tumular, material, esculturas	p.93
4.2 A antiguidade clássica no Cemitério Evangélico.....	p.103
4.3 A representação da mulher no Cemitério Evangélico:	
As pranteadoras.....	p.106
4.4 Pranteadoras e a antiguidade clássica.....	p.119
4.5 Inventário de pranteadoras do Cemitério Evangélico.....	p.126
CONCLUSÃO	p.200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.209
APÊNDICES	
ANEXOS	

RESUMO: A pesquisa intitulada *A antiguidade clássica na representação do feminino: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930)* analisa a influência da cultura greco-romana na representação das figuras femininas desta necrópole e apresenta um inventariado das pranteadoras. O estudo aborda também as duas marmorarias mais atuantes na capital gaúcha: a Casa Aloys e a Marmoraria Lonardi, que realizaram a colocação de algumas destas esculturas. O inventário contempla não somente a tipologia das pranteadoras, mas os materiais utilizados na arte funerária do Evangélico. A análise das pranteadoras foi amparada na presença social e moral da mulher republicana, retratada nas páginas das revistas Globo e Kodak, importantes publicações do período sobre o qual versa este estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Pranteadoras, arte funerária, antiguidade clássica, Marmoraria Lonardi, Casa Aloys.

ABSTRACT: This research comprises an analysis of the greek and roman culture influences on the representation of the female figures in the necropolis indicated by its title: *The classical antiquity in the female representation: mourners of the Evangélico Cemetery of Porto Alegre (1890-1930)*, as well as an inventory of the mourners in that cemetery. The study also approaches the two more active marble yards in the city of Porto Alegre: the Casa Aloys and the Lonardi Marble Yard, which has done the placement of some of these funerary sculptures. The inventory does not comprehend only the mourners' typology, but also an identification of the materials employed at the funerary arts of the Evangélico Cemetery. The mourners' analysis took in consideration the social and moral presence of the republican woman as portrayed in the Globo and Kodak magazines' pages, which were important publications in the period that this study discusses.

KEYWORDS: Mourners, funerary arts, classical antiquity, Lonardi Marble Yard, Casa Aloys.

LISTA DE ABREVIATURAS:

ACE – ARQUIVO CEMITÉRIO EVANGÉLICO.

ABM – ACERVO BENNO MENTZ. ILEA UFRGS.

IHGRS – INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL.

MCSHJC – MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA.

MBM – MUSEU DA BRIGADA MILITAR.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Debret. Fiéis na igreja sentados sobre sepulturas. *P. 31*

Figura 2: Virgilio Calegari. A avenida Oscar Pereira em 1890. Fonte: Fotos Antigas – Prati. *P. 36*

Figura 3: Funcionários da Casa Aloys posam diante de altar em igreja. *P. 44*

Figura 4: Menção Honrosa a Leone Lonardi. Scuola Brenzoni, Verona, Itália. 1915. *P. 48*

Figura 5: Jacob Aloys Friederichs aos 23 anos (1891). Fonte: Casa Aloys Indústria do mármore, granito e bronze: 1884-1949. *P. 51*

Figura 6: Rubrica tumular da Casa Aloys. *P. 55*

Figura 7: Leone Lonardi. Fonte: Arquivo particular Sr. Júlio Lonardi. *P. 55*

Figura 8: Rubrica Marmoraria Lonardi e Teixeira. *P. 57*

Figura 9: Jazigo da Família Weise (c.1919-1930). Cemitério Evangélico. *P. 59*

Figura 10: Modelo 494 no *Hartgestein Grabmale - Band III*. 1934-1935. *P. 60*

Figura 11: Desenho encontrado na Marmoraria Lonardi. Lápis sobre papel vegetal. Sem data e sem assinatura. Figura de tipologia clássica. *P. 62*

Figura 12: Desenho encontrado na Marmoraria Lonardi. Nanquin e aquarela sobre papel tipo canson. Sem data e sem assinatura. Figura de tipologia Sacra. *P. 62*

Figura 13: Anúncio Theatro Apollo. Fonte: Revista Kodak número 77, abril de 1914. *P. 70*

Figura 14: Anúncio Theatro Coliseu. Revista Kodak número 77, abril de 1914. *P. 70*

Figura 15: Anúncio Loção de Venus. Revista Kodak número 44. Sem data. *P. 71*

Figura 16: Poema Orgia Pagã, que menciona Pan e tem ao fundo a sua figura. Revista Kodak número 63, dezembro de 1913. *P. 71*

Figura 17: Ilustração. Orfeu. Revista Kodak (sem número na capa, 8 de dezembro de 191? – ilegível). *P. 72*

Figura 18: Carnaval na Confeitaria Rocco, 1914. Ao fundo, representação de um bacanal. Revista Kodak número 73, março de 1914. *P. 72*

Figura 19: Seção Notas de Arte da Revista Kodak número 32, março de 1918. Alegoria da Arte. *P. 73*

Figura 20: Hermes ou Mercúrio. Cemitério da Consolação - SP. Arquivo da autora (2004). *P. 73*

Figura 21: Angelo Guido, João Pinto da Silva, Miss Rio Grande do Sul, Andrade Queiroz, Libindo Ferrás, Mario Totta e Fernando Corona no Instituto de Artes. 1929. Fonte: Revista do Globo, 1929. *P. 75*

Figura 22: Pedro Weingärtner. Julgamento de Páris, 1907. Fonte: Catálogo Pedro Weingärtner – Obra Gráfica. Produção Marisa Veeck. 2008. *P. 77*

Figura 23: Pedro Weingärtner. Sem título e sem data. Fonte: Catálogo Pedro Weingärtner – Obra Gráfica. Produção Marisa Veeck. 2008. *P.78*

Figura 24: Pranteadora. Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas. Arquivo da autora (2006). *P. 78*

Figura 25: Almeida Júnior: O descanso da modelo, 1885. Fonte: Pietro Maria Bardi - História da Arte Brasileira, 1972: 165. *P.80*

Figura 26: Autor desconhecido. A Proclamação da República. Fins do século XIX. Fonte: Pietro Maria Bardi - História da Arte Brasileira, 1972: 163. *P. 81*

Figura 27: Rodolfo Pinto do Couto. A República. Túmulo do Senador Positivista Pinheiro Machado. Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (1923) *P. 82*

Figura 28: Pranteadora. Família de Lorenzi. Cemitério da Santa Casa. *P. 83*

Figura 29: A figura da Pátria sentada. Túmulo de Júlio de Castilhos, Décio Villares, Cemitério da Santa Casa (c. 1904). *P. 84*

Figura 30: A musa da História, Clio, no túmulo de Pinheiro Machado (1923). *P. 85*

Figura 31: Alegorias do desespero e do consolo. Atribuída a Alfred Adloff. Cemitério da Santa Casa. Fonte: acervo da autora. *P. 87*

Figura 32: Estela de Hegesó, filha de Próxenos. Fonte: Guia do Museu Nacional de Atenas. Semni Karusu, 1988. *P. 92*

Figura 33: Família Ritter (1921). Jazigo com guarnições e monumento ao centro - pranteadora. Horizontalidade do conjunto. Mármore branco e cinza sobre granito. *P.95*

Figura 34: Família Dreher (datas variadas). Túmulo com características arquitetônicas. Mausoléu estilo templo grego. Mármore. *P.96*

Figura 35: Família Fehlauer (1904). Monumento vertical encimado por anjo da ressurreição. Mármore. *P.96*

Figura 36: Família Sager (1917). Pedra base em grés com escultura – pranteadora - e estela funerária em mármore. *P.97*

Figura 37: Famílias Münch e Gerhardt (datas variadas). Túmulo menor. Lápide vertical em mármore encimada por cruz. Relevo de folhas de acanto e louro. *P. 97*

Figura 38: Carolina Jacobi (1886). Túmulo de porte médio. Anjo infante com flores. Mármore branco e cinza. Base em pedra grés. *P. 98*

Figura 39: Lápide e guarnição em granito bruto (sem identificação e datas). Estilo rústico. Gradil em ferro e carramanchão para plantas. *P. 98*

Figura 40: Lápide mais antiga do cemitério. Philipp Peter Hahn (1852). Pedra Grés. *P. 102*

Figura 41: Lápide de Gomes Jardim. Cemitério de Pedras Brancas. Datada de 1857, no mesmo estilo que a da figura acima, confirma o padrão do uso deste material nas lápides mais antigas. Fonte: Revista do Globo, 1929. *P. 102*

Figura 42: Jazigo de Carl Von Koseritz. Colocado pela Casa Aloys em 1924, por ocasião do centenário da imigração alemã em Porto Alegre. Material: pedra grés. Esculpido por André Arjonas. *P. 105*

Figura 43: Jazigo de Alfred Wiedemann. Similar ao de Koseritz, também em pedra grés e colocado pela Casa Aloys. *P. 105*

Figura 44: O conhecimento vencendo os vícios. Andrea Mantegna (c. 1500-1502). Museu do Louvre. *P. 111*

Figura 45: Moça na Revista do Globo, 1929. *P. 114*

Figura 46: Pranteadora Mentz . Década de 1910. *P. 114*

Figura 47: Moça na Revista do Globo, 1929. *P.114*

Figura 48: Pranteadora Schmitt. Década de 1910. *P.114*

Figura 49: Moça na Revista do Globo, 1929. *P.115*

Figura 50: Pranteadora. Década de 1910. *P.115*

Figura 51: Moça na Revista do Globo, 1929. *P. 116*

Figura 52: Pranteadora Stein. Década de 1910. *P. 116*

Figura 53: Moça na Revista do Globo, 1929. *P.116*

Figura 54: Pranteadora Pünder. Década de 1910. *P.116*

Figura 55 e 56: Jovens senhoras posam com flores. Revista Kodak. Primeira metade da década de 1910. *P. 117*

Figura 57, 58, 59: *As senhorinhas mais belas do Estado*. Revista Globo, 1929. *P. 117*

Figura 60 e 61: Pranteadoras Enet e Mentz. Signo da flor - rosas e papoulas. *P.118*

Figura 62: Flores como signo – pranteadora Stein. *P.118*

Figura 63: Molde de quíton. *P.121*

Figura 64: Modelo posa com quíton de cinto duplo. Fonte: Karl Köhler, *A história do vestuário*, 2005: 121. *P.121*

Figura 65: Quíton com manto sobreposto. Fonte: Karl Köhler, *A história do vestuário*, 2005: 125. Mulher de Herculano –Roma- c.40-60 d.C. A grande mulher de Herculano representa uma matrona e o manto a cobrir-lhe a cabeça significa religiosidade. *P. 122*

Figura 66: Quítions e himations. Fonte: *Ancient Greek female costume*, 1882. Ilustração 93. *P. 122*

Figura 67: Kleophrades. Duas mulheres prateando. Loutrophoro de figuras vermelhas. 500-490 a.C. *P.124*

Figura 68: Sarcófago das Pranteadoras. Museu arqueológico de Istambul. Fonte: *Sculpture*, 2006: 92. *P. 125*

Figura 69 e 70: Pranteadoras Foernges e Dexheimer. Cemitério Evangélico. Quíton com manto cobrindo a cabeça. *P. 126*

Figura 71: Pranteadora Dexheimer. *P.127*

Figura 72: Monumento Asseburg, Itajaí - SC. Fonte: Friederichs, 1949. *P. 129*

Figura 73: Estela de Polixena. Século 400 a. C. Fonte: Guia do Museu Nacional de Atenas. Semni Karusu, 1988. *P.130*

Figura 74: Detalhe de botão no ombro. *P.131*

Figura 75: Ramalhete de flores de papoula e folhas de carvalho. *P.131*

Figura 76: Sandálias a moda romana. *P. 131*

Figura 77: Pranteadora Gassen. *P.132*

Figura 78: Bracelete. *P. 133*

Figura 79: Flores - rosa e margarida. *P. 133*

Figura 80: Pranteadora Foernges. *P. 134*

Figura 81: A volta de Ulisses. Desenho em vaso grego. C. 440 a. C. Fonte: Karl Köhler, A história do vestuário, 2005: 11 *P. 135*

Figura 82: Placa de relevo de dançarina do teatro de Dioniso. Inspirado em original da segunda metade do século IV a.C. Fonte: Guia do Museu Nacional de Atenas. Semni Karasu, 1998. *P.135*

Figura 83: Dedo indicador apontado para baixo. *P.137*

Figura 84: Rosas. *P.137*

Figura 85: Rosto. *P. 137*

Figura 86: Mão esquerda com palma. *P.137*

Figura 87: Pranteadora Graether. *P.138*

Figura 88: Manga fechada por botões. *P.140*

Figura 89: A pranteadora de frente. *P.140*

Figura 90: Himation - manto visto de costas, como um véu. *P.140*

Figura 91: Detalhe das mãos entrelaçadas. *P.140*

Figura 92: Quíton de manga com botões, peplo e *diploidion* (espécie de mantilha). Fonte: Ancient Greek female costume, 1882. Ilustração 3. *P.141*

Figura 93: Pranteadora Sager. *P.142*

Figura 94: Olhar desviado. *P.143*

Figura 95: Pés descalços. *P.143*

Figura 96: Guirlanda de flores. *P. 144*

Figuras 97 e 98: Túnica. Fonte: Ancient Greek costume Séc 5 a.C. - 1 d.C. Paul Andersen. *P.144*

Figura 99: Ara Pacis Augustae. Roma. Detalhe da procissão. Mármore. 13-9 a.C. No centro, figura masculina usando túnica, mulher à direita, vestida como pranteadora – com manto cobrindo a cabeça. Fonte: Sculpture parte I, 2006: 197. *P.145*

Figura 100: Pranteadora Möeler. *P. 146*

Figura 101: Esculturas em luto guardando a porta do mausoléu da Família Möeler. *P.149*

Figura 102: Vítor Brecheret. Mise ao tombeau. Monumento funerário de Olivia e Ignacio Penteado. Cemitério da Consolação – SP. Fonte: Tony Galvez. *P.149*

Figura 103 e 104: Expressão lamurienta das esculturas. *P.150*

Figura 105: Pranteadora Sassen. *P.151*

Figura 106: Pranteadora grega, carregando urna e vestindo quíton. Envolta em seu himation, cobrindo a cabeça como um véu. Fonte: Ancient Greek female costume, 1882. Ilustração 26. *P. 153*

Figura 107: Figura no catálogo Grabschmuck, 1919. *P.153*

Figura 108: Pranteadora. Sem identificação. *P.154*

Figura 109: Pranteadora Enet. *P.156*

Figura 110: Buquê de rosas. *P.158*

Figura 111: Detalhe. Rosa sendo depositada no túmulo. *P. 158*

Figura 112: Pesado manto que encobre a figura, evidenciando o cabelo. *P. 158*

Figura 113: Heinrich Wadere. Moça ajoelhada, 1928. Fonte: Artnet. *P. 158*

Figura 114: Pranteadora Stein. *P. 159*

Figura 115: Pranteadora Gerdau. *P. 160*

Figura 116: Pranteadora Mentz. *P.161*

Figura 117: Pranteadora Gerdau: esmero do artista-artesão ao representar os pés da figura, de maneira bastante realista. Nas outras duas figuras, os pés não receberam um tratamento tão cuidadoso. *P.163*

Figura 118: Pranteadora Mentz: detalhe do cabelo preso em nó. *P. 163*

Figura 119: Pranteadora Gerdau: seios evidenciados. Ombro e pescoço nus. *P.164*

Figura 120: Ilustração de pranteadoras em monumento funerário da Grécia antiga Posição semelhante à das figuras analisadas. Fonte: Ancient Greek female costume, 1882. Ilustração 95. *P.164*

Figura 121: Pranteadora. Sem identificação. *P.165*

Figura 122: Cesare Ripa. Alegoria da paciência. Fonte: Baroque and Rococo Pictorial Imagery, 1971:87. P.166

Figura 123: Pranteadora Schmitt. P.167

Figura 124: Detalhe do cabelo com fitas tipo penteado grego. P.169

Figura 125: Modelo da figura em gesso no depósito da Marmoraria Lonardi. P.169

Figura 126: Penteados gregos com fitas. P.170

Figura 127: Gradil que cerca o túmulo e carramanchão. P.170

Figura 128: Detalhe - Papoula no gradil do túmulo. P.170

Figura 129: Pranteadora Ritter. P.171

Figura 130: Monumento funerário da família Ritter. Vista frontal. P.173

Figura 131: Expressão extasiada da figura. P.173

Figura 132: Flores de papoula. P. 174

Figura 133: Santo Saccomanno. Monumento de Carlos Erba. Cemitério de Staglieno, Gênova. Fonte: Camposanto di Genova. Sem data. P.174

Figura 134: Pranteadora dos Petersen, Gross e Steyer. P.175

Figura 135: Desenho encontrado na Marmoraria Lonardi. P.177

Figura 136: Detalhe: mão e rosto. P.177

Figura 137: Hera no canto inferior esquerdo da estela. P.177

Figura 138: Pranteadora Rothfuchs. P.178

Figura 139: Detalhe do rosto e do delicado bordado da veste. P.179

Figura 140: Guirlanda de rosas. P.179

Figura 141: Roseira no canto inferior direito da estela. P.180

Figura 142: Pranteadora Pünder. P.181

Figura 143: Detalhe da figura: ombros, costas e alça do vestido. P.183

Figura 144: Flores de papoula. P.183

Figura 145: A figura apóia-se delicadamente na cruz, atuando como uma alegoria da fé. P.184

Figura 146: O monumento no depósito da Casa Aloys. Fonte; Friederichs, 1949. P.184

Figura 147: Pranteadora Sperb. P.185

Figura 148: Detalhe: cinto com ovais. P.186

Figura 149: Detalhe: costas sugerindo pesar. *P.186*

Figura 150: Monumento Sperb. *P.187*

Figura 151: Pranteadora Trein. *P.187*

Figura 152: A figura de costas: caimento reto do vestido. Fitas e laço no penteado. *P.189*

Figura 153: Detalhe: rosto e decote rendado. *P.189*

Figura 154: Pranteadora Henning. *P. 190*

Figura 155: Detalhe. Guirlanda. *P.191*

Figura 156: Detalhe: pés descalços. *P. 191*

Figura 157: Pranteadora Schell. *P.192*

Figura 158: Detalhe. Arranjo floral. *P.193*

Figura 159: Galho de oliveira plena de frutos. *P.193*

Figura 160: A escultura de costas. Curvas do corpo acentuadas. *P.193*

Figura 161: Pranteadora não identificada. *P.194*

Figura 162: Detalhe. Quadril e nádegas evidenciadas. Manto colado no corpo, que é bastante volumoso. *P.195*

Figura 163: Os materiais do túmulo: base em pedra grés e cruz em mármore cinza, recorrentes nas obras erigidas pela Casa Aloys. *P.195*

Figura 164: Pranteadora Dahmer. *P.196*

Figura 165: Pranteadora Sassen. *P.198*

INTRODUÇÃO:

Porto Alegre guarda em seus cemitérios testemunhas de outros tempos. Encarnadas em mármore ou em bronze, silenciosas, suscitam perguntas sobre o passado. São nossos olhos que devem se esforçar para tentar encontrar nas belas esculturas, algum indício de resposta.

As histórias de cemitérios são mais misteriosas do que o observador desatento poderia supor. E escrever a memória dos mortos é um colóquio interior constante, conduzido pelas pistas dos que ainda estão vivos.

Este trabalho surgiu da idéia de mapear a presença dos signos da antiguidade clássica nos cemitérios de Porto Alegre. Inicialmente, o estudo objetivava abarcar todos os cemitérios da capital que possuíssem um acervo substancial de arte funerária – Santa Casa, São Miguel e Almas, São José e Evangélico. Durante o levantamento das imagens e dos documentos, a riqueza dos acervos e a multiplicidade de questões que se colocavam tornaram necessário delimitar um foco para o estudo, que pretendia inventariar todas as ocorrências da antiguidade clássica – ou signos do paganismo – bem como isolar certos monumentos para uma análise iconográfica e iconológica.

Ao conhecer melhor o campo de pesquisa, ficou evidente que a primeira dificuldade seria analisar os signos tumulares num todo, já que a concepção dos cemitérios era diferenciada, uma que vez que eram católicos ou protestantes. Assim, a opção foi focar o estudo em uma só necrópole e estudar o seu acervo, privilegiando a iconografia relacionada com a antiguidade clássica. Como o estudo já possuía um bom andamento, no momento em que a escolha pelo Cemitério Evangélico mostrou-se a mais propícia, o acervo da pesquisa já contemplava certa documentação do Cemitério da Santa Casa, bem como em quantidade menor, material do São Miguel e do São José. Essa condição propiciou o estudo do Cemitério Evangélico em comparação com os outros acervos funerários, o que enriqueceu a análise, dotando-a de conexões em um largo campo da arte funerária da cidade de Porto Alegre.

Para fortalecer a análise, foi necessário também priorizar questões norteadoras para o levantamento de imagens e documentos – assim o estudo foi isolado em uma tipologia escultórica e a seguir os documentos levantados foram focados para amparar esta determinada tipologia – a das pranteadoras.

O levantamento fotográfico propiciou íntimo conhecimento do campo de estudo. Em um acervo com cerca de 1670 fotografias realizadas no Cemitério Evangélico, foram contabilizadas 110 sepulturas, que possuíam algum aspecto de interesse para pesquisa – material, histórico ou formal. Dessas foram selecionadas 25 unidades, que compreendiam a tipologia escultórica das pranteadoras, com 588 registros fotográficos, entre detalhes, os túmulos e as figuras em si. No final do trabalho, encontramos um apêndice (C) onde foram listadas as 110 sepulturas citadas.

A catalogação e análise das pranteadoras neste volume, que versa da iconografia e iconologia da figura feminina em Porto Alegre na República Velha (1890-1930). A presença da mulher mostrou-se proeminente nas necrópoles, e no Evangélico, ela é dominante na estatuária de grande porte.

A tipologia escultórica das pranteadoras se identifica com os ideais de representação clássicos e românticos, em voga no estilo acadêmico. O academismo possuía em sua versão mais conservadora o enaltecimento do neoclássico, “filosofia popular entre os artistas de meados do século XVIII”¹ na exacerbação naturalista e mimética. Ao atingir maior realismo, as figuras femininas das necrópoles se aproximam mais do estilo romântico. Em nossa análise veremos que as pranteadoras com o corpo e cabeça cobertos pelo uso dos mantos, estão mais para a influência neoclássica e que as pranteadoras mais sensuais e realistas, com ombros à mostra e corpo evidenciado, para o estilo romântico, que estava ligado ao mundo moderno, e procurava expressar a emoção. A presença da influência romântica e mais realista, caracteriza a transição da arte tumularia neoclassicista para a da *belle époque* (Valladares, 1972: 589).

¹ Beckett, 1997: 253.

Mas a representação da mulher, na figura das pranteadoras, não poderia ser analisada isoladamente, fazendo somente as conexões formais de sua aparência clássica. Assim, se fez necessário investigar a concepção da mulher na República Velha, levando em conta seu papel e postura e um determinante – o Governo Positivista. Portanto foi realizado um levantamento em revistas da época, como a Kodak e o primeiro ano da Revista do Globo para identificar a representação da mulher e a sua postura. O estudo de Clarisse Ismério (1995) foi importante nesse sentido, já que autora analisa o papel da mulher em uma sociedade conduzida por homens.

A imponência da doutrina positivista encontrou no estilo clássico uma forma de exprimir seu ideal artístico. O uso dos signos da antiguidade clássica, já adotados pelo cristianismo continua como um recurso das religiões, uma vez que o catolicismo apropria-se dos referenciais mitológicos para designar seus santos e que o positivismo cria sua própria religião – a da humanidade, tornando muito eficaz o repertório da antiguidade. O protestantismo em seu repertório sacro conciso – já que não utiliza santos como intercessores - igualmente encontra nos signos da antiguidade, recursos para representar seu pensamento.

Além de analisar os cemitérios no contexto político, social, moral e religioso, a arte funerária de Porto Alegre só pode ser compreendida com o conhecimento de sua fonte: as marmorarias. As obras encontradas nas necrópoles, a partir de suas características formais, materiais e algumas poucas rubricas indicam sua procedência e os documentos levantados têm o poder de confirmá-la. Assim o resgate histórico de informações da Casa Aloys e da Marmoraria Lonardi ficou delimitado à presença das pranteadoras, já que estas marmorarias são atuantes no Cemitério Evangélico, em especial, a Casa Aloys.

A pesquisa foi muito privilegiada já que Porto Alegre apresenta uma história das artes representativa principalmente, no que diz respeito à escultura. Uma parcela do acervo escultórico da cidade se encontra nos cemitérios ‘afinal o monumento tumular é a principal origem da escultura pública’ (Alves: 6, 2000).

O privilégio aumenta se considerarmos que Porto Alegre possui treze cemitérios e inúmeros arquivos públicos, fatores que se aliados podem multiplicar pesquisas *ad infinitum*.

Ao aparecer em toda a história da arte, a morte motivou a produção da arte funerária em diversos períodos ou movimentos deixando obras bastante expressivas, de intenção simbólica ou artística. Podemos pensar que a arte funerária ou os objetos funerários produzidos se relacionam com a arte, com o design, com a moda, com a história e com a arquitetura.

Do que resta sobre a arte funerária, no que diz respeito aos documentos, cemitérios e suas obras, as interpretações são múltiplas e não se encerram como verdade absoluta, o que por um lado, torna as pesquisas na área ricas e instigantes. O presente estudo torna-se continuado em contexto nacional, já que foi norteado pelo trabalho de outros investigadores como Valladares (1972), Bellomo (1988), Borges (2002), Doberstein (2002), dentre vários outros pesquisadores brasileiros. No Rio Grande do Sul, a área está em desenvolvimento desde o final da década de 1980, com o trabalho do Prof. Harry Rodrigues Bellomo e seu grupo de pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e em Goiânia, com o grupo de pesquisadores da Profa. Maria Elizia Borges, da Universidade Federal de Goiás, que investiga a arte funerária no Brasil².

Os pesquisadores de arte funerária do Brasil estão organizados, trocando informações e recebendo sempre novas adesões por meio de um grupo de discussão³. O grupo passou a reunir-se para apresentar seu panorama de pesquisas funerárias com a ABEC – *Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais* (2004), que promove um encontro bienal em estados variados. Portanto, o presente estudo se insere em um contexto local - referente às investigações no Rio Grande do Sul - nacional e ainda um macro contexto, ao considerarmos a AGS – *Association for Gravestone Studies* (1977), com sede em Greenfield, MA, USA que reúne participantes de diversos países, bem

² <<http://www.artefunerariabrasil.com.br>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

³ cemiterios@yahoo.grupos.com.br

como a *Red Latinoamericana de Cementerios Patrimoniales*, fundada em Medellín (2000), na Colômbia e a ASCE – *Association of Significant Cemeteries in Europe* (2001).

A arte funerária em Porto Alegre vem sendo abordada em diversas áreas, devido ao hibridismo dos cemitérios como campo de investigação, fato que felizmente contribuiu muito com esta pesquisa, que se amparou em alguns estudos realizados por pesquisadores da UFRGS: Sérgio Rocha da Silva que investigou a representação do Herói na Arte Funerária e Haike Roselane Kleber da Silva, a biógrafa de Jacob Aloys Friederichs. Guilherme Dias da Silva que antes mesmo do presente estudo já investigou a presença da antiguidade clássica nas necrópoles de Porto Alegre (na história); Gicelda Weber Silveira que pesquisou o Cemitério São Miguel e Almas (na arquitetura) e José Francisco Alves, que realizou um inventário da escultura pública da capital (nas artes). Mesmo que algumas destas pesquisas não tenham a arte funerária como temática central, elas se relacionam ao contextualizar o período ou os protagonistas deste cenário, como o caso da pesquisa de Alexandre Ricardo dos Santos, que aborda a fotografia na Porto Alegre da Belle Époque.

Como a antiguidade clássica é um dos parâmetros norteadores deste estudo, o levantamento bibliográfico contemplou também autores que investigam a persistência da antiguidade na arte e na cultura. Para amparar a análises, utilizei os autores *Jas Elsner* (1995, 1998), que trabalha com a antiguidade tardia e transição para o período proto-medieval; *Jean Seznec* (1953), que investiga a persistência do paganismo nas representações e cultura após o fim da antiguidade tardia; *Erwin Panofsky* (2002), que indica os caminhos interpretativos das imagens por meio das leituras iconográficas e iconológicas e *Jocelyn Mary Catherine Toynbee* (1971) que aborda a morte e o sepultamento na Roma antiga.

A investigação envolveu também um exaustivo levantamento documental, onde foram encontrados desenhos e projetos originais de túmulos, notas fiscais de marmorarias, fotografias, catálogos, moldes em gesso, depoimentos de envolvidos com as marmorarias, livros-caixa, rubricas em obras, escritos e documentos dos cemitérios.

Assim, não somente a arte funerária, mas a vida dos marmoristas e as evidências apuradas constituem parte do acervo da pesquisa. São memórias escavadas e reminiscentes. Felizmente, pudemos ter contato direto com as obras, um verdadeiro privilégio que se mostrou muito estimulante, na medida em que aquilo que a princípio parecia muito similar e igual na estatuária, foi mostrando suas diferenças e sua identidade.

O levantamento dos documentos originais das marmorarias compreendeu a parte mais exigente da investigação, pois a maior parte dos projetos e documentos das firmas parece confirmar a total inexistência, depois de terem sido consumidos pelo tempo e pelo desconhecimento. Quase tudo foi parar no lixo. Mesmo substancial, uma parcela muito pequena foi levantada ao ter em vista toda documentação que as marmorarias movimentaram. Pode existir ainda uma boa parte não apurada, que consiste nos raros documentos dos acervos particulares espalhados pelo Rio Grande do Sul.

Se as obras já sofrem todo tipo de ataque, os documentos relativos a elas são muito escassos, difíceis e inacessíveis. Registros parcos que só podem ser levantados com muita persistência, já que ainda não foram inventariados de forma precisa, por exemplo, através da mídia impressa da época.

Quanto ao estado de conservação das obras, atualmente a arte funerária da capital se encontra em uma situação delicada. Na cidade, temos os cemitérios que zelam pela preservação da memória – São Miguel, Santa Casa e Evangélico, mas também temos uma exceção – o Cemitério da Comunidade São José, que teve seu campo histórico reduzido em um estacionamento. Seu terreno foi arrendado para construção do Crematório Metropolitano pela empresa Cortel, que não possui interesse em preservar a arte funerária.

A arte funerária é ameaçada pelos proprietários dos jazigos quando estes perdem o interesse em manter os túmulos, pelos cemitérios, quando decidem mudar seus projetos, pelo vandalismo que ataca e delapida, pelas intempéries que desgastam

o que não vai ser repostado e por último pelo desinteresse geral que acomete esse tipo de objeto.

No caso da descaracterização dos cemitérios, o que restou foram apenas os registros fotográficos dos que já pesquisaram, para apurarmos cópias ou a existência de algumas obras, como é o caso do já citado Cemitério da Comunidade São José.

Felizmente encontramos no Cemitério Evangélico um amplo campo de estudos totalmente disponível e em bom estado de conservação. O interesse da administração pela história do local motivou a pesquisa, o que acabou resultando em um registro completo da figura das pranteadoras. Um dos objetivos deste estudo é fornecer material para conhecimento e preservação da arte funerária encontrada neste belo cemitério, interessado em organizar seu memorial.

Este estudo foi dividido em quatro capítulos que procuram mapear e embasar a iconografia da antiguidade clássica na representação do feminino, estabelecendo um comparativo do Cemitério Evangélico com o Cemitério da Santa Casa. Procuramos abordar os aspectos históricos, sociais e formais da representação da mulher como guardiã do túmulo.

O estudo analisa as seguintes questões:

No **capítulo 1** – *Práticas de sepultamento e o surgimento dos cemitérios*: uma breve comparação entre a antiguidade e o cemitério moderno. Apresentação do costume da pompa fúnebre como um fator propício para o desenvolvimento da arte funerária; concepções religiosas; a trajetória dos cemitérios na cidade e a arte funerária de Porto Alegre.

No **capítulo 2** – *As marmorarias de Porto Alegre*: um panorama das oficinas que foram responsáveis pela produção ou colocação da arte tumular nas necrópoles. Dentre as marmorarias, o estudo focou a Casa Aloys e a Marmoraria Lonardi, que colocaram figuras de pranteadoras no Cemitério Evangélico.

No **capítulo 3** – *A presença da antiguidade clássica nas necrópoles*: análise dos referenciais clássicos na representação da mulher na arte funerária do período

positivista; disseminação do clássico no repertório cultural da sociedade porto-alegrense e o academismo como principal fomentador da adoção do clássico como parâmetro representacional das artes na República Velha.

No **capítulo 4** – *O cemitério Evangélico e a representação clássica*: a figura das pranteadoras, tipologia escultórica proeminente do Cemitério Evangélico, foi inventariada, estabelecendo uma correspondência entre a caracterização das imagens femininas e o vestuário greco-romano; relação entre a pose feminina nas fotografias das revistas Globo e Kodak e a postura contida das pranteadoras como continuidade do modelo postural feminino dentro do cemitério.

Nos anexos, foram disponibilizadas imagens complementares ao estudo. Nos apêndices, a lista dos 110 túmulos fotografados (cujo registro fotográfico não será elencado neste trabalho devido ao foco – as pranteadoras), bem como dois artigos publicados durante o período da pesquisa, que abordam questões importantes citadas neste estudo, como o problema da arte versus o ofício nas marmorarias e a presença da alegoria nos cemitérios. Em tempo, todos os registros fotográficos cemiteriais foram realizados pela autora, salvo os que forem indicados.

CAPÍTULO I

PRÁTICAS DE SEPULTAMENTO E O SURGIMENTO DOS CEMITÉRIOS

A Arte funerária de Porto Alegre inicia com o surgimento dos cemitérios, primeiramente na zona central da cidade e mais adiante na antiga Estrada da Cascata, conhecida como Lomba do Cemitério. A Estrada da Cascata transformou-se na urbanizada Avenida Oscar Pereira, nos 'Altos da Azenha', onde se localizam hoje as necrópoles da capital.

A cidade, em seu plano de higienização estava preocupada com as condições básicas de salubridade, como saneamento, água, iluminação. Os padrões de modernidade exigiam também o embelezamento, tratando das fachadas, jardins e praças. Em prol dessa modernidade urbana procurava afastar das zonas de maior concentração as fontes de miasmas, que colocavam em risco a saúde de seus habitantes. Espelhando-se no projeto de modernização francesa, a capital gaúcha procurou retirar do ambiente de maior convívio os seus cemitérios.

A higienização da cidade já era pensada antes de meados de 1850, quando em 1828, D Pedro I assinou uma lei⁴ garantindo o afastamento dos cemitérios da urbe, proibindo os sepultamentos *ad sanctos*⁵ ou ao redor das igrejas. A medida não foge a regra de nenhuma cidade brasileira do Brasil Império, portanto, a partir de 1928, a questão vai ser discutida e vai ser efetivamente posta em prática, em Porto Alegre, na metade do Oitocentos, quando a cidade passa a sepultar seus mortos nos Altos da Azenha.

A preocupação com a qualidade do ar determinou que os cemitérios pertencessem às áreas arejadas, arborizadas e delimitadas espacialmente. Porto

⁴ Em 1789, D. Maria de Portugal enviou uma recomendação ao bispo da cidade do Rio de Janeiro, para que os cemitérios brasileiros fossem construídos separados das igrejas, tal como se fazia na Europa. Mas a obrigatoriedade de se construir cemitérios a céu aberto, só ocorreu com a Lei de 1º de outubro de 1828 (artigo 66, parágrafo 2º), promulgada por D. Pedro I. (Borges, 2006, p.2).

⁵ Sepultamentos no interior da igreja.

Alegre, que possuiu pelo menos cinco cemitérios na zona central (tabela 1), adequou-se às normas, removendo seus campos santos para os Altos da Azenha.

Podemos imaginar que os primeiros cemitérios, agregados às igrejas, eram muito simples, havendo apenas o terreno com as covas e algumas breves identificações.

Desde o Brasil colonial, os escravos aderiam às irmandades, a fim de evitar a vala, já que os cemitérios possuíam áreas destinadas para seus membros (Rocha, 2005:33). A vala comum era um recurso proveniente da Idade Média, para solucionar a constante demanda da morte, principalmente em casos de epidemias, muito utilizada para o sepultamento dos pobres e escravos. Assim, as irmandades passaram a ser buscadas como uma maneira de receber um ritual de sepultamento singelo, mas digno.

As epidemias sempre foram grandes fomentadoras da necessidade de afastamento dos cemitérios das áreas de convívio. Verificamos que em Porto Alegre as “condições precárias da cidade, em termos sanitários, fizeram com que uma epidemia de cólera, em 1855, matasse 10% da população, o que se repetiu em 1867. Em 1874, foi a vez de uma epidemia de varíola.” (Gastal in Gomes, 2007: 37).

Tabela 1: extintos cemitérios de Porto Alegre

Cemitério	Localização	Data aproximada	Observações
Praça da Harmonia	Margens do Guaíba	Anterior a 1753	Má posição, terreno alagadiço.
Morro ou Alto da praia	Atual Praça da Matriz (terreno da Catedral)	1773-1790	Local mais elevado da península e afastado de convívio.
Espírito Santo	Atual Cúria	1790 (?) – 1842 (autorizada a	Sepultamentos dentro e nos fundos

(Beco do Cemitério)	Metropolitana	mudança)	da antiga Matriz.
Capela dos Passos	Fundos da Capela dos Passos – Santa Casa	Autorizado em 1825.	Havia um cemitério para condenados e outro para irmãos, particulares e pobres.
Igreja das Dores	Fundos da Igreja das Dores - Andradas	Provavelmente 1826	Irmãos da ordem religiosa.

Fonte de levantamento dos dados: Silveira, 2000.

Mesmo no interior das igrejas, os sepultamentos ainda eram coletivos, pois havia compartilhamento das covas, que eram abertas para o depósito de novos cadáveres. Possivelmente havia uma identificação muito simples destas covas, atribuídas às famílias ou irmandades, para que se pudesse destinar os mortos vindouros (mas nada que pudesse se comparar à identidade que seria concedida aos túmulos dos cemitérios de meados de 1880). É o que se deduz pela análise de Rodrigues (1999), citada na pesquisa de Maria Aparecida Rocha (2005). Rocha utiliza o exemplo de uma ilustração de Debret, que mostra a proximidade entre os vivos e os mortos no Rio de Janeiro do Brasil Império (Figura 1):

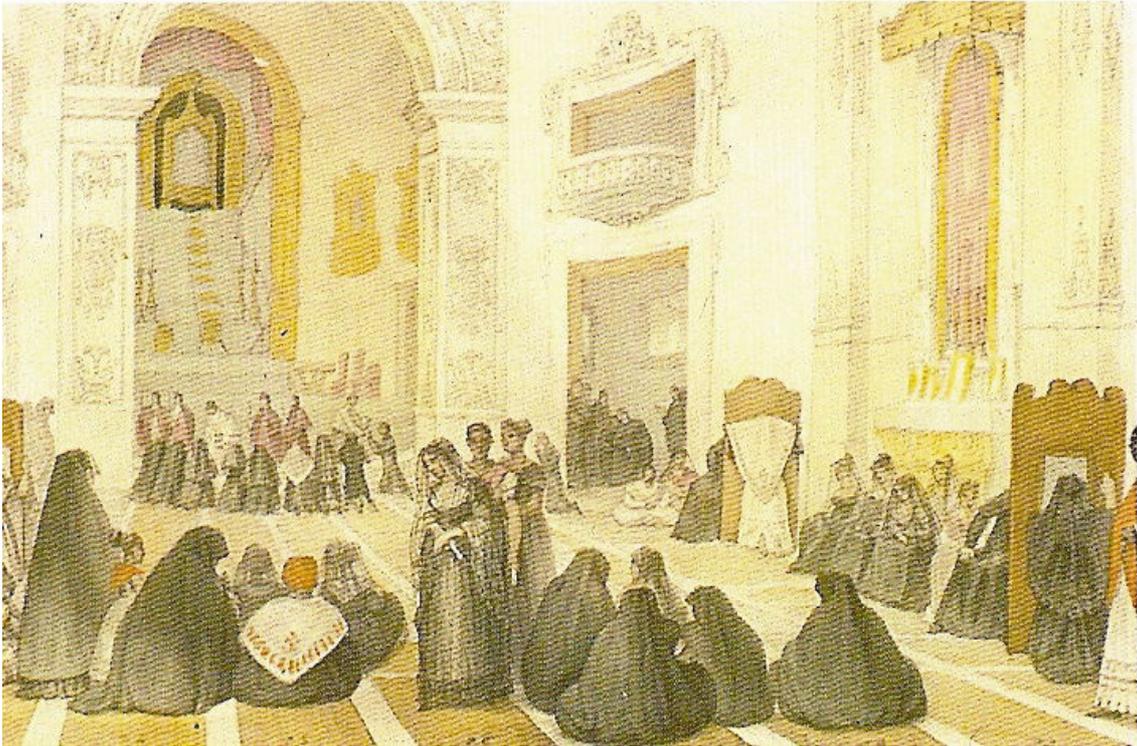


Figura 1: Debret. “Enquanto os sepultamentos eram feitos no interior das igrejas, a maioria delas não tinha bancos, como hoje em dia, visto que suas covas eram constantemente abertas pra receber novos cadáveres. Fonte: Cláudia Rodrigues in Maria Aparecida da Rocha. *Transformações nas Práticas de Enterramento. Cuiabá (1850-1889)*.

A partir da ilustração de Debret, percebemos que havia uma naturalidade de convívio com os mortos. A lembrança dos falecidos bem quistos era manifestada com respeito. Tomamos conhecimento pela sabedoria popular, que uma das tantas posturas do antigo Brasil, num certo misto de superstição e reverência, era o ato de benzer-se ou fazer o sinal da cruz ao citar os falecidos. A tradição oral narra também o costume de se beijar as fotos dos mortos, na sala principal da casa. A morte era um acontecimento celebrado na tristeza, mas enaltecido na sua importância, tal como um casamento ou nascimento que são celebrados na alegria, tanto que os velórios eram fotografados e essas fotos eram guardadas pelas famílias⁶.

⁶ Déborah Borges disserta sobre o assunto em *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)*. Dissertação de mestrado – FAV/UFG, 2008.

Relativo aos ritos de sepultamento dos meados de Oitocentos, as irmandades inicialmente se ocupavam dos mais abastados. Havia uma segregação muito definida, referente à classe social do morto, quanto ao ritual e ao local do enterramento. A nave da igreja era destinada aos mais favorecidos – a proximidade do altar como a proximidade de Deus; os enterros comuns eram feitos no corpo das capelas e igrejas; os enterros no adro eram destinados aos pobres e ensaiavam o projeto daquilo que viria a ser o cemitério ao ar livre.

A ausência de batismo, ou o batismo em religião não católica, designava o sepultamento fora dos limites da igreja. Além do status social, a crença era um parâmetro definitivo para o enterramento, o que em Porto Alegre vai culminar na existência de vários cemitérios diferentes, referente à vinda dos imigrantes alemães, espanhóis e israelitas.

Estes são aspectos gerais dos primeiros sepultamentos no Brasil, tomando por princípio que as condições de surgimento dos cemitérios em diversas cidades são muito semelhantes. A preocupação, em todos os casos sempre fora a mesma – a de, em favor da civilização, da salubridade e do progresso, criar locais apropriados para o destino dos mortos. Os pequenos cemitérios dentro da cidade eram um problema para o progresso citadino:

Os novos padrões – burgueses e urbanos – pediam que as casas e as cidades se renovassem, tornando-se mais bonitas e sofisticadas. A cidade “moderna” deveria ser limpa, bonita, ajardinada, asseada – não nos esqueçamos das epidemias que atacavam a capital – e bem iluminada (...). (Gastal in Gomes, 2007: 38)

‘Dispensadas as criptas’, até mesmo os católicos passam a povoar os campos santos, modificando um ‘costume de acatólicos, escravos, protestantes e condenados’. Os motivos pelos quais os sepultamentos deixaram de ser nas igrejas, saindo para os campos santos, seriam outros além do higienismo:

Era, e sempre foi, desejo do abastado, distinguir-se através de uma marca

perene, de um objeto de consagração – o túmulo – pela atração de comparar-se aos grandes personagens da História, sem-cerimônia, incluindo os soberanos, os faraós, os reis, os papas e os príncipes, que mereceram sepulcros diferentes dos demais. (Valladares,1972: 280).

O cidadão burguês passa a ter gosto pela ornamentação tumular, e o cemitério torna-se um espaço de ostentação de diferenças, bem como de convívio social. Na realidade, a diferenciação apenas foi transferida de lugar, já que antes dos cemitérios ela estava marcada pelas inumações na igreja e na vala comum.

Nas diversas regiões do Brasil, quanto mais desenvolvidas economicamente fossem suas sociedades, mais gastos despendiam no revestimento de seus túmulos. Assim, o cemitério que fora afastado do centro da cidade em favor da *maquilagem*⁷ da mesma, passa a adquirir sua própria maquilagem, mascarando a nefasta ausência da morte com o enaltecimento do morto pelo túmulo celebrativo.

Toynbee, em *Death and burial in the Roman world*, apresenta um panorama do sepultamento na Roma antiga. Ao compararmos os sepultamentos modernos com os sepultamentos romanos antigos, verificamos que o cuidado com os restos mortais era observado desde a antiguidade: “todos os enterros, tanto de corpos ou cinzas eram feitos fora da cidade.”⁸ Esta medida persistiu até o último Império. Algumas exceções eram permitidas, no caso de pessoas ilustres ou imperadores. As precauções sanitárias e o medo da profanação acatavam o regulamento. (Toynbee, 1971: 48).

⁷ O modelo de modernização de Paris entre 1853 e 1870 torna-se a pretensão dos governantes das cidades brasileiras, que se guiavam pelas diretrizes européias. Em Porto Alegre, a modernização, nos meados de 1890, foi uma preocupação do PRR (Partido Republicano Rio-Grandense), que visando a ordem e o progresso (lema em voga desde as primeiras décadas da República Velha) tinha a ânsia de ‘higienizar’ a cidade, oferecendo a infra-estrutura necessária aos centros urbanos: abastecimento de água, limpeza, construção de esgotos, depósitos de lixo e iluminação. A grande preocupação com a aparência da cidade e a aprovação do primeiro Regulamento Geral de Construções, em 1913, bem como os projetos de ampliação de passeios, praças e jardins configuraram a ‘maquilagem da cidade’. (Santos,1997 p.16-22).

⁸ *All burials, whether of bodies or ashes, had to take place outside the city.* (Toynbee, 1971:48). (Tradução minha).

Ao pensarmos no Brasil, nos tempos do Império, a medida tomada por D. Pedro I, de afastamento dos mortos era uma medida tardia, pressuposto que desde a Roma Antiga, havia a noção do convívio com os mortos ser um ato insalubre e envolto em fortes superstições. Porém com o advento do cristianismo e o surgimento das catacumbas romanas, onde os cristãos se refugiavam das perseguições, o convívio com os mortos passou a ser visto como um comportamento normal, que seria praticado pelas igrejas em toda a Europa e por consequência, no Brasil.

Ao contrário dos pagãos, que enterravam somente as cinzas dos seus mortos, os cristãos sepultavam os cadáveres, na crença da ressurreição, como “despertar dos corpos adormecidos”. Essa crença, aliada à disposição das sepulturas umas sobre as outras, nos subterrâneos, à semelhança de um grande dormitório, originou o termo cemitério, do latim *coemiterium*, a partir do grego *Koimeterion*, significando “lugar de dormir”. (Silveira, 2000, p.18).

A definição de cemitério como um lugar, implica na sua condição perante os vivos, ou o que ele representa no campo da religiosidade, perante os que transitam por ele ou ainda para quem o evita. O cemitério é um local tabu, por ser um campo dotado de sacralidade, que trata ao mesmo tempo da finitude do homem como ente físico e da transversalidade do homem como ente eterno pela crença de ser possuidor de uma alma. Por isso, a última morada tem o poder o simbólico de significar o túmulo como um nicho de aspecto sagrado:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. (...) Há portanto um espaço sagrado, e por consequência “forte” significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, e que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. (Eliade, 1995, p.25.)

Tomando por pressuposto comparativo a antiguidade, o cemitério de *Kerameikos* (conhecido também por *Cerâmico*) na Grécia, c. século V, era um local totalmente murado, que enfatizava o limite entre o campo dos vivos e o dos mortos. Os cemitérios ocidentais - inclusive os gaúchos – passariam a ser configurados dessa

maneira, com muros altos, como uma cidade isolada, fechada, cujos portões deveriam ser ultrapassados para o ingresso na mesma.

O modelo grego de cemitério, como tudo aquilo que dizia respeito aos costumes da Grécia antiga, foi inicialmente descartado após as invasões bárbaras e a transição para o cristianismo. Esse tipo de cemitério murado só foi retomado tardiamente no continente europeu no século XIII, com o Cemitério de Pisa. Para Curl⁹, a história do cemitério cristão moderno, inicia em Pisa: uma planta regular, cuja área seria murada. Este tipo de cemitério, enclausurado, projetado por Giovanni di Simone em 1277 seria o protótipo do 'campo santo', (que resgataria a necessidade dos muros, como o exemplo de Kerameikos).

Como um local semipúblico¹⁰ e sagrado, o cemitério torna-se o espaço mais intimista da cidade - e um dos mais autênticos - por exprimir os anseios da sociedade, nos discursos familiares, políticos e sociais, ao representar a identidade dos falecidos através do túmulo idealizado.

1.1 Os cemitérios atuais do Alto da Azenha – Avenida Oscar Pereira

Em meados de 1850, a Avenida Oscar Pereira era ainda conhecida como a Estrada da Cascata. Por ser um tanto deserta, e por isso afastada da cidade, foi eleita como local para a fundação dos cemitérios definitivos (Figura 2).

⁹ Curl In Berresford, 2004: 10.

¹⁰ Apesar dos cemitérios serem locais abertos a visitação, seu acesso é controlado e existem seguranças zelando pela área uma vez que fazem parte de instituições e não são livremente acessíveis e abertos, como por exemplo, as praças públicas. Os cemitérios são locais murados e fechados, com horário de funcionamento e patrimônio particular em sua área, o que exige monitoramento constante.

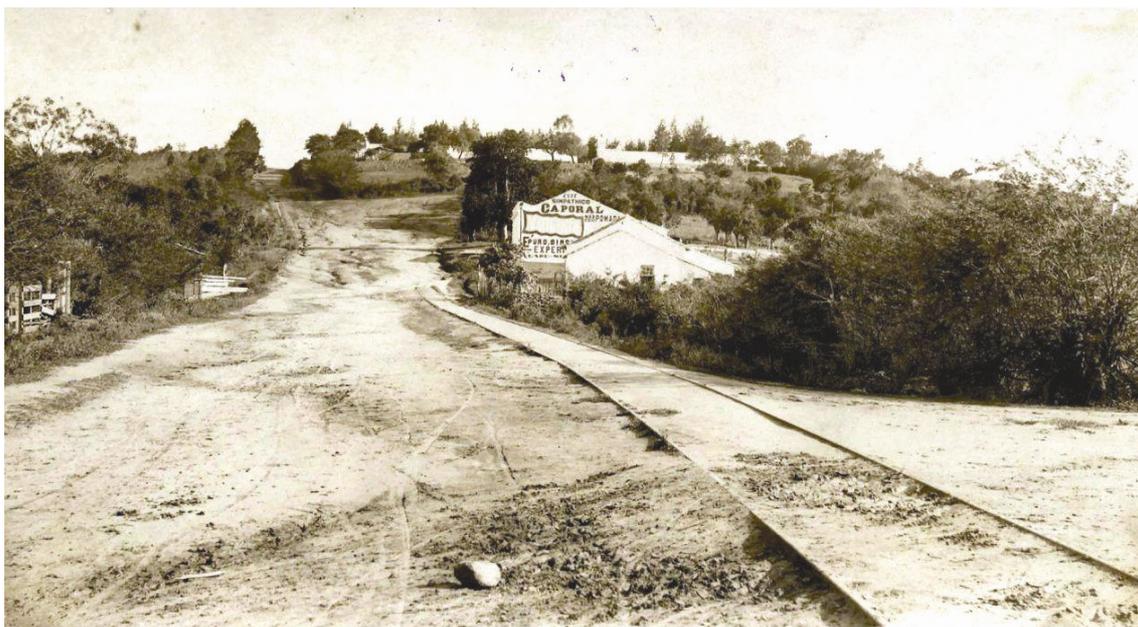


Figura 2: Virgílio Calegari. A Avenida Oscar Pereira em 1890. Fonte: Fotos Antigas – Prati¹¹.

A ocupação iniciou com a autorização para construção do cemitério da Santa Casa de Misericórdia em 1844, que seria utilizado somente em 1850. A implantação das primeiras necrópoles, a começar pela da Santa Casa, respondia à simplicidade. Nos primeiros anos, os sepultamentos se restringiam às catacumbas e aos terrenos divididos entre as irmandades (Irmandade de São Miguel e Almas) e particulares, conforme consta no regimento de 1849 (Silveira, 2000: 39). Posteriormente, outros cemitérios surgiram nos Altos da Azenha: os católicos: São Miguel e Almas, São José I e II; os protestantes: Evangélico I e II, Luterano e Batista; os israelitas, o espanhol e o ecumênico João XXIII.

A orientação religiosa e cultural dos cemitérios contribuiu para determinar a sua caracterização arquitetônica e o seu padrão tumular, dotando cada conjunto de uma aparência diferenciada.

¹¹ Disponível em

<http://fotosantigas.prati.com.br/fotosantigas/Cidades/Porto_Alegre/SeculoXIX/Index.htm>. Acesso em janeiro de 2009.

Os conjuntos funerários também são caracterizados pelo período dos sepultamentos, que conduziu a escolha do design e dos motivos escultóricos dos jazigos, configurando uma 'moda'. Os jazigos mais recentes são as gavetas padronizadas que em alguns cemitérios coexistem com os túmulos mais antigos, criando uma multiplicidade de expressões.

Muitas lápides, adornos e esculturas já se perderam. A lógica dos cemitérios segue a lógica das cidades, da substituição dos monumentos, do remanejo, do desconhecimento relativo à importância patrimonial de seus acervos.

Felizmente, uma parte representativa do acervo funerário de Porto Alegre ainda resiste, no Cemitério da Santa Casa, no Cemitério São Miguel e Almas e no Cemitério Evangélico. São instituições que se orgulham de seu patrimônio, portanto, almejam conservar seus monumentos, procurando adequar a necessidade de novos espaços com os já existentes.

Naturalmente, há algum remanejo nestes cemitérios, e alguns conservam as peças escultóricas quando a família não se interessa por elas. Entretanto, o descaso com o patrimônio não mediu limites com a derrubada do Cemitério da Comunidade São José: arrendado pela empresa Cortel, para a construção do Crematório Metropolitano, a área ocupada pelo São José II, que data de 1915, teve 90% de sua área desertificada para construção de um estacionamento. Alguns túmulos ainda resistem, já que as famílias não autorizaram a venda de seus terrenos e sua retirada. Na parte mais antiga do Cemitério São José I (1888) a situação é de abandono e de uma gradual desertificação. A entrada de visitantes e de familiares é dificultada, bem como o trabalho do pesquisador.

1.2 A pompa fúnebre, a religiosidade e a arte funerária

Em *Italian memorial sculpture -1820-1940*, James Stevens Curl, versa sobre o desenvolvimento dos cemitérios na Europa, com um didático artigo intitulado *Uma*

*breve história do desenvolvimento do cemitério na Europa*¹², onde coloca como a Reforma vai contribuir com o afastamento dos mortos das igrejas.

No momento em que a república Protestante foi estabelecida em Gênova, um dos seus primeiros atos em 1536 foi fechar todas as capelas nas quais eram realizados sepultamentos e converter um hospital que tratava de epidemias em um cemitério para todos. Na Alemanha, os pequenos cemitérios foram fechados entre 1526 e 1533 e um novo território foi cercado com muralhas para ser utilizado como cemitério.

Muitos protestantes acreditavam que os vivos não poderiam influenciar o que acontecia com a alma dos mortos. Assim, no Calvinismo, a reza pela alma dos mortos seria abolida, pois consideravam que todas as exéquias eram desnecessárias. No que tange ao sepultamento, este não possuiu grande importância religiosa. Os Luteranos, por outro lado, conviviam amistosamente com as procissões funerais e os sermões. Todavia, ambos Calvinistas e Luteranos concordavam que os sepultamentos em igrejas eram inviáveis.

Podemos perceber aqui a diferença relativa às práticas fúnebres por parte dos protestantes, visto que os católicos sempre procuraram de maneira muito mais fervorosa extenuar as suas preocupações, seja com os vivos ou com os mortos. Por consequência, temos a diferença de profusão ornamental entre o cemitério católico e o cemitério protestante, até mesmo porque nos cemitérios católicos a imagética sacra é muito mais exacerbada, já que os protestantes não consideravam a presença dos santos e da própria Virgem Maria.

Em nossa pesquisa, encontramos alguns registros, relativos aos grandes cortejos ou celebrações póstumas. Estes se deram no Campo Santo da Santa Casa, cujos sepultados são em sua maioria católicos ou mesmo positivistas – ideologia que possuía sua própria religião. Salvo a inauguração do jazigo de *Karl Von Koseritz*, por ocasião do centenário da imigração alemã em Porto Alegre, não encontramos outros registros que atestem grandes romarias ao Cemitério Evangélico, do qual analisamos o

¹² *A short history of the cemetery movement in Europe*. Tradução minha.

acervo no capítulo IV deste estudo, o que enfatiza a diferenciação entre os costumes funerários de católicos e protestantes.

A pompa, realizada no sepultamento, conforme a posição social poderia consistir em um cortejo pela cidade, da casa do falecido ou do local do velório, rumo ao destino final do corpo. Esse costume provém da antiguidade e é mantido até os dias de hoje, quando os corpos de figuras importantes de nossa sociedade são transladados do local de falecimento ou velório para o cemitério. Ainda se observa este costume no caso de políticos ou celebridades. Observando as devidas adaptações, relativa aos nossos dias, na Roma antiga a prática da **pompa** era identificada como uma procissão funeral:

Os termos funerários *exsequiae* e *prosequi* originam-se do cortejo do defunto até o lugar de sua disposição pelos familiares, amigos e outras pessoas convidadas (todos vestindo *lugubria* preta). Tradicionalmente, era o costume romano antigo os funerais serem guiados à noite pela luz das tochas que continuavam a ser carregadas perante o corpo quando, em tempos históricos, todos os funerais que não fossem de crianças ou pessoas pobres aconteciam à luz do dia. (Toynbee, 1971:46).¹³

Em Porto Alegre, dois casos podem ser mencionados: o cortejo do senador Pinheiro Machado (1915) e do líder teuto-brasileiro, Jacob Aloys Friederichs (1950). Seus sepultamentos foram verdadeiras procissões, onde a população acompanhou os falecidos pela cidade até os cemitérios da Santa Casa e São José, hoje ecumênicos, mas inicialmente, ambos católicos.

O cortejo e a despedida do morto que já eram importantes no início da história das cidades, seria ainda mais valorizado com a mudança dos sepultamentos nas igrejas para os cemitérios.

¹³ *From the following of the corpse to the place of its disposal by relatives, friends, and other invited persons (all wearing black lugubria) come the funerary terms exsequiae and prosequi. Traditionally, it was the ancient Roman custom for funerals so be conducted at night by the light of torches, which were still carried before the body when, in historical times, the funerals of al but children and the poor took place by day.* Livre tradução de Ricardo Perufo Mello.

Com o advento do 'campo santo' a população foi contemplada com mais um lugar de frequência, onde poderiam ser disseminadas ideologias, religiosas e políticas, bem como a moral e outros valores familiares. A procissão, a celebração da memória do morto, deveria encontrar no cemitério um marco, relativo ao seu papel social ou à imagem que os vivos fizeram deste. Todos estes fatores contribuíram com o desenvolvimento da arte funerária.

O ato de adornar os túmulos vai propiciar o enaltecimento do morto, de forma contínua no ambiente cemiterial, projetando a pompa até as futuras gerações. A celebração do morto, graças ao monumento tumular deixa de ser apenas momentânea e passa a ser *ad infinitum*, com a presença de uma multiplicidade de signos, de significados estabelecidos e intencionais.

Ao conservar as concepções sociais do ato da pompa, a arte funerária seria vista como não somente como pranteio ou recordação, mas como um veículo de comunicação da herança moral e social deixada pelos falecidos, consistindo uma verdadeira moda no Brasil da República Velha e decaindo somente no Estado Novo (1937-1945), o que justifica sua significativa manifestação nas necrópoles porto-alegrenses.

O conjunto de esculturas, lápides e pequenos adornos encontrados nos cemitérios formam o conjunto do que nos referimos como arte funerária. O cemitério do final do século XIX e da primeira metade do século XX era enfeitado com flores, ornado por médias ou grandes esculturas, bem como artefatos menores. Esse conjunto de adornos, esculturas e artefatos é composto por uma ampla gama de signos, que vão atuar como elementos de uma linguagem, uma vez que o túmulo ornamentado tem intenção de comunicar, de dizer alguma coisa. Ao pararmos em frente de um monumento funerário devemos ter em mente que os signos dos quais ele dispõe condizem com um pensamento a ser difundido. Fazem parte de uma mensagem que está sendo passada ao longo dos anos, séculos ou milênios. Como signo e símbolo são conceitos recorrentes no trabalho, cabe aqui uma definição. Para Ducrot & Todorov (1998:102-103)

Definiremos então, prudentemente, o SIGNO como uma entidade, que 1) pode tornar-se sensível, e 2) para um grupo definido de usuários, assinala uma falta nela mesma. A parte do signo que pode tornar-se sensível denomina-se SIGNIFICANTE, a parte ausente, SIGNIFICADO, e a relação mantida por ambos, SIGNIFICAÇÃO.

(...)

A simbolização é uma associação mais ou menos estável entre duas unidades de mesmo nível (isto é, dois significantes ou dois significados). A palavra “chama” significa *chama* mas simboliza, em certas obras literárias, o amor; a expressão “você é meu chapa” significa *você é meu chapa*, mas simboliza a familiaridade etc.

Santaela, (2005:31) ao analisar Peirce, simplifica:

qualquer coisa que substitui uma coisa para algum intérprete é uma representação ou **signo**. (...) Por exemplo: um retrato representa uma dada pessoa para a concepção do seu reconhecimento por alguém (...) (*grifo nosso*).

E Peirce (2000: 73) continua:

(...) O símbolo é aplicável a tudo o que possa concretizar a idéia ligada a palavra em si mesmo, não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra.

Vamos analisar estes conceitos¹⁴ relativos à arte funerária. Podemos aplicá-los às pranteadoras, tipologia escultórica que vamos analisar no capítulo IV. A palavra *pranteadora* remete à mulher que chora (signo) e por ela estar no túmulo, sabemos que ela chora pelo morto (o que ela simboliza – a ruptura entre os que ficam e os que vão). Se pensarmos nestes conceitos como norteadores das leituras iconográficas e iconológicas (a forma como vamos abordar nossas pranteadoras), o signo está mais para o significado, para o iconográfico e a simbologia mais para interpretação, para o iconológico.

O túmulo, que como vimos, comunica uma ou mais idéias, tem por função primordial celebrar a memória do morto, muitas vezes relacionado com as efemérides da República - os mortos mais lembrados eram os vultos da Pátria, de um governo de

¹⁴ Sobre o conceito de alegoria e de símbolo na arte funerária ver artigo *Uma análise da alegoria e sua aparição na Arte Funerária* no apêndice A deste estudo. Prefiro colocar a abordagem conceitual que mais emprego em um artigo onde fundamentei os conceitos em Benjamim, uma vez que o tema é extenso.

orientação positivista e posteriormente do Estado Novo. Os maiores túmulos de Porto Alegre, encontrados no Cemitério da Santa Casa, vão ser de iniciativa pública. Mas os túmulos das famílias mais influentes não deixam a dever, compondo a ala histórica do mais antigo campo santo de Porto Alegre. Essa ostentação, como veremos, é bastante distinta do que encontraremos no Cemitério Evangélico.

CAPÍTULO II

AS MARMORARIAS DE PORTO ALEGRE

Tão ativas quanto as oficinas dos entalhadores, toreutas e santeiros eram, à mesma época, as dos escultores-marmoristas e canteiros – de certo modo até mais movimentadas, pôsto que, além da freguesia deste mundo, havia ainda a do outro, à espera de lápides, jazigos e mausoléus. (Damasceno, 1971: 156.)

Como consequência da implantação dos cemitérios, e da valorização da pompa fúnebre, surge um mercado e uma produção em torno do sepultamento e do adorno do túmulo, que culmina no desenvolvimento da arte funerária em Porto Alegre, com as marmorarias ou oficinas de mármore.

Susana Gastal (in Gomes, 2007:31) pressupõe dois momentos para o Oitocentos porto - alegrense: o primeiro, de certo crescimento e tomada de autonomia da cidade, localizado entre 1800-1890, marcado pela chegada das primeiras levas de imigrantes – alemães em 1824 e italianos em 1875. Segundo a autora, neste período, a organização da rotina e da sobrevivência, não permitia despendar tempo com maiores produções artísticas.

O segundo momento, de 1890-1920, foi um período de desenvolvimento urbano e de consolidação da burguesia, rumo à sua própria modernidade, “com novos anseios e nova sensibilidade”.

O surgimento dos cemitérios deu-se no primeiro período, e adentrou o segundo: o fato de Porto Alegre possuir pelo menos quatro cemitérios entre 1850 e 1910, fomentou uma grande procura pela arte funerária, permitindo o estabelecimento das oficinas de mármore na capital. Esse segmento iria crescer, tal como as necrópoles, com a inauguração dos Cemitérios São José II e Evangélico II na primeira metade do século XX, marcando o segundo período proposto por Gastal.

Obviamente, pela grande carga escultórica, constatamos que as obras das marmorarias concentraram-se nos cemitérios da Santa Casa, Evangélico, São Miguel e

São José, já que os outros cemitérios (Israelitas, Luterano, Batista, Espanhol e João XXIII) praticamente não fazem uso da arte funerária.

Todavia, estes serviços não se restringiam apenas aos cemitérios, mas ao embelezamento da cidade, sendo prestados ao governo que erigia monumentos públicos, e aos construtores que empregavam a estatuária e ornamentos nas fachadas dos prédios. As igrejas fizeram grande uso destes préstimos, principalmente com a colocação de altares, que aumentava na segunda metade do século XX. (Figura 3).



Figura 3: Funcionários da Casa Aloys posam diante de altar em igreja. 1950. Arquivo particular Sr. Antônio Lima.

Hoje, esse comércio, modernizado, resume seus serviços funerários à colocação de placas de granito, pequenos vasos, crucifixos, inscrições e fotografias nos túmulos,

que em sua maioria são bastante simples, ao contrário das imponentes construções dos séculos passados.

Referente ao status dos profissionais que atuaram nas marmorarias, a discussão entre arte e ofício na arte funerária é um tema amplo, que não nos deteremos neste trabalho. Optamos pela definição *artista-artesão* que é empregada por *Maria Elizia Borges*, uma vez que o trabalho destes profissionais residia entre a

produção artesanal – alguns santos, ornatos específicos para prédios e túmulos, altares e capelas dotados de uma certa elaboração artística que objetivava um valor simbólico (...) e produção industrial quando se tem escadas, anjos, vasos e piras seriados, blocos de mármore para revestimento de prédios, capelas e túmulos. Aqui a preocupação com o valor do produto é dada em função de seu consumo. (Borges, 2002:61-62).

Porém não é intenção diminuir os méritos destes profissionais. Mas devemos ter claro que possuíam funções específicas dentro das marmorarias, onde também importantes escultores se ocuparam de trabalhos de maior porte e não seriados, como por exemplo, o caso de Leone Lonardi, André Arjonas e Alfred Adloff. Mas a definição é bastante delicada, uma vez que a cópia norteou boa parte da produção escultórica funerária e que a condição de obra de arte é discutida. Argan observa que

Está estabelecida pelo uso uma distinção entre artes *maiores* (arquitetura, pintura, escultura) e artes menores (todos os géneros (sic) de artesanato): nas primeiras prevaleceria o momento ideativo ou inventivo, na segunda o momento executivo ou mecânico. Mas trata-se de uma distinção válida apenas para as culturas que a estabeleceram, e nem sequer é resolutive neste caso: existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, cerâmicas, etc., que, artisticamente, valem mais do que obras mediócras da arquitetura, pintura ou escultura. (Argan, 1994:14-15)

A discussão entre arte ou ofício é extensa, e como foi dito, os papéis dos artistas-artesões definidos: eles poliam, esculpam, desenhavam, modelavam. Atividades que compreendem o fazer artístico, mas que igualmente compreendem a esfera do fazer reprodutivo, seriado e industrial¹⁵.

¹⁵ Nos apêndices, ver o artigo *A palavra para o historiador da arte – a palavra como história da arte: O Noticiário Semanal da Casa Aloys e algumas considerações a partir dos escritos de Jacob Aloys Friederichs* onde discuto a relação entre arte e ofício na concepção de Jacob Aloys Friederichs.

Em sua dissertação de mestrado, posteriormente publicada em parte na compilação *Cemitérios do Rio Grande do Sul*, o Prof. Harry Bellomo (2000) apresenta um levantamento das principais marmorarias que atuaram em Porto Alegre, sendo a mais antiga, a firma de Miguel Friederichs, de 1884. Posteriormente, a oficina se tornaria a Casa Aloys.

As demais oficinas são da primeira metade do século XX: Irmãos Floriani (1908); a casa de galvanoplastia de João Vicente Friederichs, filho de Miguel Friederichs, em 1920 (sendo que seu ingresso no mercado já é mencionado a partir de 1900); Irmãos Piatelli em 1921; Irmãos de Angeli com a Graniteira, também em 1921; Lonardi e Teixeira em 1928 e uma das últimas, a Bertanha e Keller em 1933.

Outros artistas-artesões prestaram o serviço de colocação tumular, também esculpindo, quando necessário. Entre eles a firma de José Obino, posteriormente conhecida como Obino Sucessor, Carlos Fossati, Fernando Gerber, Adriano Pittanti e a Gaudenzi e Adloff, do maior artista da arte funerária de Porto Alegre, Alfred Adloff (Alves: 2004).

Notamos na segunda década do século XX, o crescimento destas firmas, que empregaram dezenas de artífices e artistas, na sua grande maioria, estrangeiros¹⁶. A formação do mercado se deu pela procura, que aumentava. A cidade preocupava-se com o seu embelezamento, tal como era feito nas capitais européias, tidas como parâmetros de modernidade.

Grandes prédios utilizavam de alegorias e adereços em suas fachadas. Monumentos eram erigidos em homenagem aos grandes homens públicos, com bustos, placas e medalhões, relacionados à celebração de efemérides. Nos cemitérios, a elite de Porto Alegre procurava dar às suas moradas eternas um tratamento estético

¹⁶ Arnaldo Walter Doberstein em *Estatuários, Catolicismo e Gauchismo* (2002) faz um levantamento sobre os artistas que atuaram na escultura porto alegrense. José Francisco Alves (2004) completa esta pesquisa, apurando diversas esculturas e fachadas, bem como documentos originais e autorias. Seu completo inventário pode ser conferido em *A Escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*.

similar ao da cidade dos vivos, optando por mausoléus imponentes acompanhados de rica estatuária.

As marmorarias que iniciaram sua trajetória entre 1884-1890 se estabilizaram como um segmento de mercado a partir de 1900, e vivenciaram seu ápice nas décadas de 20 e 30. O desenvolvimento desse segmento de mercado confirma o progresso urbano e a consolidação da burguesia, apontados anteriormente por Suzana Gastal.

Como o ofício das marmorarias era proveniente da Europa, foi disponibilizado no estado por imigrantes que já possuíam formação ou pelos que aprendiam com mestres locais, raros em Porto Alegre nos meados de 1850.

Em nossa pesquisa, obtivemos informações sobre duas firmas, que nortearam boa parte do levantamento documental e embasaram a concepção da arte funerária na época: a já bastante conhecida pelos pesquisadores da arte funerária em Porto Alegre, a Casa Aloys, e a marmoraria Lonardi e Teixeira, que posteriormente viria a ser apenas Lonardi, com a dissolução da sociedade. Focamos com maior atenção as colocações tumulares nestas duas empresas. A colocação do túmulo não compreende a mesma coisa que autoria de escultura, já que a firma pode colocar uma escultura que não foi produzida por ela.

Durante a investigação, a história de Leone Lonardi tornou-se uma guia, pois seu filho, o Sr. Júlio Lonardi foi um dos poucos, senão o único a conservar desenhos originais, instrumentos, moldes e materiais utilizados na marmoraria, bem como os documentos de seu pai, entre eles os belos diplomas da *Accademia di Pittura e Scultura Scuola Brenzoni*, em Verona, onde Lonardi obteve uma menção honrosa (Figura 4) e um prêmio de segundo lugar.

Ao pesquisar a trajetória de marmoristas na cidade de Ribeirão Preto, Maria Elizia Borges apurou a formação do marmorista *Carlo Barberi*, onde ela pontua que a “avaliação dos aprendizes era realizada anualmente e consistia na apresentação da produção artística de cada um, numa espécie de concurso”(2002, 95). Podemos deduzir que Leone Lonardi cursou este mesmo sistema de ensino, que lhe atribuiu a menção honrosa e o segundo lugar, indicando que ele era um aluno dedicado. É

provável que Lonardi tenha trazido desta academia os referenciais clássicos que iriam permear sua produção, de representação naturalista.



Figura 4: Menção Honrosa a Leone Lonardi. Scuola Brenzoni, Verona, Itália. 1915.

O estilo clássico foi muito apreciado pela elite governamental da cidade, para quem Lonardi executou uma boa quantidade de trabalhos, não somente em cemitérios, mas também em praças públicas.

A Casa Aloys, interessou a este estudo por ser a mais atuante, não somente pela quantidade de obras encontradas, mas por seu proprietário, Jacob Aloys Friederichs, autor do importantíssimo semanário¹⁷ *Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. 1884-1949*. Aloys deixou um documento original, repleto de informações sobre a história de sua firma. Até o momento, o semanário, que data de 1949, constitui a publicação mais antiga abordando o tema, em português e de uma

¹⁷ O semanário é uma espécie de 'agenda' para apontamentos rápidos, do tamanho de um caderno pequeno, que foi oferecido aos clientes e amigos do estabelecimento por ocasião dos seus 65 anos. Jacob Aloys refere-se ao semanário como 'calendário-folhinha'.

firma brasileira. Grande parte dos impressos sobre arte funerária, originais de época, são catálogos italianos ou alemães.

É possível que as marmorarias brasileiras imprimissem catálogos de seus acervos, porém não foi podemos confirmar até o momento se, como a Casa Aloys, elas narravam a sua história. No caso em questão, devemos considerar que Aloys publicou outras obras, o que possibilitou a ele uma espécie de ‘autobiografia’, um dos propósitos do semanário¹⁸. Em seu impresso, Mestre Aloys discorre sobre a atuação de sua firma – posteriormente uma indústria – nos cemitérios gaúchos, sempre enfatizando o esmero e o gosto pelo seu labor, o qual expõe muito orgulhoso.

O semanário do Mestre Aloys mostrou-se muito relevante para a pesquisa, ao permitir o apuro de autorias ou de colocação de algumas obras nos cemitérios de Porto Alegre e, sobretudo, no Evangélico, que analisaremos mais detidamente. A partir do semanário é podemos abordar questões sobre os materiais utilizados e tomar conhecimento de parte dos escultores e canteiros que se destacaram na firma.

Quanto a Marmoraria Lonardi, esta desempenhou papel condutor para nosso estudo ao disponibilizar seu acervo. A partir do levantamento de originais foi possível investigar algumas autorias de obras e conhecer melhor os materiais empregados nos túmulos. Porém nem tudo que apuramos pode ser até aqui utilizado, já que boa parte da produção de Lonardi não se encontra no cemitério que inventariamos – o Evangélico, mas no Cemitério São Miguel e Almas e no Cemitério da Santa Casa. Referente à autoria das obras no Evangélico, a participação da firma Lonardi a princípio é bem menor que a da Casa Aloys, que na investigação mostrou-se a principal atuante. Veremos a seguir um breve histórico destas firmas, a fim de amparar nosso estudo.

¹⁸ Haike Roselane Kleber da Silva publicou uma excelente biografia de Jacob Aloys Friederichs: *Entre o amor ao Brasil e ao modo de ser alemão* resultado de seu doutorado em História na UFRGS. A publicação foi um dos condutores desta pesquisa. Para saber mais sobre escritos de Jacob Friederichs, ver as páginas 26 e 27 do livro.

2.1 A Casa Aloys

Em 1875, Miguel Friederichs emigra para o Brasil. Inicialmente, instala-se na Lomba Grande, Município de São Leopoldo e em 1883, vem para Porto Alegre. No ano de 1884, funda uma oficina de mármore e granitos, provavelmente a responsável por boa parte da arte funerária inicial dos cemitérios de Porto Alegre e região:

NOVA OFICINA DE CANTARIA

Aos habitantes de Pôrto Alegre e arredores faço público que estabeleci-me nesta praça com uma **oficina de cantaria** que se acha situada no **Caminho Novo N.º 62**. Pelo longo tirocínio e dispondo de material superior, estou habilitado a aprontar **Monumentos** e fornecer **Cantaria e Ornamentos para obras** segundo quaisquer desenhos e gostos.

Pôrto Alegre, Janeiro de 1884.

Miguel Friederichs.

NB. Um **aprendiz robusto** que queira aprender a profissão de cantaria encontrará aqui colocação [grifo meu].

Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. Casa Aloys: 1884-1949. Pg.9.

Ao instalar-se em Porto Alegre, Miguel Friederichs agregara sua oficina de mármore e cantarias a uma construtora, onde trabalhou com o arquiteto Gustavo Koch e o marmorista Franz Schubert - a Friederichs & Koch, localizada na rua Voluntários da Pátria, 54. Quatro anos depois, a construtora Friederichs & Koch foi sucedida por uma nova sociedade, a firma Bins & Friederichs, quando Miguel associou-se a Alberto Bins. Industrial e comerciante, Bins viria a ser prefeito da capital de 1928 até 1937, quando Getúlio Vargas decretou o Estado Novo e esse foi afastado do cargo.

O ‘aprendiz robusto’, mencionado acima, seria o próprio Jacob Aloys (Figura 5), que teria aulas na Escola de Ofícios de *João Puender*, a *Gewerbe Schulverein*, e praticaria com o ‘primeiro oficial marmorista’ da firma Friederichs, Franz Schubert.

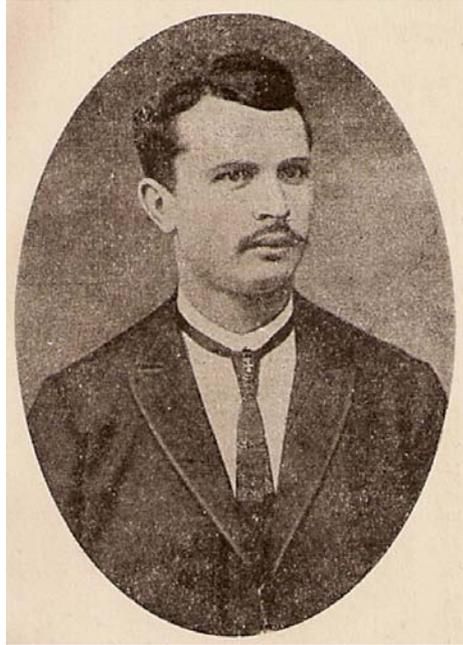


Figura 5: Jacob Aloys Friederichs aos 23 anos (1891). Fonte: Casa Aloys Indústria do mármore, granito e bronze: 1884-1949.

Em seu relato, no *Semanário da Casa Aloys*, Jacob Friederichs, cita sua participação na sociedade da marmoraria desde o início, em 1884. Mas, em finais de 1890, a Bins & Friederichs, que trabalhava com materiais de construção, estava decidida a liquidar a pequena marmoraria, que aparentemente, não estava trazendo grandes lucros. Para o jovem Jacob Aloys, o ‘aprendiz robusto’ que já por volta de 1887 era ‘oficial canteiro’ apresentava-se agora uma nova oportunidade: a de assumir a firma. A oficina, que foi adquirida por Aloys no dia 1º de fevereiro de 1891, já se insere em um período de maior procura pela arte funerária, em sua primeira etapa de desenvolvimento na capital.

A firma, com a persistência e grande atuação do Mestre Aloys, tornou-se uma referência não só na capital, mas em todo o estado e mesmo em Santa Catarina. A ampla requisição dos serviços da marmoraria decorre não somente pelo citado esmero e capricho com que executava seus trabalhos, mas também pela ativa presença de Aloys, que se tornaria uma liderança por durante 30 anos no *Turnerbund*, clube da

comunidade alemã de Porto Alegre, incentivando a prática da ginástica e tornando-se o principal propulsor da SOGIPA. Jacob Aloys Friederichs seria conhecido como o 'pai da ginástica do Rio Grande do Sul'¹⁹.

Considerado por Spalding (1969, p. 273-277) como um dos 'construtores do Rio Grande', Jacob Aloys tornou-se também um *construtor dos cemitérios*, ou pelo menos de boa parte da arte funerária de gaúcha. Assinando inicialmente suas obras com as iniciais JAF, a marmoraria de Friederichs passaria a chamar-se de Casa Aloys. É provável que esta tenha sido a forma como o popular estabelecimento fora chamado pelo público, e o Mestre Aloys, ao celebrar os festejos de sua imigração ao Brasil e o jubileu de prata da casa, adota-a como denominação, oficialmente em 13 de novembro de 1909.

A rubrica Casa Aloys pode ser verificada em muitos trabalhos, alguns da maior importância nos cemitérios gaúchos. Em Porto Alegre, a presença da Casa Aloys é tão determinante, que a partir dela foi possível analisar o desenvolvimento da arte funerária na cidade. Tomando como campo de estudo o Cemitério Evangélico, podemos verificar ali uma presença maciça de trabalhos da Casa Aloys, que remontam aos anos de 1890-1930. Muitos deles sem as rubricas, mas passíveis de atribuição a esta marmoraria pelo uso de determinados materiais, que serão analisadas mais adiante no capítulo IV.

No Cemitério da Santa Casa, a Casa Aloys possui uma profusão de obras, que vão das mais simples as mais suntuosas, onde verificamos a forte atuação desta firma durante o período de apogeu das marmorarias, entre 1920 e 1930. Boa parte dos mausoléus de estilo capela são de colocação da Casa Aloys, assim como lápides e esculturas sobre as quais até hoje as autorias são discutidas, sem provas maiores se atribuíveis aos escultores da Casa Aloys - o mais destacado André Arjonas - ou se realmente foram importadas da Europa. Algumas obras foram comprovadas em pesquisas anteriores como sendo de autoria de Arjonas, enquanto que muitas outras podem ser apenas cópias de modelos seriados encontrados nos catálogos europeus.

¹⁹ Para saber mais, ver Roselane Haike Kleber da Silva (2006).

Antes de falecer, Mestre Aloys transformou seu estabelecimento em uma sociedade, incorporando entre os membros²⁰ desta o ‘escultor-chefe’ André Arjonas. A partir de 1950, por ocasião do falecimento de Aloys a Casa passaria a ser dirigida pelos sócios até 1961, quando apesar de todos os esforços empreendidos, faliu, tendo seus bens leiloados e seus registros extraviados, se não na ocasião, mas ao longo do tempo. Todavia, não podemos excluir de pronto, a possibilidade destes registros ainda estarem em posse de algum arquivo particular, como nos referimos anteriormente.

A mudança da Casa Aloys para um ‘terreno mais amplo, situado num dos mais futuros bairros da capital’ é mencionada no epílogo do Semanário, em 1949, três anos após a consolidação da sociedade. Não é indicada uma data precisa desta mudança, mas sim o tom de anseio de que a firma continue prosperando. Aloys espera que os resultados da mudança ‘já possam ser demonstrados no ano de 1959, quando completa seu 75º aniversário de fundação’.

Infelizmente, após ter deixado o antigo prédio da Cervejaria Campani na Rua Voluntários da Pátria a casa declinou completamente. Situou-se na Av. Oscar Pereira 220, onde se concentravam outras marmorarias concorrentes - entre elas a sua vizinha, a Marmoraria Lonardi. Segundo Júlio Lonardi²¹, ao supor um dos motivos de declínio, ‘a firma faliu porque os funcionários não queriam mais trabalhar’. Como tinham ‘anos de casa e não podiam mais ser demitidos’, não obedeciam aos prazos e as encomendas, desacatando seus chefes. Naturalmente, houve outros motivos. A mudança do padrão tumular e a modernização arquitetônica contribuíram bastante.

A data de firmação da sociedade e a mudança podem indicar que a Casa Aloys, por ocasião da publicação de seu Semanário talvez já não mais desfrutasse da mesma solidez com que se mantivera nos anos anteriores, considerando que a arte funerária inicia seu declínio a partir da década de 1940. A sociedade deve ter sido também uma medida preventiva do Mestre Aloys, que se encontrava com 72 anos. Em 1954, a viúva

²⁰ Os demais membros, Candido Gutierrez, Hanz Pfeiffer e Vicente Volpe.

²¹ Depoimento prestado a autora em outubro de 2008.

Irma Schnapp Friederich doara sua parte na empresa (proveniente da herança de Aloys) ficando a Casa totalmente por conta dos sócios (Silva, 2006: 98).

Outra hipótese é a de que a Casa tenha sido transferida pelo motivo da venda do terreno na Rua Voluntários da Pátria, que se transformou em um grande centro comercial. Contraditoriamente, a mudança da empresa para próximo dos cemitérios, entre as marmorarias concorrentes, situa-se no período de arrefecimento da procura pela arte funerária. Período que teria como consequência uma de mudança de padrão tumular.

É possível deduzir que pela concentração de outras prestadoras deste tipo de serviço nos arredores das necrópoles, a concorrência tenha aumentado e a Casa Aloys, por localizar-se no centro, poderia ter sua procura diminuída, fazendo com que mudasse para Avenida Oscar Pereira.

Além da proximidade com os cemitérios, a importação das peças por outras marmorarias, como a Keller, a Lonardi e a Floriani facilitaram a preferência pelos serviços. Assim ao mudar-se, a Casa Aloys provavelmente procurava manter seu status e necessariamente, ela deveria também adaptar-se ao padrão dos túmulos modernos. Na sua maioria em granito, cada vez menos ornamentados - sendo que a estatuária tumular sempre foi motivo de orgulho da Casa Aloys, verificável nas suas propagandas, tal como é feito no semanário, onde as obras são mencionadas pela sua hábil e talentosa execução.

Com a modernização e a padronização tumular, a especialidade da Casa cairia em desuso e os túmulos simples, prontamente fornecidos por qualquer marmoraria, tornariam obsoleta a grande habilidade da Casa Aloys.



Figura 6: Rubrica tumular da Casa Aloys.

2.2 A Marmoraria Lonardi

Se a Casa Aloys com sua fundação marca o período mais antigo que abrange as marmorarias e a arte funerária em Porto Alegre, a Lonardi e Teixeira marca tardiamente a fase de consolidação do mercado de marmorarias, na década de 1920.

Leone Lonardi (Figura 7) nasceu em 16 de junho de 1896, na cidade de Fumane, em Verona, na Itália. Veio para o Brasil acompanhado de sua esposa Maria Beghini Lonardi, a bordo do navio *Conte Verde*, da companhia Lloyd Sabauda (muitos imigrantes italianos vieram para o Brasil pelo Lloyd). Desembarcando em Santos – SP no dia 20 de novembro de 1927, seguindo para Porto Alegre. Foi uma viagem rápida, tendo em vista que embarcaram em Gênova no dia 17 de novembro.



Figura 7: Leone Lonardi. Fonte: Arquivo particular Sr. Júlio Lonardi.

Ao chegar, Lonardi trabalhou seis meses na Casa Aloys. Como já possuía experiência, pois havia executado trabalhos na Itália (Anexo A), em 1928 fundou sua própria firma - a Marmoraria Lonardi & Teixeira. O sócio, Arlindo Teixeira era um letrista da Casa Aloys (Doberstein, 2002: 347).

A marmoraria de Lonardi se insere em uma fase de modernização das tendências da arte funerária – quando o uso do bronze e a presença do granito nos túmulos eram o parâmetro de escolha. Com o surto escultórico católico aproveitou a tendência especializando-se em adornos e esculturas em bronze, principalmente imagens cristãs: pietás, santas e Cristos.

Faleceu em 1961, deixando os negócios com seu filho, Júlio Lonardi, que guarda ainda hoje alguns dos moldes em gesso de figuras que foram fundidas em bronze. Além das imagens confessionais encontradas no depósito da Lonardi Marmoraria, existe mais de uma dezena de bustos, de homens ilustres de Porto Alegre, já que Lonardi executou vários monumentos cívico-celebrativos²².

Lonardi participou ainda de alguns concursos, com maquetes para execução de túmulos custeados pelo poder público, porém perdeu as concorrências para Antônio Caringi: os mausoléus de Manuel Cerqueira Daltro Filho, ex-governador do estado (empossado no ano de 1937 no regime do Estado Novo) e de Maurício Cardoso, (advogado que substituiu Daltro Filho no governo, por alguns meses). Em período de transição de regimes de governo, os motivos clássicos na arte lembravam o positivismo, assim o Estado Novo procurava ressaltar a identidade gaúcha nos monumentos públicos, inclusive no cemitério. O gaúcho aparece nas maquetes de Lonardi e na obra que Caringi esculpiu para o túmulo de Daltro Filho (Anexos B e C).

A Marmoraria Lonardi, assim como a Casa Aloys, executou trabalhos para todo o estado e trabalha ainda hoje por ter se adaptado as exigências de mercado. Assim que a escultura funerária entrou em desuso, mantiveram-se com a colocação de

²² A tipologia 'celebrativa' é proposta pelo Prof. Harry Rodrigues Bellomo (2000:38).

túmulos, trabalhando com mármore, granito, e pequenos adornos. A reforma dos túmulos mais antigos também foi um trabalho amplamente requisitado à oficina.

Alguns escultores já trabalharam para a companhia Lonardi, como V. Botari e Luiz Sanguin. O próprio André Arjonas, após o fechamento da Casa Aloys, trabalhou com a firma em 1965, conforme consta no livro de registro de funcionários deste ano.



Figura 8: Rubrica Marmoraria Lonardi e Teixeira

2.3 As evidências da arte funerária

Ao investigar a atuação destas firmas, encontramos variados documentos e obtivemos depoimentos que fizeram parte do que denominamos ‘evidências da arte funerária em Porto Alegre’. Elaboramos uma busca por quaisquer registros que pudessem confirmar a presença da arte funerária como uma ocorrência – e dentro desta ocorrência os papéis de seus agentes, no ambiente das ‘Firmas’ ou ‘Marmorarias’.

As evidências constituem-se dos seguintes itens:

1. Esculturas ou monumentos fúnebres;
2. Rubricas de identificação nos monumentos ou esculturas;
3. Modelos em gesso;

4. Esboços e projetos;
5. Documentos pessoais, fotografias ou escritos de artistas, marmoristas e canteiros;
6. Documentos das firmas (notas fiscais, livro-caixa, registros de funcionários);
7. Depoimentos;
8. Catálogos de marmorarias;
9. Catálogos de cemitérios;
10. Notícias e propagandas em jornais e revistas;

Das evidências coletadas, privilegiamos na pesquisa as que se referem à proveniência de referenciais da antiguidade clássica, questão central de nosso estudo, bem como as que ampararam o resgate histórico das marmorarias.

Como quase tudo referente às marmorarias ou cemitérios se perdeu, qualquer peça encontrada pode tornar-se uma evidência na tentativa de apurar maiores informações sobre as obras que se encontram nos cemitérios de Porto Alegre. Procuramos exaustivamente documentos da firma Casa Aloys, e além do semanário, encontramos praticamente apenas um catálogo intitulado *Hartgestein Grabmale – Band III* e uma nota fiscal (Anexo D).

O *Hartgestein Grabmale* foi encontrado na Marmoraria Lonardi. Trata-se de um pequeno livro com uma centena de jazigos modernos, trazendo suas medidas. É muito provável que a Casa Aloys o tenha usado para executar a fatura dos túmulos na sua própria oficina. O *Hartgestein* traz na folha de rosto dois carimbos: o da Casa Aloys e o ex-libris de Jacob Aloys Friederichs. O pequeno livro pode ser muito importante para análise da modernização do jazigo nas necrópoles de Porto Alegre, já que se trata de uma nova proposta para época (ele data de 1934-1935). Pode indicar também que Aloys mantinha-se atualizado das tendências em arte funerária, bem como talvez começasse a aplicá-las, já que encontramos no Cemitério Evangélico o jazigo da *Família Weise* (Figura 9) similar ao jazigo de número 494, no *Hartgestein* (Figura 10). Pontuamos que o jazigo em questão não traz rubrica de autoria, mas pelo uso da

pedra grés²³ deduzimos que ele pode ser proveniente da Casa Aloys, uma vez que a firma confeccionou outros túmulos com este material e que não era comum o uso da pedra grés pelas outras marmorarias.



Figura 9: Jazigo da Família Weise (c. 1919 - 1930) Cemitério Evangélico.

Apesar da rusticidade do material, este jazigo interessa também por demonstrar a tendência à modernização, no túmulo de linhas simples, que viria a substituir o uso das figuras de mármore de orientação clássica. Curiosamente, o material em questão, a pedra grés, é uma característica dos primeiros jazigos, mas a Casa Aloys continuaria a usá-lo em algumas de suas obras no Cemitério Evangélico.

²³ Sobre materiais, ver tópico 4.1 capítulo IV.

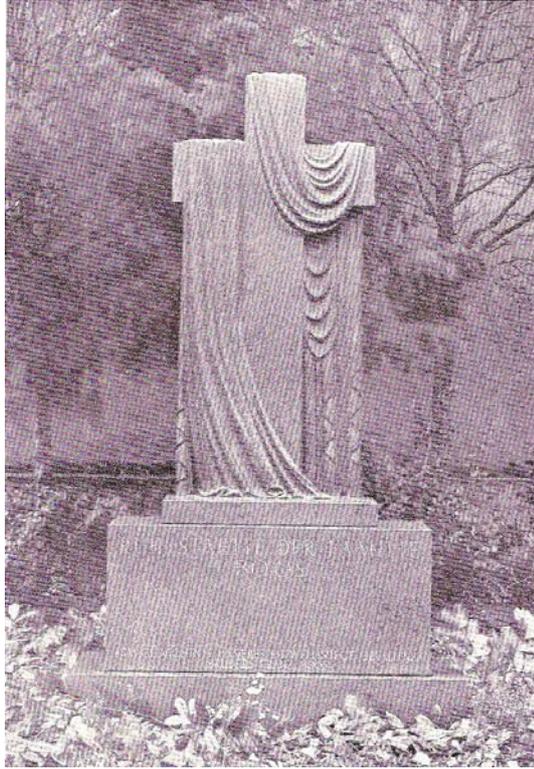


Figura 10: Modelo 494 no *Hartgestein Grabmale - Band III*. 1934-1935.

Ao encontrarmos cerca de uma centena de desenhos e projetos na Marmoraria Lonardi, bem como a documentação da firma (livros, notas fiscais, controles), averiguamos a possibilidade da existência de um arquivo da Casa Aloys, que constituiria o mais importante acervo para estudo da arte funerária no Rio Grande do Sul, considerando os 77 anos de funcionamento da mesma. Infelizmente, parece que tal relíquia já fora consumida pelo tempo, e que maiores informações sobre a mesma só poderão ser obtidas com poucos registros que ainda estão preservados em arquivos públicos e particulares.

Percebemos que ainda há um total desconhecimento do valor de tais registros, visto que toda a papelada foi provavelmente descartada após o fechamento das marmorarias. Não bastasse a ausência documental, muitos jazigos, ao serem retirados dos cemitérios, tem as suas peças escultóricas e lápides quebradas, despejadas em coletores de entulhos, sem haver sequer um registro fotográfico do que foram antes de serem demolidas.

Giulio Carlo Argan (1994:23) disserta sobre a importância dessas obras e do conjunto de indícios como ‘instrumentos’ para o historiador da arte:

(...) objectos de alto artesanato que ficaram ignorados porque o estudo das ditas “artes menores” ainda está (...) bem pouco desenvolvido. Há depois outro material, precioso para a reconstrução da história da cultura artística e dos processos de trabalho dos artistas: os desenhos que documentam os estudos, as pesquisas, por vezes as fases dos projectos e da preparação das obras; as gravuras que no passado constituíram um dos principais intermediários para a difusão do conhecimento da arte dos grandes mestres; as réplicas, as cópias, as derivações, que, se não podem ser consideradas obras de arte autônomas, são todavia um testemunho precioso de originais perdidos. Há, finalmente, as notícias das fontes literárias, os escritos dos artistas, as cartas, os documentos relativos a encomendas, a pagamento, às sucessivas vicissitudes das obras. (Argan, 1994: 23).

Dentre as evidências encontradas, além do semanário da Casa Aloys e do Hartgstein, talvez a mais importante de todas, foi uma coleção de desenhos da Marmoraria Lonardi, originais de monumentos e túmulos (Figuras 11 e 12), muitos deles assinados por Lonardi. A partir desses desenhos, inúmeras questões surgiram à baila, que deverão ser investigadas na continuidade deste estudo. Na presente pesquisa, privilegiamos a análise do Cemitério Evangélico no capítulo IV, e os desenhos de Lonardi, em sua maioria são aplicáveis aos estudos no Cemitério da Santa Casa e no São Miguel e Almas, além do que na sua maioria, são de tipologia sacra.

Os desenhos e projetos da Marmoraria Lonardi, foram higienizados e armazenados. Até o momento estão sendo catalogados para uso na continuidade da pesquisa (Anexo E).

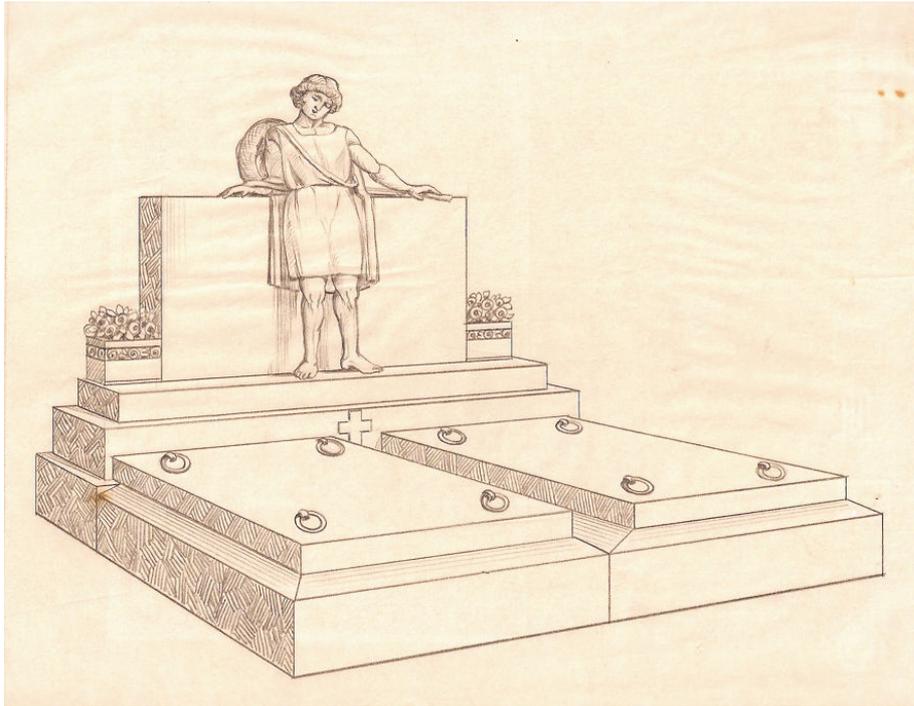


Figura 11: Desenho encontrado na Marmoraria Lonardi. Lápis sobre papel vegetal. Sem data e sem assinatura. Figura de tipologia clássica.

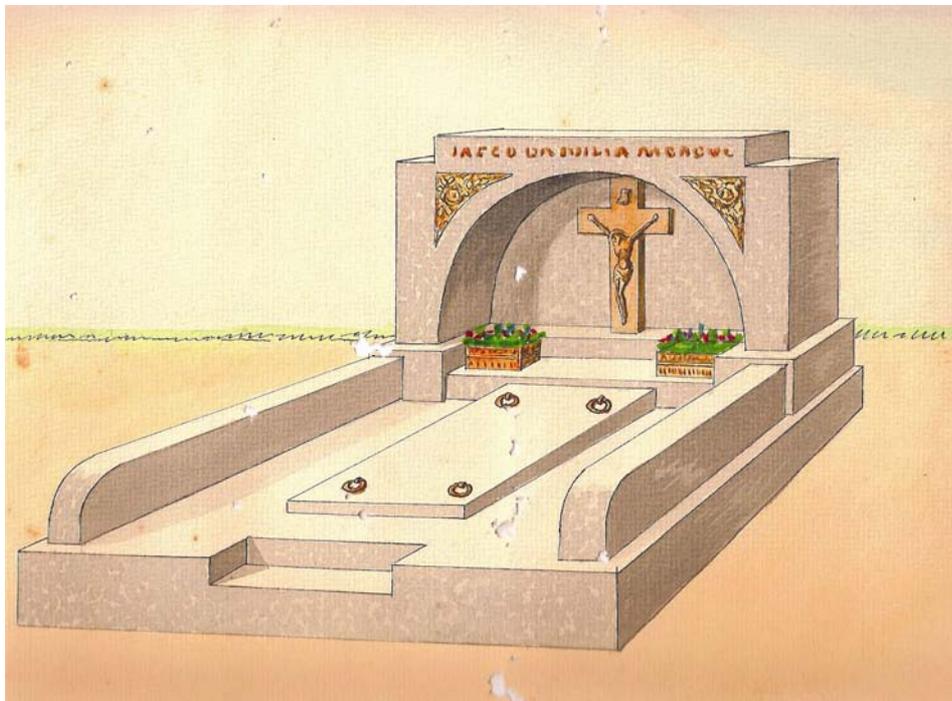


Figura 12: Desenho encontrado na Marmoraria Lonardi. Nanquin e aquarela sobre papel tipo canson. Sem data e sem assinatura. Figura de tipologia Sacra.

CAPÍTULO III

A PRESENÇA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA NAS NECRÓPOLES

O vetor central deste trabalho foi identificar e analisar a presença de determinados referenciais ou signos que não faziam parte do repertório confessional ou sacro, apesar de se encontrarem em cemitérios ecumênicos, de orientação cristã. Estes signos são provenientes da antiguidade clássica, do repertório de antigas culturas pagãs, tal como os povos greco-romanos. Naturalmente, durante a pesquisa, verificamos que estes referenciais da antiguidade clássica foram transmitidos ou repassados culturalmente através dos tempos, chegando as nossas necrópoles, em Porto Alegre.

Ao trabalharmos a idéia de clássico, devemos pontuar que ela se difere da idéia de paganismo, uma vez que o entendemos como uma prática ou postura religiosa proveniente das culturas gregas e romanas, relacionada a uma opção cultural ou devocional divergente do cristianismo.

Ao nosso estudo interessa o sentido de paganismo somente como linguagem, que reside na sobrevivência dos temas ou referenciais clássicos representados nas imagens da arte funerária, em contextos que atuam como símbolo e não apenas como signo ou convenção. O paganismo pode ser considerado um aspecto do classicismo, como um formador de culturas e linguagens desde a renascença, um fenômeno cultural trans-histórico que surge na antiguidade tardia.

Porém, ao verificar o sentido do termo paganismo, preferimos optar pela expressão 'antiguidade clássica', que compreende o repertório de signos da antiguidade clássica, mas desvincula a sua presença da idéia de práticas de culto pagão ou pelo menos à direta oposição aos temas cristãos, uma vez que há temas clássicos traduzidos e integrados na arte funerária cristã desde a antiguidade e cumulativamente ao longo dos séculos. O clássico é uma retórica tradicional, compatibilizada com o cristianismo desde longa data. O paganismo é uma opção cultural e devocional oposta ao cristianismo. Como nosso objeto de pesquisa –

Cemitério Evangélico - é de orientação cristã e o cristianismo desde o princípio se embasou na antiguidade, a escolha pelo clássico se mostrou amigável, evitando confusões acerca do termo paganismo, que poderia ser enganosamente interpretado aqui como uma prática comportamental adotada pelas famílias sepultadas, o que se mostrou bastante improvável.

Sobre os sentidos de clássico, antiguidade e paganismo, Taylor (1957), pontua:

A palavra “clássico” refere-se às características da arte grega e literatura grega ou romana na melhor das hipóteses; “antiguidade” refere-se de modo mais geral às características das civilizações grega e romana, sem referência especial a período ou propriedade; “pagão” significa o mesmo, mas com a idéia adicional de oposição ao conceito cristão. (Taylor, 1957: 2).²⁴

Não podemos pensar que por ostentar imagens das culturas do paganismo nos seus monumentos funerários, os detentores destes sepulcros fossem devotos de divindades ou praticantes da arte. O paganismo, no caso de opção cultural nas necrópoles, poderia atuar como uma diretriz estética principalmente quando os detentores das sepulturas compartilhassem uma posição anticlerical ou agnóstica, o que justificaria a presença de alguns monumentos funerários totalmente desprovidos de signos sacros.

Não devemos ignorar que boa parte do universo cristão é embrionado nas antigas mitologias do paganismo, o que é perfeitamente explicável, já que o momento que antecede o cristianismo é o de orientação pagã. Assim, a concepção da nova religião buscou amparar-se naquilo que já conhecia, adaptando e reinterpretando as temáticas e os momentos mais cruciais da gênese do universo e da suposta história do mundo.

Acima de tudo, reconhece-se atualmente que a antiguidade pagã, longe de experienciar um “renascimento” na Itália do século XV, permaneceu viva no interior da cultura e da arte da Idade Média. Nem mesmo os deuses foram

²⁴ *The Word “classical” refers to the characteristics of Greek art and Greek or Roman literature at their Best; “antique” refers more generally to the characteristics of greek and Roman civilization, without special reference to period or quality; “pagan” means the same, but with the added idea of opposition to Christian thought.* Livre tradução de Ricardo Perufo Mello.

trazidos de volta à vida, pois eles nunca desapareceram da memória ou da imaginação do homem. (Seznéc, 1961:3)²⁵.

O historiador Erwin Panofsky, disserta sobre a permanência dos signos da antiguidade clássica em campos de atuação da arte cristã:

(...) Na arte italiana e francesa dos séculos XII e XIII encontramos um grande número de (...) empréstimos diretos e deliberados dos motivos clássicos, sendo que os temas pagãos eram transformados segundo as idéias cristãs (...) Entretanto, ainda mais freqüentes que tais cópias diretas são os casos da sobrevivência contínua e tradicional de motivos clássicos, alguns dos quais foram usados sucessivamente para uma grande variedade de imagens cristãs. (Panofsky, 2004: 67).

Em *Tomb Sculpture* (1992), Panofsky verifica a presença dos motivos pagãos na arte funerária do período cristão primitivo:

(...) a escultura funerária do cristão primitivo depende da temática pagã não apenas pela sintaxe artística, mas também pela fraseologia artística. Muitos elementos dessa fraseologia poderiam ser incorporados no sistema da retórica cristã sem modificações de forma ou significado: tais personificações de fenômenos naturais como o Céu (Urano), as Estações, ou os Elementos (particularmente os Ventos); as cenas de caçada como símbolos da luta entre o bem e o mal; o imago clipeata como uma indicação de imortalidade. Outros foram igualmente reinterpretados, ou seja, recobertos com um novo sentido enquanto sua aparência externa permaneceu inalterada, ou remodelada, isto é, submetida a uma mudança nem tão drástica a ponto de obscurecer seu aspecto original. (Panofsky, 1992:43).²⁶

Ao optarmos pelo termo antiguidade clássica (p.62), cabe ainda algumas considerações a respeito deste conceito, pois neste estudo, estamos preocupados com os elementos da linguagem clássica no que tange a representação da arte funerária.

²⁵ *Above all, it is now recognized that pagan antiquity, far from experiencing a "rebirth" in fifteenth-century Italy, had remained alive within the culture and art of the Middle Ages. Even the gods were not restored to life, for they had never disappeared from the memory or imagination of man.* Livre tradução de Ricardo Perufo Mello.

²⁶ *(...) the funerary sculpture of early Christianity depends on pagan motif not only for artistic syntax but also for artistic phraseology. Many elements of this phraseology could be incorporated into the system of Christian eloquence without change in either form or significance: such personifications of natural phenomena as Coelus, the Seasons, or the Elements (particularly the Winds); the hunting scenes as symbols of the struggle between good and evil; the imago clipeata as an indication of immortality. Others were either reinterpreted, that is to say, invested with a new meaning while their external appearance remained unaltered, or remodeled, that is to say, subjected to a change not drastic enough to obscure their original aspect.* Livre tradução de Ricardo Perufo Mello.

Podemos entender aqui a presença de elementos formais provenientes do vocabulário artístico greco-romano, que foram empregados na arte funerária: colunas, frontões, signos menores como archotes, plantas, urnas, fogaréus ou crateras, gregas, ou ainda, a caracterização das figuras humanas, como anjos e pranteadoras, pelo uso das vestes drapeadas e longas. Deste elenco optamos pela análise das pranteadoras, pois sua caracterização condiz com a indumentária da mulher greco-romana, representada em urnas, esculturas, afrescos e estelas funerárias da antiguidade. Mas lembramos que o clássico não se restringe apenas aos elementos formais, mas a documentos e tradições procedentes da cultura greco-romana antiga, que compreendem a base de formação de toda cultura ocidental:

Nossa relação com o passado clássico não decorre da mera continuidade genealógica (pois é óbvia não apenas a distância como também a intermitência desta tradição); decorre especialmente de uma opção que os indivíduos e coletividades têm realizado ao longo dos séculos, preferindo encontrar no mundo greco-romano o seu melhor fundamento. (Marshall, 2005:21).

A persistência dos referenciais clássicos gregos se manteve arraigada em todo o sistema cultural, a ponto de influenciar a educação dos cidadãos mais abastados ao culminar nas exegeses, ou 'ensinamentos': no início da idade média, acreditava-se haver um conteúdo escondido por trás das intrigantes lendas gregas, egípcias, babilônicas e caldaicas, de forma que o decifrar dessas alegorias iria revelar a essência de um conhecimento divino²⁷.

Jean Seznéc em *The survival of pagan gods* (1961) propõe que uma das explicações para a permanência da antiguidade clássica nas artes e na cultura ocidental após o cristianismo seja a moralização das alegorias, ou a transformação da presença dos deuses pagãos e sua mitologia em significados morais. Inicialmente, Homero, ao narrar os atos dos deuses, um tanto irascíveis, procurou distinguir entre o meramente literal, descritível e aquilo que possuía um significado mais profundo. Os deuses teriam sido "purificados" por Homero e moralizados por Virgílio. Na Eneida, os Olímpianos ganharam um aspecto digno e sóbrio. Enobrecidos, passaram a servir de

²⁷ Para saber mais ver Marshall, s/d, pp 3-4.

temas para poetas e filósofos, deixando sua elementaridade em virtude de metáforas elevadas que poderiam ser transmitidas como conhecimento e, ensinamento. As figuras mitológicas passam a representar uma ampla gama de valores abstratos, tomando forma o método alegórico, que já era sistematicamente aplicado no fim da era pagã.

Os filósofos neoplatônicos da antiguidade tardia, especialmente Porfírio de Tiro, adotaram o método alegórico, usando-o em larga escala. Aplicaram não somente a Homero, mas a todas as tradições religiosas. O universo, não seria nada além de um grande mito, dotado de significado espiritual.

Mas à luz do Neoplatonismo, os humanistas descobriram na mitologia algo mais e algo muito maior que uma moralidade dissimulada: eles descobriram ensino religioso – a doutrina cristã em si. Interpretação por meio de símbolos, de fato, (...) levou mais adiante à compreensão da relação fundamental entre sua sabedoria profana (variável em sua forma externa, mas imutável em seus ensinamentos) e a sabedoria bíblica. Assim como Platão concorda com Moisés, e Sócrates “confirma” Cristo, do mesmo modo a voz de Homero é a voz de um profeta. (Seznec: 1961, p. 98).²⁸

A moralização dos deuses adaptou a mitologia. Os papados cristãos, como educadores, não poderiam excluí-la do currículo de um cidadão culto, o que seria inadmissível na época. Mesmo tendo moralizado os deuses, situações vistas como pecaminosas ainda se mantinham em diversos excertos mitológicos. Os mais condenáveis foram transformados pelo cristianismo em dificuldades probativas, tais como as dificuldades pelas quais a alma passaria até encontrar a sua redenção. Os ensinamentos cristãos fizeram correspondências entre as personalidades dos deuses e a sua mitologia cristã. Assim, os mitos poderiam de forma sincrética, representar o universo das sagradas escrituras.

Disfarçadas nos deuses e nas situações em que estavam envolvidas, encontravam-se as “verdades”, encobertas por signos que deveriam ser interpretados

²⁸ *But in the light of Neoplatonism, the humanists discovered in mythology something other and much greater than a concealed morality: they discovered religious teaching – the Christian doctrine itself. Interpretation by means of symbols, in fact, (...) it further led to a grasp of the fundamental relationship between this profane wisdom (variable in its outward form, but immutable in its teaching) and the wisdom of the Bible. Just as Plato accords with Moses, and Socrates “confirms” Christ, so Homer’s voice is that of a prophet.* Livre tradução de Ricardo Perufe Mello.

para que oferecessem a sua seiva, ou o tesouro escondido. Definitivamente, estes signos não eram puramente ornamentos e nem mesmo se tornaram somente distrações visuais aos serem representados pelas artes. Eles funcionaram de maneira didática, assim como boa parte da estatuária positivista de Porto Alegre, inclusive nos cemitérios da capital.

3.1 Antiguidade clássica em Porto Alegre

A presença da antiguidade clássica no Brasil é proveniente de um longínquo percurso, já que como vimos, esta antiguidade se manteve na cultura da sociedade ocidental, mesmo após a queda do Império Romano. Com a instituição do cristianismo, a presença da mitologia continuou veiculando na história da humanidade, diluída na moral cristã, como ocorre na Idade Média.

O século XIX foi o período de surgimento e desenvolvimento das artes no Estado e, em Porto Alegre. Como uma consequência da chegada dos imigrantes europeus no Rio Grande do Sul, os referenciais da antiguidade clássica eram uma diretriz proveniente da orientação europeia, que atuou no Brasil e na capital gaúcha como uma moda da época, amplamente aceita pelos gostos da elite.

Disseminada nas escolas, figurando nas revistas, na literatura, e como musa das artes, a tradição clássica foi o modelo de ensino das academias, norteadas pelas grandes obras da Grécia e de Roma, e pela manutenção deste mesmo referencial clássico ao longo da história da arte.

Os referenciais clássicos deram boas voltas até chegar a Porto Alegre, mas na medida em que a cidade desenvolvia-se, o clássico passa a nortear os assuntos culturais da época. Torna-se pauta de publicações, inspirador de poemas, temática de grandes pinturas e esculturas, motivo recorrente no fachadismo da capital, nome de produtos de consumo e de estabelecimentos, representante de idéias – o que concede

ao aparecimento dos motivos clássicos a função alegórica e os consolida entre o repertório da cidade.

A presença de sinais da tradição clássica na capital gaúcha foi verificada em inúmeras propagandas publicadas no *Anuario da Provincia do Rio Grande do Sul*²⁹, na década de 1890, início do período da República Velha. Por exemplo, no anúncio do *Espingardeiro Victor Rist*, encontramos a presença de uma figura que corresponde a Diana, deusa cuja uma das atribuições era a caça, e por isso a vinculação de sua efígie com um estabelecimento que trabalhava com armamento. No *Anuario*, a aparição alegórica é comum, como representação de sentimentos, profissões ou ideais. A própria publicação traz em sua folha de rosto uma alegoria da sabedoria, e o anúncio da *Photografia Ferrari* tem a emblemática alegoria das artes.

Nestes anúncios verificamos que a alegoria desempenhava um papel ilustrativo. Essa ilustração era simples, já que estes anúncios eram em offset, em preto e branco. São emblemas, por estarem vinculados diretamente com o que é oferecido. Ao longo das décadas de 1900 e 1910, os referenciais da tradição clássica continuaram sendo utilizados. Conforme Doberstein (2002:73), o referencial dos deuses clássicos “estava bem impregnado no imaginário social da época através dos rótulos dos mais diversos produtos (...) charutos, fumo em corda, fósforos, xarope, velas, etc.”

Na Revista Kodak³⁰, da década de 1910, bem como na Revista do Globo³¹, foi possível encontrar várias aparições da antiguidade clássica, em diferentes situações, como em nome de teatros – *Appolo* e *Coliseu*, na *Loção de Venus* (sic), em poemas e ilustrações:

²⁹ As edições consultadas cobrem o período de 1890-1894. Disponíveis no IHGRS.

³⁰ Edições de 1913-1914. Disponíveis no MCSHJC.

³¹ Edições do ano de 1929. Disponíveis no MBM.

THEATRO APOLLO

EMPRESA HIRTZ & Comp.

Praça da Caridade

Projeções nítidas, sem a mínima trepidação pelo aperfeiçoado aparelho „Projector Brazil”, fabricado pela firma Hirtz & Rehn.
Sessões continuas, podendo o espectador entrar e sair em final de cada parte.

PREÇOS POPULARES: 500 e 300 réis

Todos os dias programmas novos
== com fitas de successo ==

Hygienico, confortável e ventilado salão
== de espectaculos ==

RESPEITO E MORALIDADE

Domingos e dias feriados matinées dedicada ao mundo infantil

Extraordinarios films fornecidos pela acreditada COMPANHIA CINEMATOGRAFICA BLUM & SISTINE

Magnifica orchestra
BUFFET – Serviços de toilet

Figura 13: Anúncio Theatro Apollo. Fonte: Revista Kodak número 77, abril de 1914.



COLISEU

== LOTAÇÃO: 2500 pessoas bem accommodadas ==

Propriedade da Empresa Theatral Irmãos Petrelli

Cinema preferido do publico

O maior, mais confortavel, ventilado e com a melhor orchestra desta capital
O UNICO COM DISTINCÇÃO DE LOCALIDADES

Espendidos camarotes,
Vistasas tribunas,
Confortavel platéa,
Excellentes galerias nobres e ampla entrada geral

TODAS AS NOITES PROGRAMMAS NOVOS

Sessões continuas das 7 ás 11 horas da noite

Figura 14: Anúncio Theatro Coliseu. Revista Kodak número 77, abril de 1914.

Para ser formosa e conservar as bellezas usae

Loção de Venus dá á pelle instantaneamente uma alvura encantadora, tornando a cutis fina, lisa e assestinada; cura espinhas, cravos, sardas, pannos do rosto e todas as impurezas de pelle; é o mais fino e delicado de todos os preparados para a cutis

Flor de Belleza Producto igual a LOÇÃO DE VENUS, porém de cor rosada.

Ondulina é o melhor producto para aformosear os cabellos; torna-os macios, brilhantes e ondulados. Cura a caspa e a queda dos cabellos rapidamente, dá aos cabellos belleza e vigor, tornando-os abundantes e bonitos. Perfume sublime.

Agua Indiana dá a cor acastanhada ou preta aos cabellos, progressivamente, não é tintura, não mancha a pelle, é uma loção de effeito lento para não prejudicar a consistencia dos cabellos; as TINTURAS, queimam e estragam os cabellos em pouco tempo.

Laboratorio : F. Lopes, Rua Paulo Frontin 47-49 Rio—Representantes em Porto Alegre, F. G. Meyrelles, Rua Vigario Ignacio 4o.

Vende-se em todas as pharmacias, drogarías e perfumarias de primeira ordem



Figura 15: Anúncio Loção de Venus. Revista Kodak número 44. Sem data.

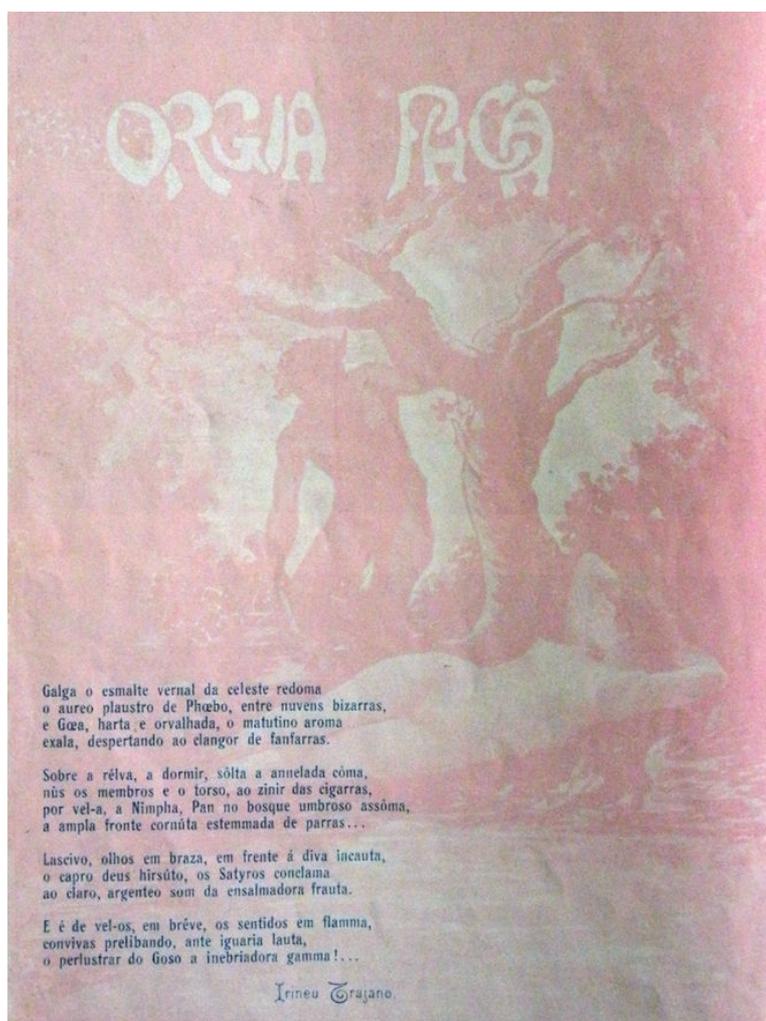


Figura 16: Poema Orgia Pagã de Irineu Trajano, que menciona Pan e tem ao fundo a sua figura. Revista Kodak número 63, dezembro de 1913.



Figura 17: Ilustração. Orfeu. Revista Kodak (sem número na capa, 8 de setembro de 191? - ilegível).



Figura 18: Carnaval na Confeitaria Rocco, 1914. Ao fundo, representação de um bacanal. Revista Kodak número 73, março de 1914.

Além das idéias ou funções que eram representadas como alegorias femininas, acompanhadas de signos que atribuíam a elas o seu significado (as mais comuns a indústria, a arte, a ciência, a navegação, a sabedoria) a figura mitológica que mais pode ser verificada nas cidades - seja em fachadas ou monumentos, produtos, impressos e emblema de associações – é a figura do deus grego Hermes, ou o Mercúrio romano.

Esta divindade, por ter entre suas atribuições a qualidade de mensageiro dos deuses, na crença das antigas culturas pagãs, favorecia a comunicação e o comércio - daí a sua adoção como um emblema do comércio, verificado não só em Porto Alegre, mas no Brasil. Hermes aparece também em alguns túmulos, como foi possível verificar no Cemitério da Consolação em São Paulo (Figura 20). Deus tido como *psicopompo*, era aquele que nas crenças da antiguidade, conduzia as almas ao reino dos mortos. A figura de Hermes ou Mercúrio às vezes é suprimida, sendo adotado como emblema apenas o seu caduceu, um bastão com duas serpentes envoltas, símbolo que se tornou muito comum ao ser atribuído aos médicos ou à medicina.

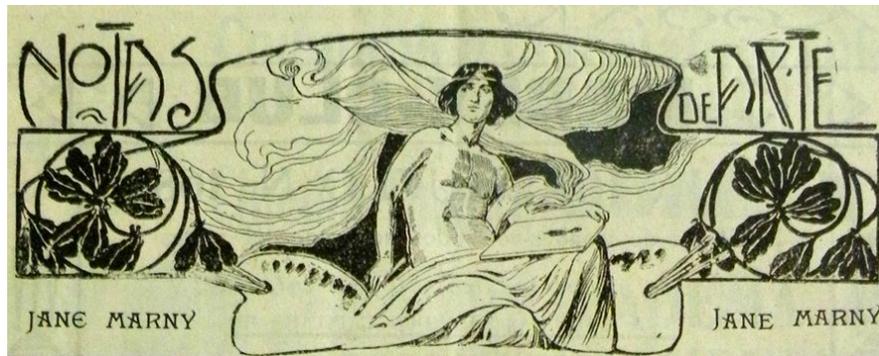


Figura 19: Seção Notas de Arte da Revista Kodak número 32, março de 1918. Alegoria da Arte.



Figura 20: Hermes ou Mercúrio. Cemitério da Consolação - SP. Arquivo da autora (2004).

3.2 Academismo, conservadorismo e positivismo

Nas artes, o clássico como referencial acadêmico postulou não apenas uma gama temática para a pintura e a escultura, mas pontuou regras de representação, mantendo cânones não somente na arte européia, mas no Brasil e por consequência em Porto Alegre.

A arte do Brasil, em meados de 1850 fora marcada por uma coexistência dos estilos neoclássico e romântico, que culminariam no ecletismo. *Walther Zanini* (1982:379) pontua que apesar de paradoxal, o neoclássico e o romântico coexistiram em boa parte dos Oitocentos, mas que a seguir foram contaminados “no exterior e aqui, pelo ecletismo e espírito acadêmico e historicista de cópia de obras de épocas anteriores.”

O fato é que a presença dos referenciais clássicos foi fomentada pelo academismo, já que, por exemplo, no caso da escultura, um dos exercícios praticados nas academias de arte consistia na cópia de cópias de esculturas greco-romanas. Era um processo de aprendizado, que foi muito útil aos marmoristas quando o trabalho destes muitas vezes consistia em reproduzir peças.

Uma das hipóteses mais recorrentes, quando se trata de autoria de obras de arte funerária, é a de que essas possam ter sido copiadas, de um catálogo ou de outra escultura tomada como molde. Como vimos a exemplo de Jacob Aloys no capítulo 2, era comum aprender o ofício na própria marmoraria com o marmorista oficial, já que era um trabalho de cópia. *Maria Elizia Borges* (2004) observa a respeito do ensino nas marmorarias de Ribeirão Preto:

Na escola de Carlo Barberi, as aulas de desenho seguiam o padrão tradicional do ensino acadêmico da época, cheio de preceitos clássicos e considerado fundamental na formação artística e profissional do artista-artesão. A aprendizagem iniciava-se pelo desenho de representação, executado mediante a observação das esculturas de mármore ou de gesso. As peças eram réplicas de esculturas que seguiam os padrões de beleza estabelecidos pelo código neoclássico. (BORGES, 2004: 89).

Não somente nas marmorarias, mas nas escolas de arte, o método da cópia ou reprodução era muito difundido. Nem sempre se dispunha de modelos, além do que fazia parte do repertório artístico da época o conhecimento de obras clássicas.

Podemos observar por esta fotografia, tomada na sala de escultura do Instituto de Artes de Porto Alegre, que as obras de orientação clássica se mantiveram como referencial por bom tempo ainda no século XX, já que as peças que compõem o cenário são exercícios de alunos. No texto que acompanha a foto, por ocasião de um concurso, se lê: “No centro do grupo, a Venus de Milo, padrão da beleza universal”. Propositalmente, a miss posa comparada a beleza da Vênus:



Figura 21: Angelo Guido, João Pinto da Silva, Miss Rio Grande do Sul, Andrade Queiroz, Libindo Ferrás, Mario Totta e Fernando Corona no Instituto de Artes. 1929. Fonte: Revista do Globo, 1929.

Segundo Maria Lúcia Bastos Kern (2007), o “modernismo no Rio Grande do Sul emerge, nas décadas de 1940 e 50”. A respeito do ensino no Instituto de Artes pontua que a instituição é “dirigida pelo artista Libindo Ferrás, que estrutura o sistema de ensino baseado nos cânones estéticos clássicos e princípios morais”. O artista deveria manter a representação naturalista e mimética, o que condizia com o ensino praticado nas marmorarias. Havia uma resistência muito forte da crítica local em aceitar o

modernismo, até porque após a década de 1920, houve uma valorização do regionalismo como “manutenção das tradições” que resistia às formas mais modernas. Referente aos artistas-artesões da arte funerária de Porto Alegre, o único do qual se tem notícia que chegou a estudar no Instituto de Arte, foi Mário Arjonas, filho do escultor André Arjonas. Ambos trabalharam na Casa Aloys.

Retomando nossa explanação sobre as artes no século XIX, verificamos que a arte brasileira de orientação acadêmica obviamente não se limitava às cópias, pois o uso de uma temática em voga na Europa permitia que os artistas brasileiros pudessem se inserir em uma tendência internacional, embora não sendo a mais atual, uma vez que a arte moderna já despontava com o impressionismo em 1874. Naturalmente as obras européias serviam de parâmetros para os artistas, mas as criações dos pintores e escultores brasileiros não foram desprovidas de talento ou criatividade ao interpretar os seus temas, sejam eles os mitológicos ou os somente alegóricos.

Como no próximo capítulo vamos analisar a tipologia das pranteadoras no Cemitério Evangélico, cabe aqui uma breve relação da antiguidade clássica na arte, com a arte funerária e a figura da mulher. Portanto veremos como a presença feminina era abordada na arte do academismo, tomando por base o academismo positivista que norteava a concepção artística do período, de uma estética bastante tradicional e conservadora.

A figura da mulher atuava como uma encarnação das idéias e sua aparição na arte funerária influenciada pelo classicismo era muito frequente.

No final do século XIX e início do século XX, tanto na pintura como na escultura acadêmicas, algumas temáticas abordadas eram comuns - a figura feminina, as alegorias, os grandes heróis da pátria - o que torna recorrente as mesmas idéias representadas na pintura e na arte funerária, bem como na escultura pública em geral.

Destarte, a temática clássica, bem como alegórica, vai predominar na pintura da época, como verificamos em Pedro Américo e Pedro Weingärtner. Junto de Eliseu Visconti, foram “os únicos nossos três artistas participantes da Exposition Décennale dês Beaux-Arts de 1900” (Bardi, 1972:185).

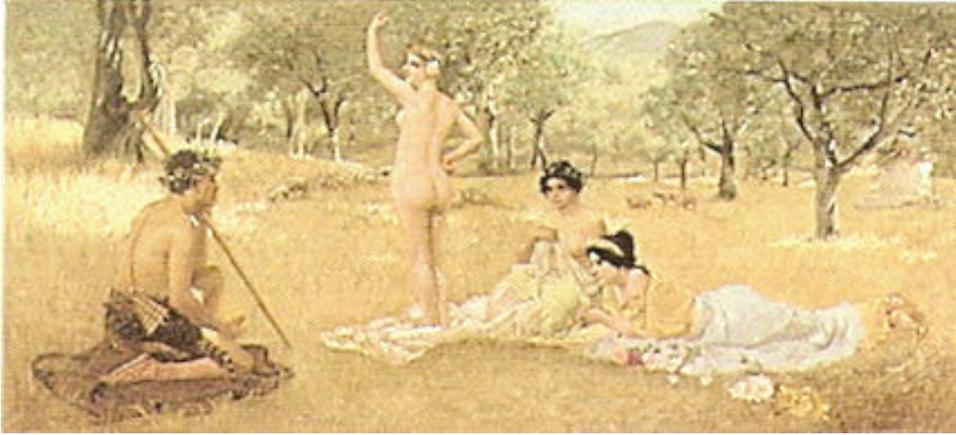


Figura 22: Pedro Weingärtner. Julgamento de Páris, 1907. Fonte: Catálogo Pedro Weingärtner – Obra Gráfica. Produção Marisa Veeck. 2008.

A obra de Weingärtner, apesar de plenamente harmonizada com o academismo, mostra uma pintura onde “a figura humana está mais presente e integrada à natureza”³² do que na maioria das paisagens do período. Não somente em sua pintura, mas também em suas aquarelas e gravuras, o tratamento da figura humana é delicado, minucioso.

O referencial clássico norteou boa parte da obra de Weingärtner, conservando a idéia de cânone representacional naturalista, que perpassa inclusive a arte funerária, se a compararmos com a obra do artista. Percebemos uma forte semelhança entre algumas representações femininas de Weingärtner e o modelo das pranteadoras encontradas nos cemitérios. Uma figura feminina melancólica, distante, mas um tanto diferente do que veremos no positivismo, pois a mulher que o pintor representa é triste, mas não prima pela rigidez. Ela apenas segue o parâmetro clássico da representação, sem se comprometer com a condição ideológica ou social. A mulher retratada por Weingärtner é modelo, naturalista. Mas ela também sabe ser um indivíduo, dotado de personalidade, como no caso dos retratos.

³² (Kern in Gomes, 2007: 57)

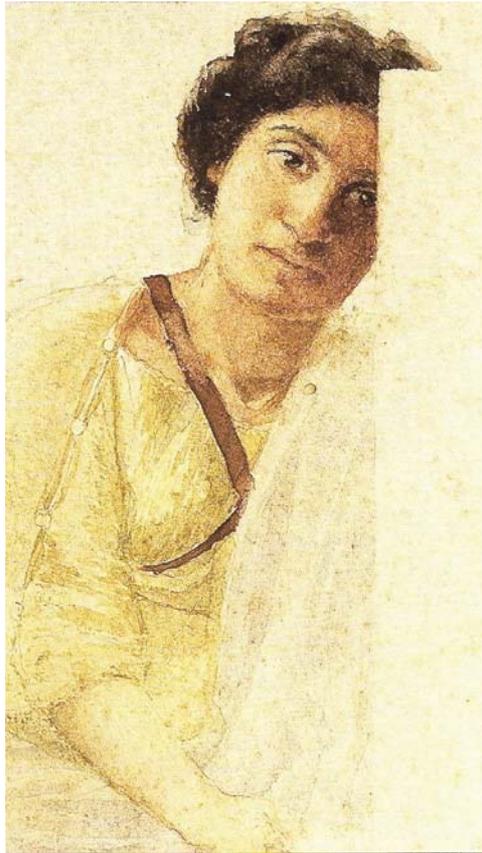


Figura 23: Pedro Weingärtner. Sem título e sem data. Fonte: Catálogo Pedro Weingärtner – Obra Gráfica. Produção Marisa Veeck. 2008.



Figura 24: Pranteadora. Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas. Arquivo da autora (2006).

Muitas das obras do final de 1850 eram perfeitamente situáveis em uma tendência de arte mais conservadora, de características imperiais bem definidas: o enaltecimento da pátria, das virtudes, dos atos dos 'vultos da pátria'. A representação nas artes do período de transição do império para a república se dá gradualmente, e por durante toda a República Velha, boa parte das expressões artísticas de Porto Alegre vão ser enfaticamente conservadoras, assim como em todo o Brasil.

No Brasil, uma reação contra os padrões acadêmicos só vai iniciar com a polêmica das obras de Anita Malfati, na primeira década do século XX e a Semana de 22, em São Paulo. Na pintura, além de Malfati, as obras de Eliseu Visconti insinuavam a modernidade, ao representar com maior desenvoltura e ousadia, apesar de sua postura ser abertamente positivista na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A temática e o método academista prevaleciam na pintura e na escultura, mas em 1885, ares de modernidade já refrescavam as telas brasileiras, como vemos no quadro de Almeida Júnior: 'O descanso do modelo', de 1885. A mulher é representada tocando piano, enquanto o pintor prazerosamente se deleita da visão ao 'pitar' uma cigarrilha enquanto descansa. A temática é de atitude ousada em uma época em que a mulher era retratada nas artes oficiais - que representavam o interesse do governo, em posições comedidas, como idealizara o positivismo. Bem como geralmente bastante vestida e desprovida de sensualidade.



Figura 25: Almeida Júnior: O descanso da modelo, 1885. Fonte: Pietro Maria Bardi - História da Arte Brasileira, 1972: 165.

Exceto quando a imagem da mulher encarnava idéias, ela tinha alguma autonomia na sua representação gestual. Na arte funerária é muito comum encontrarmos a figura da mulher em posição de desolação. A mulher é a figura que lamenta a perda (Figura 28), enquanto o homem no túmulo é representado como um herói. A mulher retratada na arte funerária, na maior parte dos casos, é a eterna desolada. Ou como podemos ver no túmulo de Pinheiro Machado e na pintura da Proclamação da República (Figuras 26 e 27): no túmulo, temos a figura da República, com uma expressão muito séria, lamentosa, abençoando o morto tido como herói. Na pintura, temos a República igualmente séria, em um gesto semelhante – o braço estendido, só que aqui a receber a bandeira nacional. Embora ambas as Repúblicas – do túmulo e da pintura – sejam altivas, sua representação é séria, sem emoções exacerbadas e sua postura é contida, rígida. A República, não aparece desolada no túmulo, mas em sua altivez, ela lamenta a perda do herói. Subentende-se uma mulher

madura, para qual era aconselhado conter suas emoções, em favor de uma moral bastante conservadora, como era de fato a conduta familiar e social no período positivista. No caso da pintura, que obviamente não se trata de arte funerária, interessa a maneira da representação similar a do túmulo de Pinheiro Machado, e a sua expressão, um tanto severa. Essa era a imagem da mulher mãe, forte e modelo de conduta, cujo papel deveria ser o de uma instigadora das virtudes e educadora dos homens. Por outro lado, se a mulher cabia o papel altruístico, este era restrito ao domínio do lar, sob a condição de mãe, de esposa e de filha. Ou seja, ao homem cabia o sustento e logo, os papéis profissionais e a atuação no mercado de trabalho e na política.



Figura 26: Autor desconhecido. A Proclamação da República. Fins do século XIX. Fonte: Pietro Maria Bardi - História da Arte Brasileira, 1972: 163.



Figura 27: Rodolfo Pinto do Couto. A República. Túmulo do Senador Positivista Pinheiro Machado. Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (1923).

Na pintura *Proclamação da República* (Figura 26) a mulher aparece sentada, a receber a glória que é ofertada pelos homens. Como foi observado, tanto na pintura quanto na escultura do túmulo de Pinheiro Machado (Figura 27), ambas as representações da República possuem o braço estendido, como um gesto de aceitação ou de benção. Nesse sentido, a obra de Pinto do Couto apresenta-se mais ousada, no momento em que representa a figura feminina de pé. Décio Villares, o artista positivista por excelência, não se permitiu tal ousadia em seu monumento tumular a Júlio de Castilhos, onde a mulher – a Pátria - é retratada sentada, apesar de sua postura remeter a uma sentinela vigilante (Figura 29). Em algumas obras de arte encomendadas por positivistas, a mulher é representada como um ser rígido e estático, ao mesmo tempo em que joga com a idéia da virtude, tencionando entre uma mulher altiva e circunscrita em uma função bem específica, que deveria ser a de preparar aos homens para serem os verdadeiros heróis. Ao mesmo tempo a mulher era enaltecida, mas conservada em seu lugar – doméstico – que não deveria ser

transposto. Nos dois túmulos em questão, ela aparece com o corpo bastante vestido, sem evidenciar sensualidade ou movimento. Em algumas figuras de pranteadoras, a representação torna-se mais sensual ao serem representadas com os ombros nus e o corpo evidenciado por drapeados (Figura 28), diferente das figuras femininas dos túmulos dos positivistas que analisamos aqui.



Figura 28: Pranteadora. Família de Lorenzi. Cemitério da Santa Casa.



Figura 29: A figura da Pátria sentada. Túmulo de Júlio de Castilhos, Décio Villares, Cemitério da Santa Casa (c.1904).

O uso das temáticas mitológicas ou alegóricas era de interesse do governo positivista que as utilizava de forma doutrinadora, já que seu lema era ‘conservar melhorando’, ou seja, manter o que o já está imposto. A figura feminina encarnou o papel alegórico, mas de forma conservadora, ao representar uma guardiã do túmulo. A manutenção do status vigente requeria que mulher continuasse seu papel de mãe e de esposa, portanto a sua representação mitológica ou alegórica nas artes não permitia maiores ousadias. Assim, se no túmulo de Pinheiro Machado a figura da República aparece de pé, a figura da História, a musa Clio, aparece sentada. A alegoria da História demonstra sua resignação ao registrar a morte de Pinheiro Machado na história brasileira, insinuando lamentar tal feito. Esta figura encerra a composição, e enfatiza a importância da primeira. A República se mantém forte graças à Pinheiro Machado, mas a História lamenta sua perda, tal como uma mãe lamenta a perda o filho.



Figura 30: A musa da História, Clio, no túmulo de Pinheiro Machado (1923).

Clarisse Ismério (1995) analisa o papel da mulher na sociedade porto-alegrense da República Velha e conclui que a mulher seguia o modelo de ‘anjo tutelar’. Para a autora, o positivismo e o catolicismo possuem ideologias semelhantes, conservadoras:

Aparentemente o Positivismo e a Igreja Católica opunham-se frontalmente. O primeiro possuía suas bases no discurso científico enquanto a Igreja, em fundamentações teológicas. Mas nas questões relacionadas à família, propriedade e moral, ambos tinham discursos semelhantes. (Ismério, 1995:37).

Desta forma, boa parte da arte da República Velha, mesmo quando de diferentes orientações (católicas ou positivistas), ao representar a mulher, fazia uso da persuasão, mantendo o papel social vigente. A figura feminina deveria comunicar um papel, assim como a figura masculina. Se a figura do homem deveria ser retratada como herói, a figura da mulher demonstra que ela deveria manter-se fiel ao homem mesmo após a sua morte, portanto é retratada triste e resignada, raras vezes em poses

heróicas. Nas necrópoles de Porto Alegre, vamos encontrar um conjunto escultórico resultante dessa concepção: seja nos motivos mitológicos, alegóricos ou confessionais, principalmente nos cemitérios católicos, da Santa Casa de Misericórdia e São Miguel e Almas. O Cemitério São José não pode oferecer uma análise precisa, já que seu acervo foi totalmente descaracterizado com a implantação do Crematório Metropolitano.

A prevalência da antiguidade clássica na arte funerária tornou-se uma diretriz representacional, por isso também não podemos confundir a presença de signos da tradição clássica nas necrópoles com comportamentos pagãos.

A opção dos signos clássicos pelos positivistas se deve pela concepção cientificista, já que Comte 'refutava terminantemente a educação e a moral religiosa' - porém seria de uma mescla da Bíblia e de sua biografia amorosa que Comte teria escrito sua doutrina positivista (Ismério, 1995)³³. A presença de figuras da antiguidade clássica se deve principalmente a uma devoção acadêmica indesviável do estilo neoclássico, que em Porto Alegre aparece mesclado a outros estilos configurando um ecletismo. Por exemplo, o túmulo de Pinheiro Machado no Cemitério da Santa Casa, que pode ser tomado como uma obra cemiterial neoclássica, em seu verso ensaia certo ecletismo, ao insinuar o estilo *art nouveau* no portão em bronze.

Na arte funerária da capital, umas poucas 'liberdades' quanto à representação, vão aparecer no tratamento de algumas figuras femininas, que insinuam sensualidade. Na obra que retrata o desespero e o consolo, no Cemitério da Santa Casa, atribuída a Alfred Adloff, a figura feminina ganha inclusive nudez. A nudez parcial é comum de ser verificada na arte funerária europeia e mesmo na brasileira (como nos cemitérios de São Paulo e Rio de Janeiro) já em Porto Alegre, ela é bastante rara, tomando o caráter tímido e conservador da arte funerária no Rio Grande do Sul. Esta escultura, um tanto ousada para o cemitério em questão, permite-se ainda representar a mulher sobre o

³³ Porto Alegre viveu uma convivência amistosa com a igreja católica, o que configurou o positivismo heterodoxo. D. Cláudio Ponce de Leão (bispo, 1890) e D. João Becker (bispo e 1912 a 1946) compartilhavam da admiração por Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros. Nos cemitérios católicos, a arte funerária de Porto Alegre sempre apresentou motivos cristãos, mas estes se difundiram ainda mais a partir de 1930 (Ismério, 1995: 51).

homem, como um sinal de fortaleza da figura feminina, ou por outro lado, a confirmação do papel da mulher como pivô da sociedade, afetiva e dedicada ao marido e aos filhos. O caráter da nudez evidencia pela sensualidade, a atribuição dos sentimentos de afeto e ternura que se fazia à figura feminina na época.

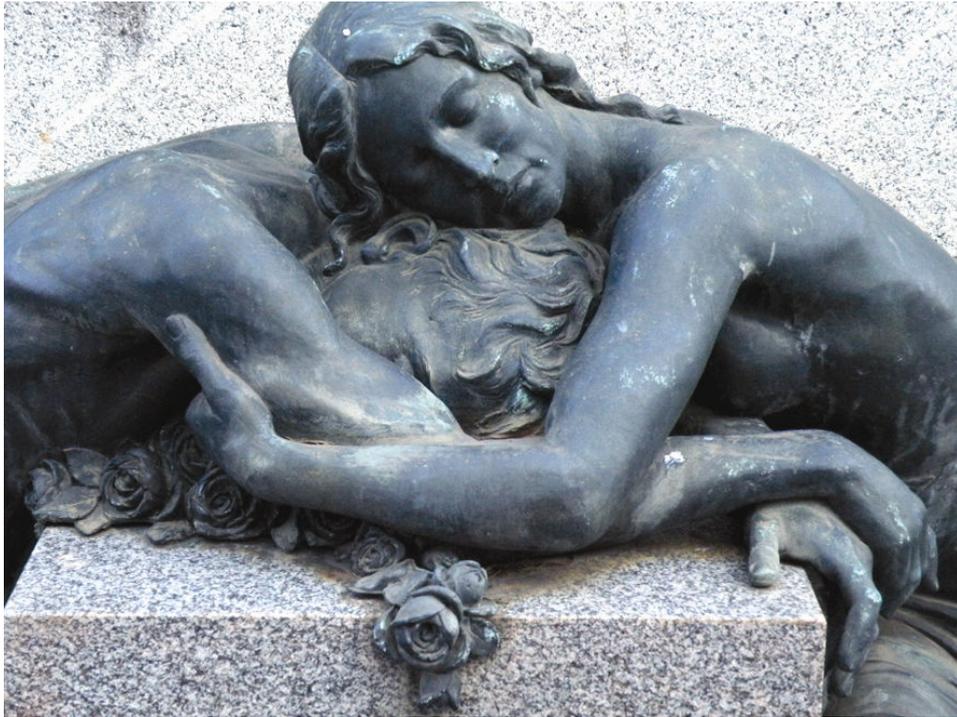


Figura 31: Alegorias do desespero e do consolo. Atribuída a Alfred Adloff. Cemitério da Santa Casa.
Fonte: acervo da autora.

CAPÍTULO IV

O CEMITÉRIO EVANGÉLICO E A REPRESENTAÇÃO CLÁSSICA

No capítulo anterior analisamos a presença da antiguidade clássica no cemitério da Santa Casa como um referencial proveniente do academismo, condição norteadora dos parâmetros artísticos da época, bem como a relação do positivismo com esse estilo, culminando na análise da figura feminina em algumas obras de arte funerária do cemitério em questão, de orientação católica.

Focamos a análise na presença do feminino, já que este se encontra entre os motivos preferidos da representação clássica ou acadêmica, imbuído de forte significação alegórica bem como diretriz educacional e ideológica. A mulher retratada com ênfase em seu papel social e familiar, condizente com a concepção moral da época, fortemente conservadora.

A abordagem da figura feminina no Cemitério da Santa Casa se deu após um levantamento realizado no Cemitério Evangélico de Porto Alegre, onde por meio da fotografia inventariamos as ocorrências de influência clássica, percebendo que esta predomina nas figuras femininas conhecidas por pranteadoras.

A intenção foi a de fazer uma breve análise que propicie condições para um comparativo entre as figuras femininas dos dois cemitérios, já que estas alegorias possuem orientação formal clássica, mas se encontram em territórios de concepções religiosas diferentes: um cemitério católico e um evangélico.

O levantamento no Cemitério Evangélico possibilitou apurar não somente as tipologias vigentes no cemitério ou seu predomínio iconográfico, mas também um histórico dos materiais usados nas sepulturas, que indicaram a preferência na escolha dos materiais e estilos de túmulos pelos clientes das marmorarias, configurando um padrão ou moda.

Antes de adentrarmos em nossas análises e resultados, cabe aqui um breve histórico do Cemitério Evangélico, nosso principal campo de estudos.

O Cemitério Evangélico inicialmente caracteriza-se por ser um campo de sepultamento de imigrantes e descendentes da colonização teuta, já que a Alemanha ainda não havia sido unificada em 1824, quando os primeiros imigrantes desembarcaram no Rio Grande do Sul. Destacando-se no desenvolvimento urbano e comercial da cidade, optaram por possuir um ou mais espaços condizentes com suas orientações culturais e religiosas. Assim surgiram os cemitérios de alemães evangélicos e os cemitérios de alemães católicos.

Os imigrantes teutos, ao se estabelecerem na capital, mantiveram seus costumes e sua língua nativa, o que justificou uma forte identificação entre os mesmos. Compartilhavam de uma aliança sólida e da necessidade de implementar no estado um sistema compatível com sua pátria de origem, no que tange principalmente a questão da língua e da cultura, o que contribuiu com a necessidade de possuírem seus próprios cemitérios.

Naturalmente, possuíam suas diferenças, mas o orgulho de suas origens e a tentativa de manter seus traços - mesmo com a forte resistência que os alemães vão enfrentar nos períodos das guerras – os mobilizaram para que em nome do desenvolvimento e da consolidação de seu povo construíssem uma base sólida nos segmentos agrícolas, industriais e culturais do Rio Grande do Sul. Pioneiros, foi a eles que pertenceu boa parte do comércio de Porto Alegre. Companhias de navegação, máquinas, cervejarias. Metalurgia, vestuário, chapelaria, ourivesaria, produtos alimentícios³⁴. A própria arte funerária, de que trata este trabalho, encontrou na família Friederichs a dedicação e o esmero que a fez ser requisitada em todo o estado na referenciada Casa Aloys. São os personagens desta história que encontramos nas necrópoles, no cemitério Evangélico e no São José, personagens da história do Rio Grande do Sul e de Porto Alegre.

A proliferação da estatuária funerária, bem como a própria instituição do cemitério evangélico se dá no início do “período de associativismo teuto” localizado

³⁴ Para saber mais sobre a presença teuta no comércio de Porto Alegre, ver Magda Gans: A presença teuta em Porto Alegre no século XIX (1850-1889) Editora UFRGS/ANPUH/RS, 2004.

entre 1850 e 1942. Pois “antes de 1850, as preocupações dos imigrantes estavam voltadas apenas à produção da vida material e que, após esta data, verifica-se uma significativa ascensão econômica que permitiu que se preocupassem com o lazer e com a afirmação do grupo perante a sociedade rio-grandense”³⁵, o que compreende também a designação de um espaço funerário exclusivo e a devida ornamentação do mesmo, valorizando a cultura e a arte.

Ao chegar a Porto Alegre em 1824, os imigrantes protestantes devem ter sepultado seus mortos nos cemitérios antigos que não mais existem, já que as igrejas da capital eram de orientação católica, pois como vimos no capítulo I, os acatólicos e não batizados deveriam ser inumados fora do território da igreja.

Foi em 1852 que o Cemitério Evangélico de Porto Alegre recebeu seu primeiro sepultamento: uma lápide simples, feita em pedra grés, em nome de Philipp Peter Hahn, datada de 08.11.1852 (Figura 40). Ao visitarmos este cemitério, podemos verificar em seus portões a data inicial, destacada em tinta branca, o ano de 1852. Neste cemitério também vamos encontrar um jardim arborizado e florido, bem ao gosto do alemão, que tanto apreço tem por suas flores.

Conhecido por cemitério-floresta (Silveira, 2000), este tipo de cemitério é comum na Alemanha e integra o visitante, o túmulo e o ambiente. Diferente dos outros cemitérios dos Altos da Azenha ou ‘Colina Melancólica’, seu espaço é um jardim, com bancos dispostos na sombra convidativa, ao canto dos pássaros e de uma vista longínqua. No ambiente, a natureza se integra harmonicamente aos monumentos tumulares, distribuídos em fileiras. Os terrenos dos túmulos são de tamanhos irregulares, podendo ter um ou vários sepultamentos.

O cemitério tipo jardim representa exatamente a idéia oposta aos primeiros sepultamentos realizados em lugares fechados, propícios a proliferação de miasmas. Arejado, arborizado e aberto, tal como o local onde a cidade moderna deveria enterrar seus mortos, longe do centro urbanizado e dos locais de permanência dos vivos.

³⁵ Silva (2006:131).

O modelo do cemitério jardim hoje é revisitado na idéia do cemitério parque, porém este é totalmente higienista, no sentido em que afasta inclusive a própria idéia da morte. O túmulo não existe. Existe apenas uma placa com nome e datas. Uma grama uniforme cobre o chão e algumas árvores se organizam em forma de alamedas. Flores e plantas são suprimidas, igualmente como qualquer tipo de arte funerária.

Guardadas as devidas proporções, o cemitério jardim de Porto Alegre já possuía modelos antecessores em Roma, que foram seguidos no ocidente. Na capital gaúcha, foi definitivamente adotado pelos alemães.

Mantendo nossa linha de análise, da influência da antiguidade clássica na concepção do túmulo, verificamos essa influência também na concepção do próprio cemitério.

Em *Satyricon*³⁶, uma novela romana que retrata a Roma Imperial do século I, o personagem *Trimalchio* propõe a um conhecido construtor de túmulos, *Habinas*, seu futuro sepulcro: "Eu gostaria de ter todo tipo de fruto florescendo em torno de minhas cinzas e abundância de videiras"³⁷ (Toynbee, 1971: 95). A idéia do jardim funerário fora concebida pelos romanos como um espaço consagrado aos mortos: "estes jardins eram murados, com grande variedade de árvores e flores, equipados com fontes e piscinas para refrescar os visitantes e aguar as plantas, e construções nas quais refeições em celebração dos falecidos poderiam ser degustadas pelos vivos."³⁸ (Idem).

Antes mesmo da Roma Imperial, o modelo do cemitério de Kerameikos, em Athenas, na Grécia, de certa forma também pode ser comparado com o Cemitério Evangélico. Kerameikos, uma área ao longo do Rio Euridanos era usada como cemitério desde III milênio a.C, mas sua organização efetiva se deu em 1200 a.C. No

³⁶ A autoria de *Satyricon* é atribuída a Gaius Petronius ou Titus Petronius.

³⁷ *I should like to have every kind of fruit growing round my ashes and plenty of vines.* Livre tradução de Ricardo Perufe Mello .

³⁸ (...) *these gardens were enclosed by walls, planted with a great variety of trees and flowers, equipped with wells, pools, and so forth for wathering the plants and refreshing visitors, and furnished with buildings such a dining rooms and species of summer-houses in which meals in commemoration of the departed could be eaten by the survivors.* Tradução minha.

ano de 478 a.C, o estadista Themistocles construiu a muralha de Atenas, que dividiu o cemitério em duas partes: dentro e fora de Kerameikos. A muralha, com dois portões: o Portão de Dipylon e o Portão Sagrado, pelo qual passava o Caminho Sagrado, dos Ritos de Eleusis, localizado no lado sul. Ao norte, o caminho do Dromos passava pelo portão de Dipylon. Os heróis de Atenas eram sepultados deste lado, bem como os representantes do Estado. As lápides tumulares do Cemitério Evangélico lembram as esculturas e lápides tumulares encontradas em Kerameikos, referenciando os modelos empregados na antiguidade clássica.

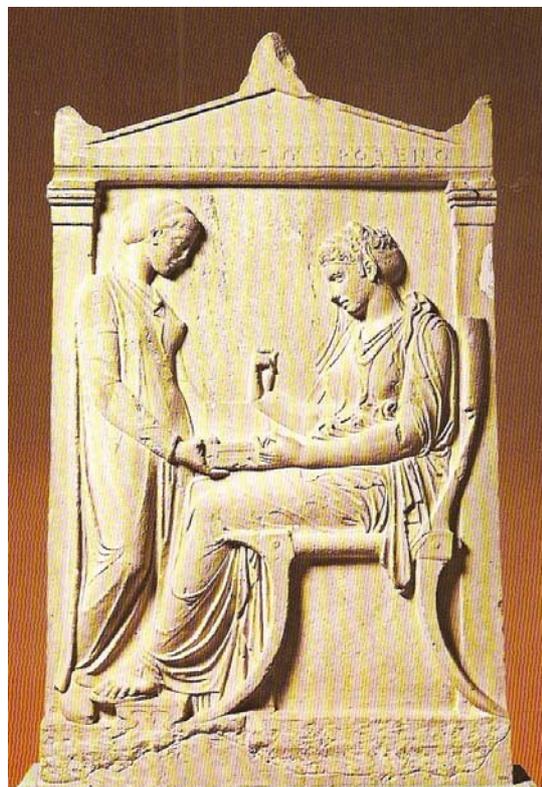


Figura 32: Estela de Hegesó, filha de Próxenos. Fonte: Guia do Museu Nacional de Atenas. Semni Karusu, 1988.

O Cemitério Evangélico de Porto Alegre é dividido em dois terrenos, ambos localizados na Av. Oscar Pereira, 715 e 716, um em frente ao outro, tal como o Cemitério São José. A parte antiga do Evangélico, onde realizamos o levantamento deste estudo é caracterizada pela presença da estatuária e das lápides de mármore. A

parte moderna, de 1927, também segue a tendência da vegetação, mas combina monumentos tumulares em granito polido e de design moderno, com monumentos em pedras de granito bruto e alguns artefatos de madeira, contrapondo a sofisticação com a rusticidade. Uma mistura de ousadia e força que bem simboliza a presença dos alemães no Rio Grande do Sul.

4.1 Estrutura tumular, material e esculturas

Durante a pesquisa foi realizado um levantamento que compreendeu cerca de 110 jazigos. O material foi sistematizado em uma listagem (Apêndice C) compreendendo o sobrenome da principal família detentora do túmulo, o material predominante, a data de sepultamento mais antiga e a data que parece ser a da construção, bem como uma breve descrição da configuração do túmulo. Deste levantamento, selecionamos 25 monumentos tumulares para compor o nosso estudo, através de um inventário conciso da figura feminina nesta necrópole.

No inventário entraram quatro jazigos do Cemitério Evangélico II, por compreenderem a tipologia escultórica norteadora do estudo: a figura das pranteadoras. O restante das sepulturas compreendeu o Cemitério Evangélico I. Decidimos fechar o estudo na tipologia das pranteadoras por ser a tipologia dominante na estatuária do Evangélico. Além das pranteadoras (25 ocorrências), a segunda tipologia mais recorrente é a do anjo (18 ocorrências) e em terceiro lugar, pequenos adornos variados (flores, pergaminhos, cruzes, pombas, âncoras, folhas de louro, acanto e carvalho dentre outros). A fim de esclarecer a especificidade, devemos ter claro que a tipologia escultórica compreende o motivo ou tema das esculturas, enquanto que a tipologia tumular compreende o tipo de túmulo.

Entre os primeiros aspectos que puderam ser contemplados no levantamento estão os materiais e a tipologia tumular. O Cemitério Evangélico antigo possui acervo de esculturas em mármore, pedra grés e bronze. Os seus monumentos funerários, quanto à tipologia tumular podem ser:

1. **Guarnições com lápides, esculturas ou frontões:** jazigos que geralmente possuem base estrutural ou guarnição em granito ou pedra grés. Podem trazer esculturas em mármore, adaptadas a sua estrutura, já que o granito tem uso posterior aos anos iniciais dos primeiros túmulos (1852-1910). Podem ser definidos como monumentos horizontais, pois o conjunto geralmente ocupa uma boa área do espaço. Neste modelo, encontramos também túmulos mais recentes em torno de 1925, feitos totalmente em granito, que podem trazer esculturas em bronze ou alguns ornatos em mármore.
2. **Mausoléus ou jazigo capela:** procuramos definir nesta categoria, túmulos mais suntuosos que podem ser fechados ou que possuem teto, como as construções estilo capela. Mas mausoléu pode compreender também túmulos abertos, já que a palavra se relaciona com a suntuosidade do monumento. Aqui levei em conta a sua origem, de *Mausolo*, Rei da Cária no século IV a.C. A construção ficou conhecida como *Mausoléu de Halicarnasso* e sua imponência o colocou ente as sete maravilhas do mundo. Foi erguido a pedido de sua esposa, *Artemisia*. Hoje restam apenas fragmentos e as esculturas de Mausolo e Artemísia, um tanto danificadas, que se encontram no Museu Britânico de Londres.
3. **Monumentos verticalizados:** são túmulos altos, geralmente obedecendo a estrutura de uma base, em granito ou grés, e o monumento em mármore, retangular, encimado por uma escultura. Verificamos nos modelos encontrados a presença de anjos e alegorias.
4. **Pedra base com escultura:** alguns terrenos do cemitério trazem apenas a base em grés ou granito com a escultura colocada sobre ela. Podem possuir gradil ao redor. Por vezes, apenas o monumento funerário, todo em mármore, como é o caso da maioria das esculturas de pranteadoras.
5. **Jazigos de porte menor e médios:** são as pequenas lápides em mármore ou ainda alguns monumentos que seguem a representação de uma pedra em sua

rusticidade, que é talhada em um bloco de mármore maciço, com uma cruz no topo.

6. **Túmulos em granito bruto ou rústicos:** utilizam a pedra de granito em seu estado bruto, harmonizando com a vegetação. Esse tipo de túmulo observa uma época mais moderna, atingindo seu ápice no Cemitério Evangélico II.

Optamos por realizar esta classificação a fim de amparar a própria listagem, (Apêndice C), para amparar o inventário da tipologia escultórica das pranteadoras, no tópico 4.5 deste capítulo.



Figura 33: Família Ritter (1921). Jazigo com guarnições e monumento ao centro - pranteadora. Horizontalidade do conjunto. Mármore branco e cinza sobre granito.



Figura 34: Família Dreher (datas variadas). Túmulo com características arquitetônicas. Mausoléu estilo templo grego. Mármore.

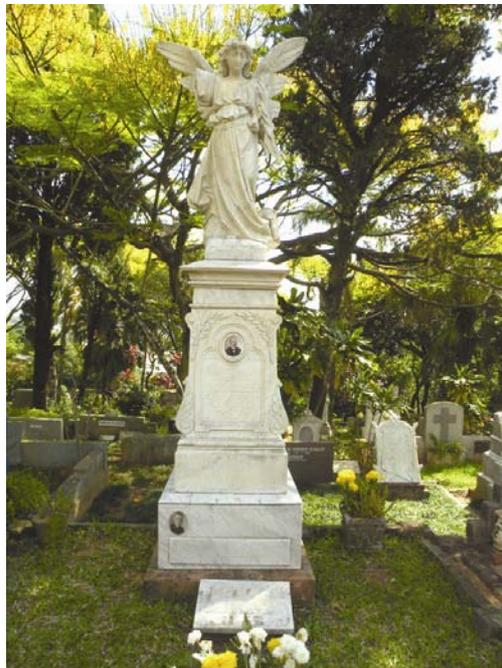


Figura 35: Família Fehlauer (1904). Monumento vertical encimado por anjo da ressurreição. Mármore.



Figura 36: Família Sager (1917). Pedra base em grés com escultura – pranteadora - e estela funerária em mármore.



Figura 37: Famílias Münch e Gerhardt (datas variadas). Túmulo menor. Lápide vertical em mármore encimada por cruz. Relevo de folhas de carvalho e louro.



Figura 38: Carolina Jacobi (1886). Túmulo de porte médio. Anjo infante com flores. Mármore branco e cinza. Base em pedra grés.



Figura 39: Lápide e guarnição em granito bruto (sem identificação e datas). Estilo rústico. Gradil em ferro e carramanchão para plantas.

É bastante difícil traçar com precisão uma data que possa definir o emprego dos materiais mencionados nos exemplos acima. Todavia, por uma amostragem,

cruzando o material empregado com a data de falecimento, constatamos a seguinte relação material/período no Cemitério Evangélico:

1. **Fase da pedra grés - anos iniciais:** emprego da pedra grés, que se dá a partir de 1852, aparecendo bastante até o final do século. Os primeiros monumentos eram feitos totalmente em pedra grés, mas a preferência por esta pedra vai diminuindo gradualmente de 1900 em diante. São encontrados monumentos nesta pedra até no máximo 1937, porém continuaria sendo empregada nas delimitações e bases que sustentam os jazigos. É uma pedra alaranjada de superfície porosa, que possui um aspecto bastante rústico, porém fácil de ser modelada. O Cemitério Evangélico ainda conserva algumas obras em pedra grés, sendo que na Santa Casa, como um comparativo, não encontraremos esculturas neste material. Outro cemitério que possui alguns poucos jazigos neste material é o Cemitério São José I, mas estas correm grandes riscos de serem derrubadas, como é o caso do jazigo de *Miguel Friederichs*, fundador da firma que se tornaria a Casa Aloys, irmão de Jacob Aloys Friederichs. A pedra grés foi um material muito usado pela Casa Aloys, marmoraria pioneira na colocação tumular. No semanário da Casa Aloys, Jacob Aloys, ao apresentar um monumento comenta que o “fundador Miguel Friederichs somente (sic) trabalhava em pedra grés”, indicando o uso deste material como um dos mais antigos. No Cemitério Evangélico, reparamos a recorrência do uso da pedra grés como base como uma das características dos monumentos colocados pela Casa Aloys.
2. **Fase do mármore:** emprego crescente do mármore nas lápides, bem como em esculturas alegóricas ou os típicos anjos de cemitério. Seu aparecimento inicia em torno dos falecimentos de 1890 em diante, porém encontramos sepulturas em mármore cujos falecimentos datavam de 1860. O mármore vai ter seu ápice ente 1900-1929. O uso do mármore a partir de 1872 pode ser verificado em túmulos menores, caracterizados pelo uso de lápides ricamente ornamentadas, cruzeiros e fotografias ovais dos mortos. Porém a colocação de mármore nestes túmulos pode ser posterior devido a uma maior incidência de túmulos em

mármore a partir de 1900, indicando uma moda. Na década de 1930 ainda se fez o uso de esculturas em mármore, porém o uso diminuiu um pouco em preferência do granito. Em suma, o mármore marca as duas primeiras décadas do século XX e aparece bastante na produção da Casa Aloys, que utilizava o mármore branco e o mármore cinza. Leone Lonardi também trabalhou com esculturas de mármore.

3. **Fase do granito e do bronze:** o aparecimento do granito nos túmulos, ao que as datas indicam, se dá a partir de 1925, popularizando-se cada vez mais devido à sua resistência. Muitos jazigos feitos em mármore necessitaram de reformas, já que o mármore resiste bem como escultura, mas como campa (tampo de túmulo horizontal) ele desbasta e 'encanoa', terminando por rachar. O granito raras vezes é empregado em esculturas, e salvo algumas exceções onde esculturas mais antigas em mármore foram adaptadas aos túmulos em granito reformados, o acompanhamento da sepultura em granito se dá geralmente por letras, ornatos e esculturas em bronze. O bronze se populariza entre as elites principalmente no cemitério da Santa Casa e São Miguel, onde podemos verificar a grande presença da estatuária católica, constituindo um verdadeiro surto escultórico religioso que tem seu ápice na década de 1930. No Cemitério Evangélico encontramos algumas esculturas em bronze, mas em número muito reduzido se comparadas ao mármore. A escolha do granito se deu também pela grande variedade de opções de cores, além do custo reduzido em relação ao mármore. Tanto o granito quanto o bronze vão ser materiais característicos da produção de Leone Lonardi. A Casa Aloys também vai trabalhar estes materiais, principalmente nas obras sacras de André Arjonas.

Com relação aos materiais mais recentes, torna-se ainda mais difícil estabelecer a data precisa de colocação do túmulo, pois muitos foram reformados. O cruzamento das datas de sepultamento com os materiais empregados nem sempre indica seu ano de colocação.

Todavia, este método deve ser considerado, em vista da ausência de documentação que autentique a data de colocação dos monumentos. Ao fazer uso

deste procedimento devemos considerar o fato de que os monumentos podem ter sido colocados alguns anos depois do falecimento. No caso de sepulturas coletivas, a datação exata fica ainda mais complicada, pois o monumento da família pode ter sido colocado bem depois do falecimento do morto mais antigo.

Algumas vezes é possível estabelecer a relação da colocação do monumento com as datas de falecimento pela maneira como estas foram registradas, pois os demais falecidos são identificados com placas anexas, indicando que o túmulo pertence ao nome central ou em destaque.

Referente às características que se sucedem na arte funerária, elas não se restringem simplesmente a uma data, mas se mesclam com os novos materiais das modas na época, tanto na estética – referente à ornamentação - quanto ao material utilizado.

Para determinar as fases acima enumeradas, consideramos a presença do material no túmulo, se atua na totalidade ou se apenas é empregado como um material complementar, por exemplo, no caso das bases, que geralmente são em grés ou granito bruto.

É comum observamos a coexistência de materiais e épocas, mas é possível supor seus períodos de maior emprego e mesmo de decadência, referente também ao design dos monumentos. É perceptível a preferência dos clientes por este ou aquele material em determinadas épocas.

Esta amostragem como foi dito, fora realizada no Cemitério Evangélico e pode ser comparada a outros cemitérios, cruzando as ocorrências dos materiais, estilo e datação a fim de verificar se esta tentativa de localizar 'fases' na arte funerária de Porto Alegre pode ser aplicada a outras necrópoles do Rio Grande do Sul.



Figura 40: Lápide mais antiga do cemitério (1852). Philipp Peter Hahn. Pedra Grés.



Figura 41: Lápide de Gomes Jardim. Cemitério de Pedras Brancas. Datada de 1857, no mesmo estilo que a da figura acima, indica o padrão do uso deste material nas lápides mais antigas. Fonte: Revista do Globo, 1929.

4.2 A antiguidade clássica no Cemitério Evangélico

Inicialmente, propomos três classificações para a iconografia inventariada nos Cemitérios de Porto Alegre, e procuramos aplicá-la também no Cemitério Evangélico:

- a) **signos da antiguidade clássica:** aqueles que remetem diretamente aos valores culturais e simbólicos das culturas pagãs, tais como personagens mitológicos (dentre eles as próprias divindades) e alguns atributos alegóricos;
- b) **signos da antiguidade clássica, transmutados ou amalgamados:** os que aparecem dentro da religiosidade cristã assumindo significados de seu interesse;
- c) **signos cristãos:** aqueles que possuem significação relativa à religiosidade cristã, sem referenciar diretamente quaisquer tipos de valores da antiguidade clássica.

Diferente do Cemitério da Santa Casa, que possui um repertório bem variado de imagens, o Evangélico apresentou um repertório mais restrito, composto das três classificações acima. Podemos definir os signos inventariados nas seguintes tipologias:

1. **Pranteadoras:** figuras femininas, representadas segundo as diretrizes formais clássicas. Aparecem com ou sem signos cristãos, portanto podem se encaixar como **signo proveniente da antiguidade clássica** ou ainda **amalgamado**, quando são representadas com cruzes ou flores do repertório cristão. As pranteadoras algumas vezes são caracterizadas remetendo a figura da Virgem Maria ou seguindo o padrão do anjo cristão, de túnica longa e de expressão pouco sentimental.
2. **Anjos:** figuras andróginas ou assexuadas, aladas. Provenientes da antiguidade clássica, mas utilizadas para transmitir uma mensagem cristã, portanto podem ser definidas como **signo da antiguidade transmutado ou amalgamado**.
3. **Alegorias:** esperança e fé.
4. **Templo greco-romano:** o cemitério possui um mausoléu dessa tipologia, que também atua como uma configuração da antiguidade clássica (Figura 34).

5. **Signos menores clássicos:** archotes, louros, acantos, colunas, flores, pergaminhos, ampulhetas aladas, palmas, caracteres alfabeto grego;
6. **Signos menores cristãos:** flores, pombas, âncoras, palmas (amalgamado), caracteres alfabeto grego (XP).
7. **Figuras sacras:** Cristos e cruzes.
8. **Retratos:** medalhões esculpidos com a efígie do falecido. Monumentos funerários celebrativos.

O Evangélico apresenta uma estatuária bem definida, composta na sua maioria das pranteadoras e dos anjos, bem como dos signos menores gravados em relevo nas lápides ou estelas. O signo sacro que mais aparece é a cruz. Figuras de Cristo são verificadas em pequenos medalhões, feitos em porcelana fosca (mais antigos) ou mármore. No cemitério Evangélico I encontramos apenas um Cristo, que por sinal se destaca pela sua imponência (Família Bier), já no Evangélico II, a figura de Cristo é mais recorrente, devido ao modismo da estatuária religiosa vivido em Porto Alegre na década de 1930 (Doberstein: 2002).

Se compararmos o Cemitério Evangélico com o da Santa Casa, poderemos perceber diferenças bem pontuais. Inicialmente, a configuração do espaço é diferente. Na Santa Casa, existe uma quantidade muito maior de estatuária e os túmulos ocupam áreas maiores, resultando em um aglomerado de arte funerária. Como o Evangélico é um cemitério jardim, as esculturas se dispõem de maneira mais harmoniosa no espaço. A própria contemplação do túmulo é mais agradável, já que não ficam competindo entre si.

A Santa Casa apresenta uma profusão alegórica intensa, explicada pela forte moralização positivista e católica. No Evangélico encontramos poucas alegorias, destas as que mais aparecem são as da fé e da esperança. Quanto aos monumentos funerários celebrativos, são em número bastante reduzido, sendo mapeados apenas os jazigos de *Carl Von Koseritz*, *Alberto Schmitt*, *Adolf Gundlach* e *Alfred Wiedemann*. Esses jazigos obedecem ao mesmo padrão formal, cambiando apenas os materiais: a

presença de um arco central com a efígie do morto, geralmente decorado com motivos da antiguidade clássica, como colunas, frisos ou bastões de louros ou carvalhos, bem como guirlandas, para dar a idéia de que o morto foi laureado, tal como na Roma antiga.



Figura 42: Jazigo de Carl Von Koseritz. Colocado pela Casa Aloys em 1924, por ocasião do centenário da imigração alemã em Porto Alegre. Material: pedra grés. Esculpido por André Arjonas.



Figura 43: Jazigo de Alfred Wiedemann (1920). Similar ao de Koseritz, também em pedra grés e colocado pela Casa Aloys.

Os túmulos celebrativos em sua maior parte encontram-se no Cemitério da Santa Casa³⁹, que apresenta uma forte presença política, como podemos ver no capítulo anterior. Os cemitérios de alemães geralmente não compartilham do enaltecimento de valores políticos, muito menos da intenção doutrinadora, o que pode ser verificado no Evangélico. A respeito da política, Jacob Aloys Friederichs comenta que os “alemães vivem como alemães, nem se interessam por política nem pela vida interna do Brasil.”⁴⁰

Das tipologias levantadas, propomos a análise da figura das pranteadoras, no que diz respeito à influência da antiguidade clássica em suas posturas e seu histórico como imagens.

4. 3 A representação da mulher no Cemitério Evangélico – Pranteadoras

Dentre os signos da antiguidade clássica inventariados neste cemitério, a figura da mulher é mais recorrente, comumente conhecida por pranteadora. Podemos entender a palavra como ‘aquela que lamenta ou chora’, a partir de sua denominação, que provém de pranto, como choro ou lágrimas. O pranto é também lamentação ou queixa e “antiga poesia elegíaca em que se lamentava a morte de pessoa ilustre”⁴¹.

O ato de prantear é também um antigo costume das carpideiras - mulheres que choravam os mortos - quanto mais o morto fosse pranteado, maior a sua importância. Apesar de no Sul não encontrarmos maiores indícios da presença das carpideiras, ao

³⁹ Sérgio Roberto Rocha da Silva analisa os túmulos cívico-celebrativos da Santa Casa em sua dissertação *A representação do herói na arte funerária do Rio Grande do Sul (1900-1950)*. 2001. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

⁴⁰ Silva, 2006: 256.

⁴¹ Dicionário Aurélio Escolar da Língua Portuguesa, 1988: 522.

norte, as carpideiras entoavam antigos cânticos, o que configurou uma verdadeira tradição cultural. Edna de Jesus Goya, a respeito dos *Cantos Fúnebres de Goiás* pontua:

O Carpir caracteriza-se como manifestação feminina, pela figura da carpideira, que tem como ofício lamentar o morto (...). A ela cabe a reza, as lágrimas, os lamentos e cantar durante o cortejo fúnebre. A carpideira canta para o moribundo e na morte, com o intuito de abrandar o sofrimento e preparar a transição da alma do morto para o céu. (Goya, III ABEC, 2008).

A partir das carpideiras, a presença das pranteadoras nos túmulos pode ser interpretada como uma continuação da pompa fúnebre, ao perenizar o lamento no túmulo. Antes mesmo das carpideiras, o costume da lamentação era praticado na Roma antiga como “a Prefica, para cantar os benditos e rezas, e a Bustuária, para acompanhar o defunto até o local de cremação, com níveis de choros estabelecidos pelos preços”⁴².

Todavia, a presença feminina nos monumentos funerários já poderia ser verificada na Grécia antiga na forma das estelas funerárias. Em 500 a.C. foi promulgada uma lei proibitiva da execução destes monumentos, que apareciam de forma bastante colorida na Ática do século VI a.C. Estes relevos funerários vão reaparecer em torno de 440. A proibição do uso de estelas se relacionava com a normatização dos pranteios e dos comportamentos femininos em público, que deveriam guardar certa discrição. A mulher poderia exacerbar sua tristeza em casa, mas era aconselhável que no cemitério seguisse determinadas regras. Como as estelas por vezes retratavam lamentações, acreditava-se que elas poderiam incentivar comportamentos mais extravagantes.

As estelas funerárias geralmente representavam o morto e por vezes outros personagens, como que retratando uma cena. Possuíam também inscrições destacando a filiação do falecido, sua piedade e eventuais feitos memoráveis. Mais adiante, referente à influência das esculturas do *Partenon* por *Fídias*, os rostos representados nas estelas vão ganhar uma expressão de contida tristeza e as figuras

⁴² Goya, ABEC III, 2008.

vão assumir um aspecto etéreo. A partir de 410, as estelas vão ganhar a representação do ‘frontão’, que vai consagrar o estilo destes objetos funerários (KARASU, 1998, p.60).

As estelas funerárias gregas são as antecessoras das estelas funerárias que vão aparecer em vários cemitérios do ocidente, já que as formas assumem uma condição histórica no que tange a sua representação. No cemitério estudado aqui, elas apresentam a figura feminina, por vezes com expressões de lamúria, condicionais ao desconforto provocado pela morte. Na Grécia antiga, um conhecido exemplo, é a famosa estela de Hegeso, que retrata a cena de uma jovem falecida, com a criada a ofertar-lhe suas jóias, como que em uma cena reflexiva, de despedida da vida terrena (Figura 32).

Apesar da origem das pranteadoras ser proveniente das estelas funerárias da Grécia antiga, essa tipologia escultórica também foi condizente com a postura e o papel social da mulher no período da República Velha porto-alegrense, contribuindo com a disseminação da tipologia nos cemitérios.

Segundo Elsner (1998:14), a mulher foi amplamente retratada na cultura romana, “mas inevitavelmente do ponto de vista predominante, o masculino.” Com o advento do cristianismo, a mulher passa de “esposa, sacerdotisa e mãe para sagrada virgem, mártir e, sobretudo, a Virgem Mãe de Deus”. A mulher, desde a antiguidade, atuou como pivô da sociedade e da economia.

Em Porto Alegre, a representação da mulher nas necrópoles seguiu esse parâmetro, proveniente do pensamento positivista que atuava na Europa e no Brasil. Na concepção Comteana, a mulher deveria ser a grande educadora dos homens, para que estes liderassem e vencessem, sustentando-a em toda sua vida, desde filha até viúva, abdicando do trabalho, da sua individualidade e inclusive da sua herança (Ismério, 1995).

A recorrente figura da mulher ao pé do túmulo condiz com a condição feminina de guardiã da moral e da família, tão enaltecida no período positivista. A mulher aparece em uma postura lamentosa porque cabia a ela o zelo, o cuidado, o carinho, as lidas internas – dos cuidados para com a casa, o marido e os filhos. A mulher está

ligada a um ambiente intimista, tal como a casa ou o cemitério, lugar de território restrito e demarcado. Assim talvez, o túmulo ao ser visto como a última morada necessite deste 'anjo' para guardá-lo. A mulher assume literalmente o papel do anjo da guarda não só da família, mas também do túmulo.

A viuvez eterna era uma das premissas que deveria ser adotada pela mulher na visão positivista, na mentalidade de Augusto Comte e dos seguidores da sua doutrina. A idéia de viúva condiz com algumas das representações de pranteadoras encontradas nos cemitérios. Os parâmetros do positivismo influenciaram largamente a concepção das artes de orientação classicista. A figura da pranteadora vigente nas estelas gregas foi um modelo em alta voga na preferência da ornamentação tumular entre 1890 e 1930, período da República Velha.

A condição de viúva era exercida pela mulher honrada. Estabelecida por Comte como uma norma de conduta, a mulher deveria "ficar fiel ao marido, cultuando-o e chorando eternamente a separação". A viuvez resguardava a moral e a família, assim a mulher poderia "resgatar o caráter divino de anjo, perdido com a vida sexual durante o casamento."⁴³ A viuvez era um costume honrado e possuía inclusive seus hábitos: "túmulos grandes, que ocupam mais de um terreno eram para as viúvas sentarem com suas cadeiras de balanço na sombra dos carramanchões⁴⁴, enquanto rezassem o terço. Elas ficavam das 9:00 ao meio dia rezando pelos maridos. Às vezes levavam até os filhos..."⁴⁵

Dentre as figuras de pranteadoras inventariadas em nosso estudo, boa parte apresenta o corpo coberto, pelo uso de um manto, semelhante à postura pudica da Virgem Maria, enquanto outras são mais insinuantes e até mesmo sensuais. A concepção da figura feminina é influenciada por uma condição arquetípica de dualismo, ao ser associada com Eva - a pecadora, ou com Maria - a mãe, virgem e

⁴³ Ismério, 1995:33.

⁴⁴ O carramanchão é uma estrutura em metal colocada sobre os túmulos para que trepadeiras se agarrem, formando uma espécie de toldo verde que protegia as visitantes do calor e do sol.

⁴⁵ Sr. Antônio Lima, funcionário da Casa Aloys. Entrevista concedida à autora. Outubro de 2008.

mártir. Esse “arquetipo dualista” norteou a concepção feminina da religião positivista ou *Religião da Humanidade* criada por Comte, inspirado em duas mulheres com quem se relacionou - Caroline Massin, uma prostituta, que atuaria como a pecadora e a Eva, e Clotilde de Vaux, uma mulher virtuosa, que por ser pura e íntegra, corresponderia a Maria (Ismério, 1995). Mais que isso, este dualismo influenciou todo o regime vitoriano do Império Britânico sob a influência do protestantismo (Bornay, 1998:31).

Porém devemos ter claro que o Cemitério Evangélico não era um campo de atuação do positivismo. A norma comportamental referente a mulher estava difundida em vários segmentos sociais, assim os aspectos conservadores pregados no positivismo se estendiam para além de seus domínios, pois eles já estavam arraigados no comportamento social.

Entre o repertório da antiguidade clássica, poderíamos pensar no dualismo como os vícios e as virtudes, ou a representação de Vênus e Minerva. O tema pode ser analisado na pintura de Mantegna, onde Diana e Pallas (duas virgens) combatem com Vênus e sua corte. A pintura representa o triunfo do conhecimento (ou virtudes) sobre os vícios (Seznec:1961, p. 5). As deusas funcionam aqui de forma alegórica, para transmitir determinadas idéias.



Figura 44: O conhecimento vencendo os vícios (c. 1500 – 1502). Andrea Mantegna. Museu do Louvre.

De certa forma, este dualismo é representado nas pranteadoras, já que parte das figuras analisadas aparece de forma muito contida, com o corpo todo coberto, enquanto que outras possuem os seios, ombros e coxas evidenciados. A sensualidade está relacionada com a representação da morte, tal como Eros e Thanatos, figuras mitológicas que representam o amor e a morte:

A partir do século XVI, e mesmo no fim do século XV, vemos os temas da morte carregarem-se de um sentido erótico. (...) Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Thanatos a Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. (Ariés, 2002:65).

Podemos perceber esta influência erótica na representação das figuras de pranteadoras do Cemitério Evangélico: as imagens vão ganhando sensualidade. Naturalmente, uma sensualidade ainda um tanto ingênua e romântica, nada comparável ao que a escultura funerária vai atingir na Europa, ao representar a mulher completamente nua e em poses muito sensuais, devido à influência do simbolismo na escultura funerária (Anexo G e H).

É comum encontrarmos nos túmulos a presença de mulheres jovens, bonitas, serenas e bem arrumadas. Como veremos no inventário das pranteadoras, os cabelos são valorizados, os pés usam sandálias e os vestidos são por vezes bordados. Nesse caso, o estilo clássico -enfático nas pranteadoras mais contidas- se mescla ao estilo romântico na figura das pranteadoras mais sensuais por meio da valorização da beleza: “a morte não será desejável como nos romances macabros, mas sim admirável por sua beleza: é a morte que chamaremos romântica” (Ariés, 2002:66).

Inventariamos no Cemitério Evangélico 25 figuras de pranteadoras, sendo 22 modelos diferentes e um modelo que aparece três vezes. Nessas figuras, podemos perceber muitas semelhanças, que parece funcionar como um código representacional, uma vez que as posturas femininas entre 1890 e 1920 se assemelham com as das figuras do cemitério. Curiosamente, as posturas das pranteadoras remetem aos gestos do “corpo contido”⁴⁶, tal como a pose das mulheres em fotografias de atelier da época. O cuidado com a postura pode ter contribuído com a popularização da figura da pranteadora no túmulo, já que a representação era condizente com a postura das moças de família, exceto pelas suas vestes, quando estas eram mais reveladoras.

O “corpo contido” é atribuído a mulher de bem, recatada e de família. O mesmo discurso higienista que impulsionou o surgimento dos cemitérios advertia que a mulher devia temer o sexo, como uma forma de proteger-se das doenças, posto que o homem, sem abrir mão das liberdades sexuais, poderia contaminá-la com doenças venéreas. Assim o médico torna-se uma autoridade respeitada, ao aconselhar as senhoras que evitassem os excessos, um comportamento de precaução e proteção extrema, não somente da moral, mas também da saúde. Esse pensamento conduziu os manuais de comportamento da elite, que podia desfrutar do benefício da castidade, em vista de que as mulheres de proletários por vezes prostituíam-se, devido à

⁴⁶ Alexandre Ricardo dos Santos. A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920). Dissertação de mestrado em Artes Visuais, UFRGS, 1997. Ver capítulo 3, tópico 3.2: *O corpo da mulher: uma estética da maleabilidade*, p 162.

condição de miséria em que viviam. Ser pobre era uma condição insalubre, e a virgindade um privilégio da burguesia.

Esse pensamento gerou um código de posturas, onde a moça decente e de família não deveria se mostrar demasiado. A mulher vai ser retratada de forma séria, rígida muitas vezes. O sorriso era um sinal de extravagância e excesso e por isso “não sentava” para a mulher honrada.

Para a mulher, ainda mais do que para o homem, esconder-se atrás da vestimenta discreta ou fechar o rosto numa seriedade de esfinge eram estratégias que ocultavam a possibilidade de revelação de lados nefastos. (Santos, 1997: 171).

Todo o zelo com a conduta e a postura girava em torno de interesses de manutenção do status social, pois a filha mulher representava a possibilidade de união entre as famílias burguesas.

Nas revistas do início do Século XX, em Porto Alegre, podemos verificar a postura da mulher em variadas fotografias, que conservam a seriedade e a rigidez. Mesmo na Revista do Globo, em 1929, marco da modernidade na sociedade gaúcha, boa parte das fotografias femininas era de poses contidas. Apesar da mulher estar livre para mostrar os braços, o pescoço e até as pernas, sua pose ainda era um sinal da moral conservadora. A seção das “Senhorinhas mais belas do Estado” é uma rica vitrine para este estudo, assim como fora para as moças e suas famílias ávidas por bons casamentos. As figuras de pranteadoras indicam uma continuidade dessa postura feminina dentro do cemitério. Alexandre Santos (1997) elenca uma série de posturas e costumes nas fotografias da mulher em ateliês. É claro que aqui estamos tratando de imagens que veicularam em revistas, mas ainda assim, as poses não são descontraídas. De certa forma, algumas destas poses se relacionam com as figuras de pranteadoras encontradas no cemitério:



Figura 45: Moça na Revista do Globo, 1929.



Figura 46: Pranteadora Mentz. Década de 1910.



Figura 47: Moça na Revista do Globo, 1929.



Figura 48: Pranteadora Schmitt. Década de 1910.



Figura 49: Moça na Revista do Globo, 1929. **Figura 50:** Pranteadora. Década de 1910.

Outra característica que merece atenção em algumas das fotografias de moças e nas pranteadoras é o olhar desviado, longínquo e melancólico. Encarar a câmera era um desafio, o qual nem todas estavam dispostas a enfrentar. As pranteadoras, em sua desolação e abandono, são representadas de forma que não olhem para o observador. O olhar é geralmente desviado para o chão, já que na sua maioria, são cabisbaixas, para denotar profunda tristeza. Os ombros pesarosos enfatizam sua mágoa e piedade.



Figura 51: Moça na Revista do Globo, 1929. **Figura 52:** Pranteadora Stein. Década de 1910.



Figura 53: Moça na Revista do Globo, 1929. **Figura 54:** Pranteadora Pünder. Década de 1910.

Era comum a mulher ser retratada com flores, uma vez que a “insistência no signo da flor passa uma idéia de singeleza ou espera”⁴⁷, que podemos pensar para nossas pranteadoras. A flor “provoca um ar enternecido”:



Figura 55 e 56: Jovens senhoras posam com flores. Revista Kodak. Primeira metade da década de 1910.



Figura 57, 58, 59: As senhorinhas mais belas do Estado. Revista Globo, 1929.

⁴⁷ Santos, 1997: 182.



Figura 60 e 61: Pranteadoras Enet e Mentz. Signo da flor- rosas e papoulas.

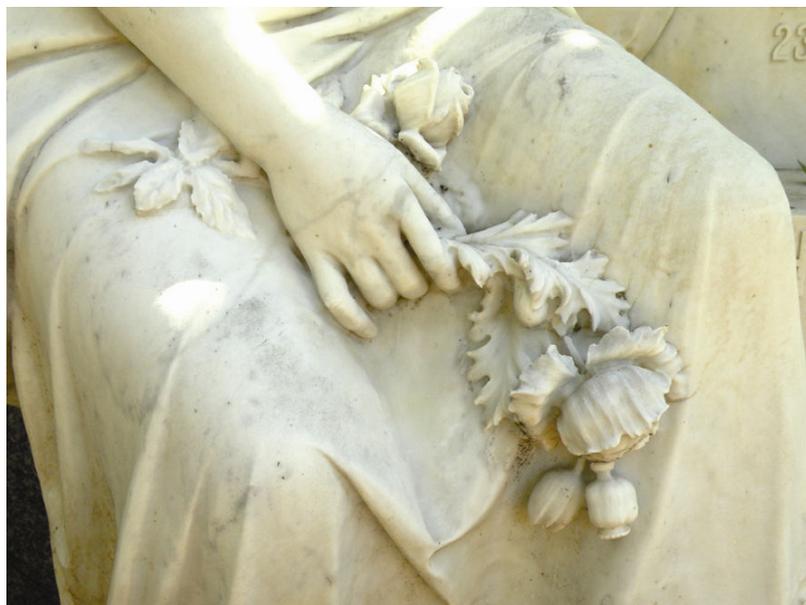


Figura 62: Flores como signo – pranteadora Stein.

Evidentemente, as pranteadoras não foram concebidas nos parâmetros das fotografias elencadas, já que eram obras importadas ou copiadas de modelos da

Europa, proeminentes em cemitérios italianos, uma vez que a Itália é considerada o maior centro de produção da escultura funerária, a partir da tradição das escolas, marmorarias e do mármore, nobre nos Alpes da Versília e em Carrara (Borges, 2002:93). Porém o fato da postura em algumas das fotografias condizer com as esculturas, confirma a ampla aceitação desse modelo nos cemitérios gaúchos, uma vez que os parâmetros clássicos e ou românticos da representação de pranteadoras coincidem com o pensamento da sociedade republicana, de anseios modernistas, mas de moral conservadora. Como discutiremos no capítulo anterior, ao analisar a estatuária feminina do cemitério da Santa Casa, o estilo clássico atuou em Porto Alegre como um índice de certo conservadorismo da arte, do gosto e da sociedade.

4.4 Pranteadoras e a antiguidade clássica

A correspondência entre as pranteadoras do Cemitério Evangélico e a antiguidade clássica reside nos aspectos miméticos e naturalistas provenientes dos métodos acadêmicos inspirados na escultura greco-romana, cujo objetivo era “reduzir maximamente a lacuna entre a representação e o representado, em um desejado realismo” (Bruneau, 2006:23).

Todavia, o realismo da escultura clássica não expressa emoções, distinção de idade ou características pessoais. Mesmo nas representações lapidárias da antiguidade, a tristeza é bastante dissimulada. Esta característica pode ser observada nas pranteadoras do Evangélico. Por mais sôfregas que as pranteadoras sejam representadas, elas não possuem expressões lamuriantas ou externadas. Tais esculturas expressam um sofrimento paciente, contido, interiorizado. Uma tristeza profunda. Quanto à idade, podemos situá-las como jovens moças, mas a partir da sua indumentária atribuir certos papéis, talvez de mãe ao ter o corpo coberto, ou de uma jovem solteira ao evidenciar o corpo.

A caracterização destas esculturas corresponde com a indumentária grega e romana. Basicamente, podemos dividir o grupo inventariado entre uso de manto –

cabeça coberta e penteados – cabeça descoberta. Essa caracterização condiz com as figuras das *Mulheres de Herculano*. Herculano era uma antiga cidade romana da região da Campânia, província da Nápoles, soterrada pelas cinzas da erupção do monte Vesúvio em 79 d. C. As escavações em Herculano iniciaram no século XVIII e em 1711 foram descobertas as três primeiras esculturas, que eram mulheres vestindo drapeados. Elas são versões derivadas da arte grega, e destas três duas ficaram muito famosas, uma vez que a terceira foi encontrada sem a cabeça.

As Mulheres de Herculano são elegantes, usando vestes longas e mantos, combinados ao penteado conhecido como ‘melão’: o cabelo era dividido em gomos que lembravam a forma da fruta. As esculturas são conhecidas como a grande mulher de Herculano, que representa uma matrona e tem parte de seu manto cobrindo a cabeça significando religiosidade, e a pequena mulher de Herculano, que representa uma jovem usando as pontas do manto para cobrir seus ombros em um gesto de modéstia. Esta tipologia foi amplamente usada em retratos de mulheres romanas e as esculturas podem ser deusas ou musas, comumente retratando sacerdotisas, poetas ou eminentes mulheres greco-romanas da elite local. São as mais recorrentes imagens de mulheres vestindo drapeados, simbolizando a forma clássica. Pela elegância e serenidade representam as virtudes femininas da beleza, graça e decência nas sociedades greco-romanas. (Figura 65 e Anexo I e J).⁴⁸

Carl Köhler (2005) faz uma retrospectiva do vestuário, de onde podemos extrair subsídios para analisar o traje das prateadoras. Na Grécia antiga, a indumentária, cujos drapeados tornaram-se símbolo, basicamente se constituía do uso do *quítion* (usado por homens e mulheres) que era um retângulo de tecido, preso nos ombros e abaixo dos braços, e do *peplo* – usado pelas mulheres, era uma espécie de xale. As vestimentas eram completas pelo uso de um cinto, que junto das fíbulas (agulhas para ajuste do quítion ou peplo nos ombros) dava forma à indumentária. A cabeça poderia

⁴⁸ Este trecho foi adaptado do texto *The Herculaneum Women and the origins of archeology* disponível em <http://www.getty.edu/art/exhibitions/herculaneum_women/learn_more.html>. Acesso em fevereiro de 2009.

ser coberta com o uso de um manto, o *himation*, que completava a vestimenta feminina ou a sobreposição de uma capa, a *clâmide* para os homens.

Os quítions poderiam ser usados de diferentes formas, com ou sem mangas e em diferentes alturas, mais curto ou longo. Seu uso vai variando de acordo com o período em questão e com a influência dos povos, dóricos ou jônicos. O uso do cinto poderia variar também, sendo duplo e sobreposto (jônicos) ou ocultado sob as dobras do quítion (dóricos).

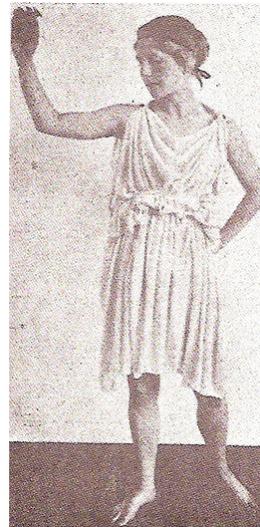
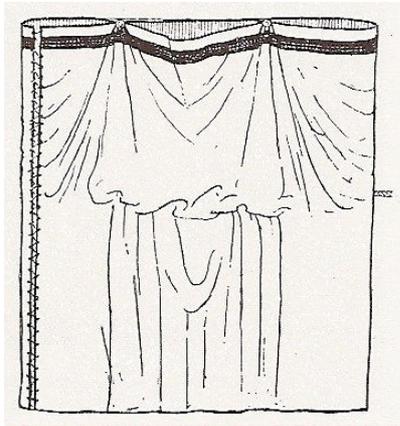


Figura 63: Molde de quítion.

Figura 64: Modelo posa com quítion de cinto duplo. Fonte: Karl Köhler, A história do vestuário, 2005: 121.



Figura 65: Quítton com manto sobreposto. Fonte: Karl Köhler, A história do vestuário, 2005: 125. Mulher de Herculano –Roma- c.40-60 d.C. A grande mulher de Herculano representa uma matrona e o manto a cobrir-lhe a cabeça significa religiosidade.

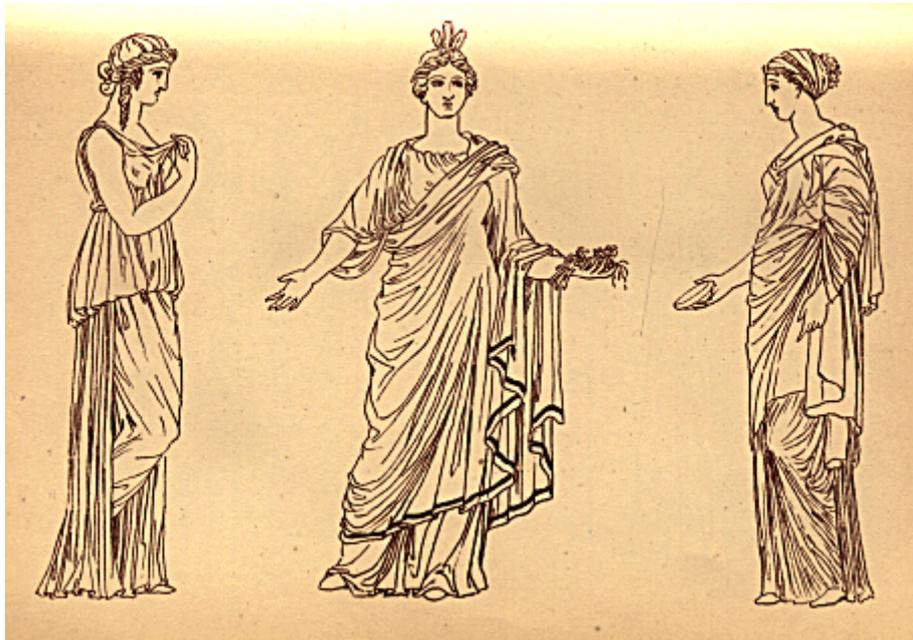


Figura 66: Quíttons e himations. Fonte: Ancient Greek female costume, 1882. Ilustração 93.⁴⁹

⁴⁹ Disponível em <<http://www.uky.edu/AS/Classics/agfc-moyrsmith.html>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009 .

Em Roma, inicialmente as mulheres e os homens usavam túnicas, que equivaliam a uma espécie de grande camiseta. A túnica era complementada com uma sobreveste, uma capa ou véu. Para sair poderia se usar a pala, inicialmente similar a toga dos homens e posteriormente assumindo um novo corte.

As pranteadoras analisadas no cemitério estão caracterizadas com indumentária greco-romana, sendo um pouco difícil precisar exatamente a origem do traje, considerando que os povos gregos e etruscos logo influenciaram a concepção dos romanos. Elas calçam sandálias, condizentes com o modelo usado pelos gregos e romanos. Os cabelos são soltos e levemente presos na parte de trás da cabeça, ou em nó, quando não usam capuz.

A figura da mulher teve papel determinado nos funerais da Grécia antiga. Paula Argolo⁵⁰ elenca alguns costumes relativos à participação da mulher nos ritos, determinados na legislação de Atenas. A primeira legislação da cidade é atribuída ao legislador Solón, em 594 a.C. Mencionada por Plutarco, a legislação determinava:

(...) o controle das lamentações do morto, conduzidas pelas mulheres, condenando atitudes exageradas como prantos, gritos e lacerações. Fazia restrições à indumentária feminina (...). (Argolo, 2001).

No discurso jurídico *Contra Macartatus* (43.62) fica determinado que “a participação na procissão e no ritual de inumação era vedada às mulheres que não se enquadrassem nos seguintes critérios: terem mais de 60 anos ou estarem ligadas ao morto como filha, esposa, mãe ou prima até segundo grau” (Argolo, 2001).

Podemos entender os trechos citados como uma “tentativa de normatizar os comportamentos”, bem como a função da mulher nos ritos e o estabelecimento de indumentária específica. Com tais restrições referentes ao comportamento público, a representação da mulher nos objetos funerários gregos torna-se mais contida, pois as “imagens representadas em *loutrophoroi* – vasos de contexto funerário até o primeiro

⁵⁰ Paula Falcão Argolo. Revista de História Antiga UFRS. *Ritos funerários e leis suntuárias da polis ateniense*. Disponível em: <<http://www.gaialhia.ket.net/artigos/Paula.2001.pdf>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

quartel do quinto século (...) exibem cenas em que as mulheres, em pequenos grupos, aparecem se lacerando e entoando cantos rituais, dois comportamentos proibidos” (Argolo, 2001).



Figura 67: Kleophrades. Duas mulheres pranteando. Loutrophoro de figuras vermelhas. 500-490 a.C.⁵¹

Na antiga cultura grega, os homens não podiam entrar em contato com o cadáver pelo perigo dos miasmas. Acreditava-se que devido ao parto, as mulheres fossem mais resistentes às contaminações. Mas a presença das mulheres “era tolerada somente junto ao túmulo, nunca durante o cortejo”.

⁵¹ Antiguidades do Museu do Louvre, sala 43.

Podemos inferir que estas determinações culturais tenham influenciado na representação tumular, privilegiando a figura da mulher no túmulo, através da história. A contenção da mágoa e a vestimenta discreta, com a cabeça coberta como indicativo do luto, identificadas nas pranteadoras podem apontar de fato essa influência, bem como as figuras reminiscentes encontradas nas cerâmicas e nos sarcófagos:

O Sarcófago da Pranteadora, do século IV, ganhou seu nome da inusitada decoração, reminiscente das esculturas femininas entre as colunas do Monumento das Nereidas. Colunas jônicas são esculpidas nas laterais do caixão (...) com mulheres encobertas de drapeados, em atitudes magoadas, sentadas ou apoiadas. (Bruneau, 2006: 91)⁵².



Figura 68: Sarcófago das Pranteadoras. Museu arqueológico de Istambul. Fonte: Sculpture, 2006: 92.

⁵² (...) *The fourth-century "Sarcophagus of the Mourning Women" takes its name from its very unusual decoration, reminiscent of the standing female statues between the columns of the Nereid Monument. Ionic columns are carved on the sides of the chest (...) with draped women in grief-sticken attitudes are sitting or leaning.* Tradução minha.



Figura 69 e 70: Pranteadoras Foernges e Dexheimer. Cemitério Evangélico. Quíton com manto cobrindo a cabeça.

4.6 Inventário de pranteadoras do Cemitério Evangélico:

O inventário foi organizado de acordo com os aspectos formais das figuras, de maneira que se possa analisá-las por um padrão ou recorrência de seus signos. Panofsky (2004, 53) pontua que a “iconografia é portanto, a descrição e classificação das imagens”. Ao identificar os signos, passamos a uma interpretação ou contextualização da figura – a iconologia. Uma vez que os signos podem ser identificados e reconhecidos em seu significado, eles passam a atuar como símbolo. O signo somente pode ser símbolo se existe um conhecimento daquilo que ele pode representar: a cruz, por exemplo, pode atuar como um símbolo cristão, uma vez que sua simbologia – martírio de Cristo ou fé - é amplamente conhecida.

As pranteadoras foram identificadas, localizadas e datadas. As datas que aparecem grifadas indicam a provável colocação do monumento funerário. Nas análises foram acrescentados dados históricos, a fim de embasar a procedência das esculturas.

Como observamos anteriormente, existem dois padrões de representação: as pranteadoras de cabeça coberta (nove ocorrências), pelo uso de um manto e as pranteadoras de cabeças descobertas (dezesseis ocorrências), mais sensuais. As primeiras são influenciadas pela representação clássica, e as segundas de inspiração romântica e bastante realistas.



Figura 71: Pranteadora Dexheimer.

Pranteadora 1

Identificação: Monumento funerário de Ernestina e Frederico Dexheimer.

Datas: 1857-1906; 1847-1921.

Colocação: Casa Aloys. Fonte de atribuição: Semanário da Casa Aloys.

Tipologia tumular: Monumento vertical – obelisco sobre base.

Materiais: Mármore branco. Base em mármore cinza. Recorrentes em obras da Casa Aloys.

Localização: Cemitério Evangélico I – Quadra D.

O modelo deste monumento pode ser encontrado no semanário da Casa Aloys, como “monumento Asseburg”. A compra do monumento é citada como uma indicação do status da firma, ao expandir suas atividades para outro estado, bem como do status comerciante que o adquire. Jacob Aloys Friederichs descreve:

O bom nome da oficina já tinha atingido o visinho (sic) estado de Santa Catarina; êste bonito monumento foi executado nos primeiros anos de elevação da oficina e encomendado pela família do grande comerciante Wilhelm Assenburg em Itajaí. (Friederichs, 1949).

É muito provável que este monumento seja importado da Europa já que foi produzido em série. Apesar de alguns autores defenderem que a Casa Aloys realizava a cópia das esculturas, em entrevista, o Sr. Antonio Lima⁵³ - funcionário da Casa de 1945 a 1961 - ao ser questionado sobre a cópia das mesmas, declarou que as figuras “eram todas importadas. Os navios desembarcavam a encomenda nos armazéns do cais do porto. Um carroceiro, com carro de burros, levava as esculturas até a Casa Aloys. Não se fazia cópias, pois não se tinha necessidade disso, já que era muito mais vantajoso comprar pronto.”

⁵³ Entrevista concedida a autora em outubro de 2008.



Figura 72: Monumento Asseburg, Itajaí - SC. Fonte: Friederichs, 1949.

Independente de ser uma cópia ou não, a escultura, sofre forte influência clássica em sua representação, referente à sua postura e a caracterização da indumentária. Podemos verificar na *Estela de Polixena* (c. 400 a.C.) “a tristeza da defunta”. No epítáfio consta: “Aqui jaz Polixena, que com sua morte submeteu à dor sua filhinha, seu marido e aos pais que lhe deram a vida” (Karasu, 1998:66). A estela representa a falecida despedindo-se de sua filha, em profunda tristeza e cabisbaixa. A pranteadora dos Dexheimer é representada de maneira similar, com o manto a cobrir sua cabeça.

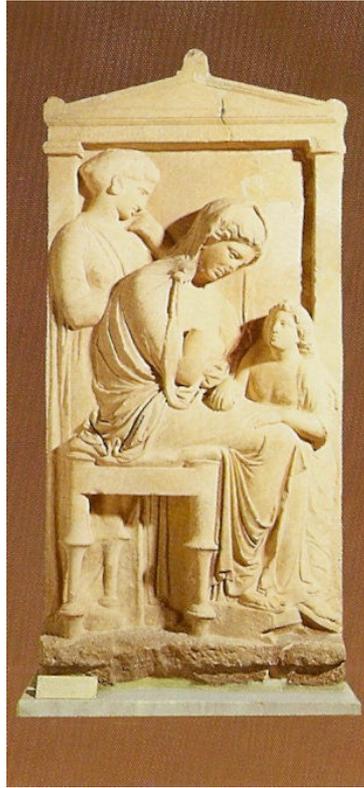


Figura 73: Estela de Polixena. Século 400 a. C. Fonte: Guia do Museu Nacional de Atenas. Semni Karusu, 1988.

A figura do monumento Dexheimer usa um quítion longo, sem mangas, preso no ombro por botão. Uma capa cobre seus cabelos e pende sobre o braço direito (Figura 70). Nos pés, a representação de sandálias a moda romana (Figura 76). Os cabelos estão soltos, caídos sobre os ombros, indicando que as duas mechas frontais estão presas atrás da cabeça. A expressão é contida, de profunda tristeza. A postura, cabisbaixa e apoiada ao obelisco. A perna semi flexionada denota a espera. Podemos observar que a figura trás um signo comum, mas intrigante: a presença de um ramalhete de flores de papoula e aparentemente, folhas de carvalho (Figura 75). A papoula, “devido às propriedades narcóticas do ópium é comumente associada ao sono e a morte e com Morpheus (deus do sono e dos sonhos) e Hyphos (outro deus do sono)” (Keister, 2004: 52). Já as folhas de carvalho “podem simbolizar muitas coisas, incluindo a força, persistência, eternidade, (...), fé e virtude.” O carvalho é considerado “rei das árvores” o que talvez justifique sua consagração a Zeus ou Júpiter, divindade considerada a mais poderosa entre o panteão greco-romano. No cristianismo, a árvore foi considerada como “símbolo de fé em tempos de adversidade” (Keister, 2004: 62).



Figura 74: Detalhe de botão no ombro. **Figura 75:** Ramalhete de flores de papoula e folhas de carvalho.



Figura 76: Sandálias a moda romana.



Figura 77: Pranteadora Gassen.

Pranteadora 2.

Identificação: Monumento funerário da Família Gassen.

Datas: 1896; 1886; 1918; 1890; 1918; 1922.

Colocação: sem indicações.

Tipologia tumular: Estela funerária sobre pedra base com escultura.

Materiais: Mármore branco. Base em granito. Lápide em granito.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.

A figura é uma cópia da imagem anterior, porém com dimensões e alguns detalhes pouco diferentes. Nada indica a colocação e muito menos a procedência da cópia, se foi realizada em Porto Alegre ou se foi importada da Europa. A figura possui uma gestualidade delicada, ao descansar o braço sobre a cruz, o que poderia ser entendido como o apoio na fé durante a adversidade, ou ainda fortaleza pela fé, ao denotar certo cansaço: apoiar-se na cruz, mas manter-se de pé.

Ostenta um detalhe curioso, que é o uso de um bracelete ou pulseira (Figura 78), diferente das outras alegorias que não trazem jóias. As flores, que porta como signo, são diferentes da figura anterior, pois ela não trás as papoulas, mas sim uma rosa e uma margarida (Figura 79). A rosa, na mitologia, é atribuída a Afrodite ou Vênus. É uma flor relacionada à paixão. No cristianismo, pode significar “pureza” quando for branca ou “martírio” quando for vermelha. Na figura em questão, que segura a rosa pelo caule, a flor pode remeter a rosa sem espinhos, que é atribuída a Virgem Maria, “por causa da crença de que ela está livre do pecado original” (Keister, 2004:54). A margarida simboliza a inocência e “é também um símbolo da Virgem Maria: como o amor da Virgem Maria, pode crescer em qualquer lugar” (Keister, 2004:46).



Figura 78: Bracelete.



Figura 79: Flores - rosa e margarida.



Figura 80: Pranteadora Foernges.

Pranteadora 3

Identificação: Monumento funerário da Família Foernges.

Datas: 1923; 1929; 1978; 1988.

Colocação: sem indicação.

Tipologia tumular: Estela funerária sobre pedra base com escultura.

Materiais: Mármore branco. Base em granito. Lápide em granito

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.

A figura é representada usando um quítion com cinto. A indumentária possui o corte de um decote quadrado, com um manto longo, sobreposto como capuz, que pende sobre o braço direito, encobrindo-o. Encontramos figuras do século V-IV a.C usando um modelo bem similar de vestimenta (Figuras 81 e 82).



Figura 81: A volta de Ulisses. Desenho em vaso grego. C. 440 a. C. Fonte: Karl Köhler, A história do vestuário, 2005: 111.



Figura 82: Placa de relevo de dançarina do teatro de Dioniso. Inspirado em original da segunda metade do século IV a.C. Fonte: Guia do Museu Nacional de Atenas. Semni Karusu, 1988.

Como signos, a pranteadora carrega um buquê de flores na mão direita, das quais identificamos as rosas, a margarida e possivelmente um narciso. A mão direita está sobre uma coluna partida, e na mão esquerda ela carrega uma palma. Curiosamente, as pranteadoras analisadas até o momento, possuem o braço esquerdo desnudo, ao contrário da regra da indumentária grega, que cruzava o himation – manto - sob o braço direito, deixando este desnudo.

Quanto aos signos - as rosas como analisamos na figura anterior - podem significar pureza ou martírio, a margarida inocência e os narcisos, no significado cristão “o triunfo do amor divino e do sacrifício sobre a vaidade”. A flor tem seu nome proveniente da mitologia grega, onde o jovem Narciso, seduzido pela própria imagem, afoga-se, emergindo a flor da água. Intrigante aqui é o fato de que a pranteadora está segurando as flores com o dedo indicador apontando para baixo (Figura 83). No caso da flor realmente ser um narciso, talvez ela esteja indicando que a vaidade é corruptível pela morte – como era representado nos *memento mori* – “lembra-te que morrerás”. Keister coloca que o narciso é uma flor dúbia por representar o paraíso e o submundo. O submundo na mitologia grega é o reino de Hades, ou o reino dos mortos, o que contribuiria com a possibilidade do signo estar atuando como um *memento mori*, uma vez que a morte iguala a todos os seres e que o ato de morrer significa a recusa aos bens temporais que prendem os vivos no mundo – *omnia temporalia* ou mesmo seres humanos – mulher, filhos e parentes queridos – a *avaritia* (Ariés, 2002:112).

A palma (Figura 86) era usada pelos romanos “como um símbolo de vitória”. “Cristãos a adaptaram para simbolizar o triunfo dos mártires sobre a morte, e por consequência, qualquer crença de triunfo sobre a morte” (Keister, 2004: 63). A coluna quebrada é um conhecido símbolo da vida interrompida, usada geralmente como sinal de mortes repentinas, como de pessoas jovens (Keister, 2004:129).



Figura 83: Dedo indicador apontado para baixo.



Figura 84: Rosas.



Figura 85: Rosto.



Figura 86: Mão esquerda com palma.

A pranteadora do monumento Foernges possui uma expressão triste, enfatizada pelas sobrancelhas e pelo olhar, transmitindo a idéia não somente de tristeza, mas de certa angústia (Figura 85).

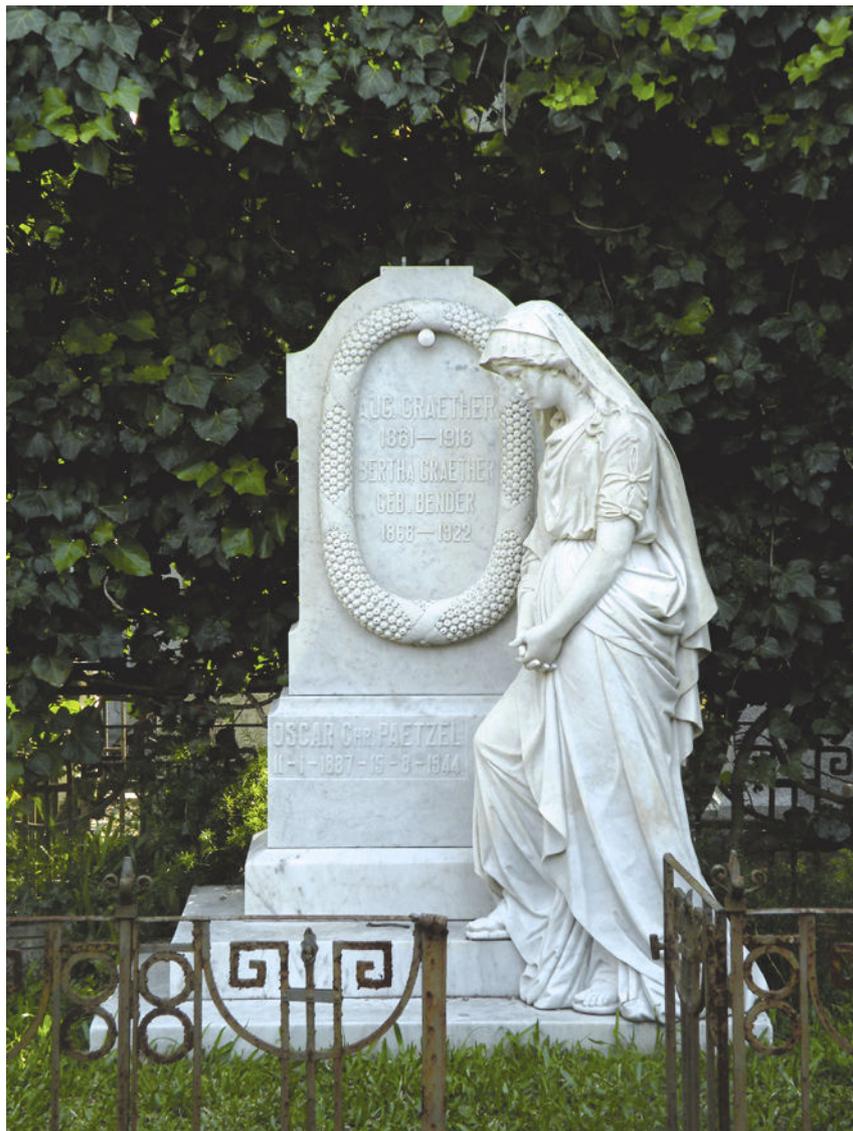


Figura 87: Pranteadora Graether.

Pranteadora 4

Identificação: Monumento funerário de Augusto e Bertha Graether.

Datas: 1916; 1922.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento de porte médio – lápide ou estela com escultura.

Materiais: Mármore branco. Gradil em ferro com gregas estilizadas.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C.

Figura caracterizada pelo uso do quítion de mangas médias com um cinto por baixo da dobra do vestido, fechado por botões. Manto longo tipo himation sobre a cabeça. Rica em drapeados, a indumentária é elegante e feminina. Os botões da manga foram representados de forma a sugerir o bonito desenho de uma flor pelo próprio corte do tecido da manga (Figura 88). A figura 63 indica como o quítion poderia ser modelado, podendo ser usado com mangas ou sem, devido ao corte da peça.

O quítion primitivo era bastante simples e sem mangas, sobreposto por uma capa. Depois das guerras pérsicas (c.480 a.C.) o estilo dórico e o jônico se mesclaram e deram origem a novas maneiras de usar o quítion, bem como outros cortes, já que os povos usavam de maneiras diferentes as indumentárias. (Köler, 2005:116;120).

Um pouco reclinada e cabisbaixa, com a perna semi flexionada, esta pranteadora passa a idéia de espera. As mãos entrelaçadas atuam como um gesto simbólico (Figura 91), que pode sugerir a melancolia meditativa da figura como uma espécie de prece de uma orante cansada e desiludida que nelas descansa o peso do corpo e da alma. Em sua alegoria da paciência, o iconólogo *Cesare Ripa* utilizou as mãos de forma que o gesto pudesse sugerir uma idéia, o que indica o gesto da figura não é gratuito, mas enfático e simbólico (Figura 122). A expressão é de uma tristeza serena e os cabelos estão soltos sob o capuz. Os pés estão calçados com bonitas sandálias greco-romanas.



Figura 88: Manga fechada por botões.



Figura 89: A pranteadora de frente.



Figura 90: Himation - manto visto de costas, como um véu.



Figura 91: Detalhe das mãos entrelaçadas.



Figura 92: Quítion de manga com botões, peplo e *diploidion* (espécie de mantilha). Fonte: Ancient Greek female costume, 1882. Ilustração 3⁵⁴.

⁵⁴ Disponível em <<http://www.uky.edu/AS/Classics/agfc-moyrsmith.html>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009.



Figura 93: Pranteadora Sager.

Pranteadora 5

Identificação: Monumento funerário da Família August Karl Sager.

Datas: 1917; 1896; 1942.

Colocação: Provavelmente tenha sido colocada pela Casa Aloys, uma vez que a pedra base da estela é em pedra grês. A Casa Aloys costumava colocar as peças de mármore dos monumentos sobre “socolos de pedra grês” (Friederichs, 1949).

Tipologia tumular: Estela funerária com escultura sobre pedra base.

Materiais: Mármore branco. Base em pedra grês. No mesmo terreno da sepultura, duas lápides em granito, colocadas posteriormente.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C.

A figura veste uma túnica sem cinto, não possui adornos e mostra muito pouco dos cabelos, soltos sob o manto usado como capuz. O corpo está discretamente coberto, sendo que os braços estão à mostra. A feminilidade da figura não é exaltada e possui mesmo uma certa androginia, pois o corpo é representado forte. Os pés estão descalços e a túnica era preferida pelos homens - principalmente romanos - apesar de que as mulheres etruscas usavam túnicas justas. As túnicas femininas romanas possuíam mangas mais largas do que as representadas na escultura. As mãos estão entrelaçadas em prece, apoiadas sobre o joelho esquerdo, já que a perna está flexionada. O olhar é desviado, não ousa nos encarar (Figura 94). Podemos dizer que é uma figura de uma melancolia discreta, assim como o conjunto do monumento. Simplicidade e contenção da figura. A estela funerária possui um belo arranjo de flores, estilo guirlanda, que é unida por um laço delicado (Figura 96). Como nas figuras analisadas anteriormente, as flores predominantes são as rosas e as margaridas, dentre outras menores. Existe uma réplica deste monumento no Cemitério São José I.



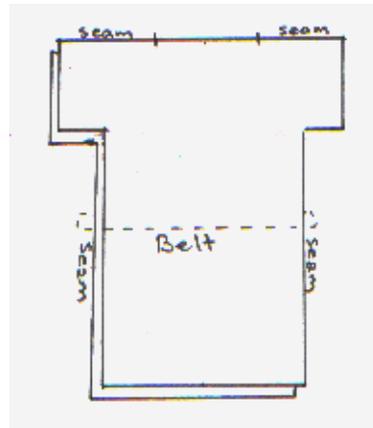
Figura 94: Olhar desviado.



Figura 95: Pés descalços.



Figura 96: Guirlanda de flores.



Figuras 97 e 98: Túnica. Fonte: Ancient Greek costume Séc 5 a.C. - 1 d.C. Paul Andersen⁵⁵.

⁵⁵ Disponível em

<http://members.ozemail.com.au/~chrisandpeter/radical_romans/snorri/greek_clothing.htm> Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

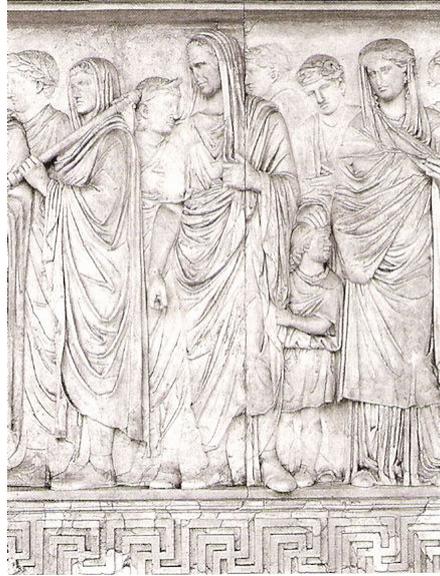


Figura 99: Ara Pacis Augustae. Roma. Detalhe da procissão. Mármore. 13-9 a.C. No centro, figura masculina usando túnica, mulher à direita, vestida como pranteadora – com manto cobrindo a cabeça.

Fonte: Sculpture parte I, 2006: 197.



Figura 100: Pranteadora Möeler.

Pranteadora 6

Identificação: Monumento funerário da Família H. Theo Möeler.

Datas: Não possui.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Mausoléu.

Materiais: Mausoléu em pedra calcária com cúpula e porta em bronze.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra A.

Diferente das outras pranteadoras analisadas, esta, de estilo moderno está em um mausoléu, na lateral da porta de entrada, junto de uma figura masculina (Figura 101). As figuras atuam como guardiãs do túmulo. É uma das poucas obras de influência moderna encontrada no Cemitério Evangélico I, já que a predominância desta influência vigora no Evangélico II. O mausoléu e as duas figuras que o acompanham configuram um bom exemplo do estilo *Art Déco* nesta necrópole. O Art Déco era um estilo luxuoso, que possuía afinidades com o modernismo e que procurava eliminar a distinção entre as belas artes e as artes decorativas. Porém o Art Déco era criticado pelos seguidores do modernismo mais austero, que primavam mais pela geometrização, novos materiais e tecnologias, uma vez que era profusamente decorado. Surgiu em Paris, em 1925 e marca a intenção de esquecer os traumas da Primeira Guerra (Dempsey, 2003: 135-138).

A pranteadora foi representada com traços geometrizados, bastante retos. A figura não é naturalista, mas o escultor não se distanciou da caracterização das outras figuras analisadas. A pranteadora do mausoléu dos Möeler usa um pesado manto que cai até seus pés, que estão descalços, o joelho é representado flexionado e a postura, cabisbaixa. Ela está apoiada na parede do mausoléu, em uma pose de lamentação. Na mão direita carrega flores. A figura masculina, ou o “pranteador” (Figura 103) também segue as poses das outras imagens, cabisbaixo, apoiando peso da cabeça na mão e no cotovelo, descansado sobre uma coluna. O peso por sinal é uma característica formal proeminente nas figuras. As expressões de lamúria não foram dispensadas.

No Brasil a produção moderna na estatuária funerária é bastante restrita, em comparação com a de diretriz acadêmica, entretanto, possui obras importantes, tal como a obra *Mise au Tombeau* de Victor Brecheret. A escultura em granito, encontra-se no Cemitério da Consolação em SP, onde

(...) o artista trouxe à composição um arranjo rítmico de figuras interacionadas em suave ascensão a partir do corpo estirado de Cristo. Há, nos planos geométricos simplificados, acorde seguro de linhas curvas e retas. A ênfase colocada no estilo como força imanente da peça (...)” (Zanini, 1972:548-549).

A inauguração do monumento, em 1927 marca a presença do modernismo paulista na arte funerária, que por seguir a risca a mimesis e o academismo, era bastante rejeitada. Mario de Andrade a respeito opina:

O que a gente encontra naqueles vergeis marmóreos são enxames de anjinhos, anjos e anjões suficientes para tornarem de uma vez desconvidativos os apartamentos do céu. Na Consolação, tem de tudo: carrocinhas de nugá, barracas de feira, floristas, bolos de noiva, carros carnavalescos...e colunas quebradas. Agora possui um túmulo: “Mise au tombeau”, que Brecheret ergueu sobre os despojos de Ignácio Penteado. No meio daquela gritaria sentimental dos mármores, o monumento de Brecheret abre um silêncio respeitoso diante da morte: é fúnebre. Esse caráter funerário bastaria para singularizar os dois túmulos do escultor paulista, mas eles se distinguem ainda pelo valor excepcional de arte que possuem (Abbud apud Borges, 2002: 5).

O mausoléu da Família Theo Möeler destaca-se pela sua imponência, materiais e formas, diferenciadas do restante que encontramos no cemitério. O tratamento das figuras, pode de certa forma ser comparado ao das figuras de Brecheret, porém estas são de volumes mais curvilíneos, enquanto as do mausoléu da Família Möeler obedecem a linhas geométricas mais incisivas, mas perfeitamente modernistas no que diz respeito à corporeidade da escultura, de massa pesada remetendo inclusive a certa rusticidade.



Figura 101: Esculturas em luto guardando a porta do mausoléu da Família Möeler.

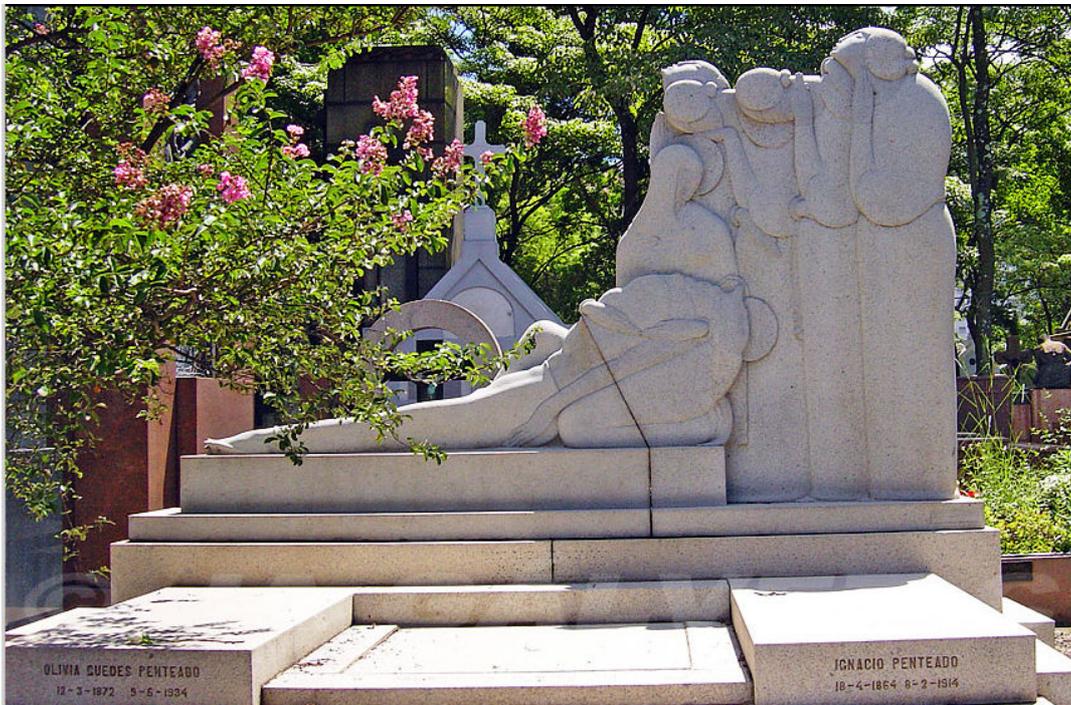


Figura 102: Vítor Brecheret. Mise ao tombeau. Monumento funerário de Olivia e Ignacio Penteado. Cemitério da Consolação – SP. Fonte: Tony Galvez⁵⁶.

⁵⁶ Disponível em:



Figura 103 e 104: Expressão lamurienta das esculturas.



Figura 105: Pranteadora Sassen.

Pranteadora 7

Identificação: Monumento funerário da Família Sassen.

Datas: 1927, 1942.

Colocação: Não identificada. Mas a autoria do relevo é de K. Glaser (possui rubrica). Pode ser da Casa Aloys.

Tipologia tumular: Monumento horizontal com guarnições e frontão estilizado no centro.

Materiais: Túmulo em granito com placa em bronze.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C.

A figura foi representada vestindo indumentária grega, caracterizada pelo uso do manto (himation) e do quíton sem mangas, com uso de um cinto sobreposto, que por estar à mostra corresponde ao estilo jônico. Tem os pés descalços e está abraçada em uma urna cinerária – os gregos costumavam queimar os cadáveres e guardar suas cinzas em urnas que eram sepultadas. Uma medida de higiene, pois como vimos no capítulo I, os cadáveres proliferavam doenças e tornavam a atmosfera insalubre, por isso os gregos evitavam a inumação, que vai surgir do costume romano.

A pranteadora lamenta o morto ao chorar sobre a urna. Ela está sentada e seu manto, bem como o quíton, pende até os pés. Encontramos esta figura no catálogo Grabschmuck, do ano de 1919, sob a referência 10244, porém a placa é diferente, em forma de um arco romano (Figura 107). Ela está rubricada e traz a data de 1911. É provável que este catálogo tenha pertencido ao acervo da Casa Aloys, já que é publicado no idioma alemão. Infelizmente, não conseguimos apurar a origem do catálogo, apenas sabemos que ele pertenceu a alguma marmoraria de Porto Alegre, e que foi levantado e fotocopiado por pesquisadores gaúchos da PUC.



Figura 106: Pranteadora grega, carregando urna e vestindo quíton. Envolta em seu himation, cobrindo a cabeça como um véu. Fonte: Ancient Greek female costume, 1882. Ilustração 26⁵⁷.

Figura 107: Figura no catálogo Grabschmuck, 1919.

⁵⁷ Disponível em <<http://www.uky.edu/AS/Classics/agfc-moyrsmith.html>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009.



Figura 108: Pranteadora. Sem identificação tumular.

Pranteadora 8

Identificação: Monumento funerário sem identificação.

Datas: Sem datas.

Colocação: Não identificada. Mas a autoria do relevo é de Hoffmann (possui rubrica).

Tipologia tumular: Monumento horizontal com guarnições frontão estilizado no centro.

Materiais: Túmulo em granito com placa em bronze.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra A.

Figura semelhante à anterior. Veste um quítion logo, apóia o queixo na mão direita e segura uma ampulheta na mão esquerda. O quítion é usado com cinto sob a dobra (costume dórico). Sugere o uso de um manto curto, como véu, cobrindo a cabeça. O jazigo está desocupado, o que impossibilitou a datação e a identificação. Os pés estão descalços. A expressão é de uma tristeza contida e o tratamento da figura é delicado. A ampulheta pode simbolizar a transitoriedade da vida e o tempo, portanto é um dos símbolos atribuído à Chronos ou Saturno.



Figura 109: Pranteadora Enet.

Pranteadora 9

Identificação: Monumento funerário da Família João Rodolfo Enet

Datas: 1921; 1928

Colocação: Não identificada. A escultura é de autoria do escultor Heinrich Wadere.

Tipologia tumular: Monumento horizontal com guarnições e figura no centro.

Materiais: Túmulo em granito com escultura em bronze.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra B.

A bela escultura representa uma mulher com um buquê de rosas no braço esquerdo, das quais deposita uma rosa sobre o túmulo. As rosas assumem o mesmo significado analisado nas figuras anteriores, acrescidas da idéia de lembrança que é atribuída às flores ao serem depositadas nos túmulos dos mortos. Está caracterizada pelo uso de uma túnica romana feminina, pois possui as mangas largas, com cinto. A cabeça está coberta com um manto pesado e o drapeado das vestes é ricamente trabalhado, onde o escultor realmente passa a impressão do caimento de um tecido. O manto a cobrir a cabeça evidencia o cabelo preso sob o véu, como um coque. A expressão da figura é serena e a gestualidade muito delicada. Apesar da roupa conservadora, a idéia é de que seja ao invés de uma matrona, uma jovem, de cabelos ondulados. Os pés são representados descalços .

A obra está rubricada pelo escultor *Heinrich Wadere*, nascido na Alsácia em 1865, região francesa localizada na fronteira da Alemanha e da Suíça. Estudou na Academia de Belas Artes de Munique e é conhecido por seus medalhões e monumentos comemorativos. Seu trabalho mais representativo é o memorial de Richard Wagner em Prinzregentenplatz em Munique, erigido em 1913. Trabalhou como professor de escultura figurativa na Academia de Artes Aplicadas de Munique e faleceu em no ano de 1950⁵⁸. Sobre a escultura no Cemitério Evangélico, Harry Bellomo a define como uma alegoria da saudade, e acrescenta que o artista teria trabalhado alguns meses na firma de galvanoplastia de João Vicente Friederichs (Bellomo, 2000:28).

Wadere esculpiu uma figura muito semelhante a esta, também ajoelhada e com flores, porém sem o pesado manto, que pode ser interpretado como um sinal de luto, e o ato de ajoelhar-se, uma reverência. O fato da figura vestir um manto, tal como a mulher vestia nos ritos funerários da antiguidade, dá a ela o aspecto de uma sacerdotisa.

⁵⁸ Informações obtidas no site Ketterer Kunst. Disponível em

<<http://www.ketterkunst.com/bio/heinrich-wadere-1865.shtml>> Acesso em 12 de fevereiro de 2009.



Figura 110: Buquê de rosas.



Figura 111: Detalhe. Rosa sendo depositada no túmulo.



Figura 112: Pesado manto que encobre a figura, evidenciando o cabelo.



Figura 113: Heinrich Wadere. Moça ajoelhada, 1928. Fonte: Artnet⁵⁹.

⁵⁹ Disponível em

<http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=79AFBC45ED03CF44> Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

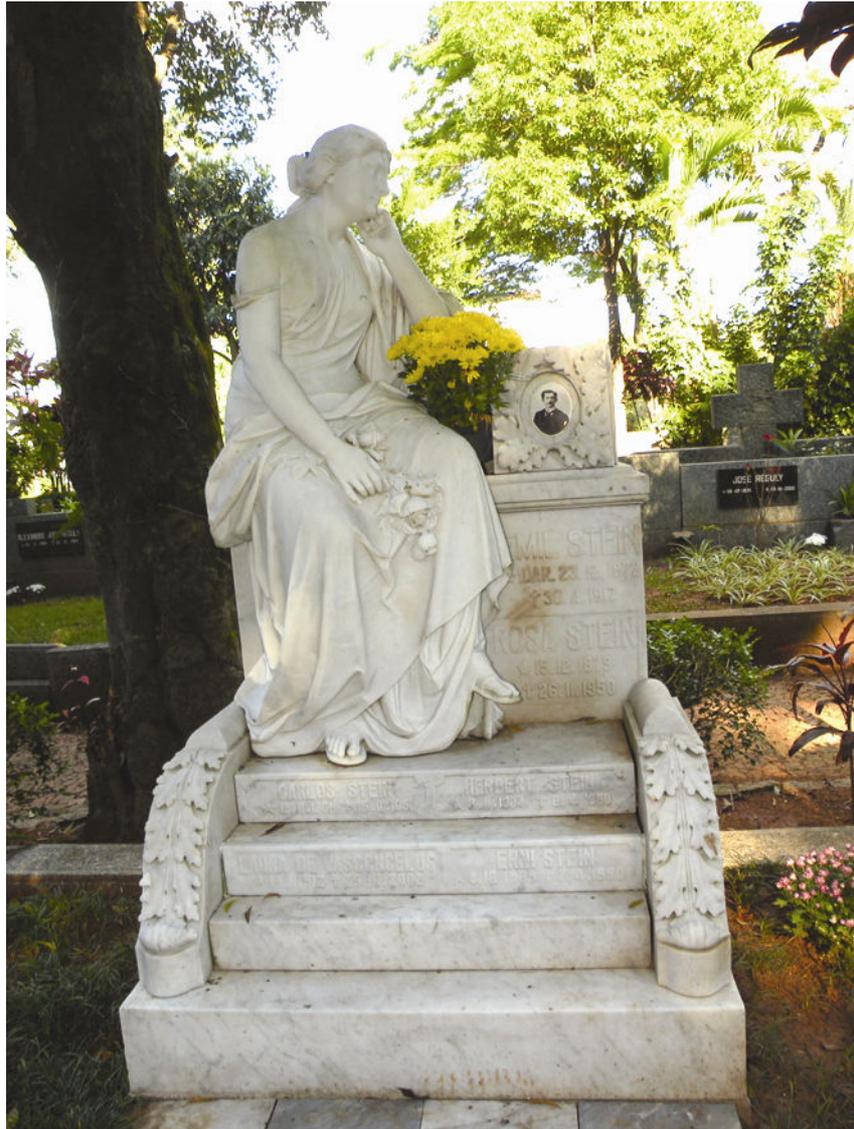


Figura 114: Pranteadora Stein.

Prantedora 10

Identificação: Monumento funerário de Emil e Rosa Stein.

Datas: 1917; 1950.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento de porte médio com escultura.

Materiais: Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico II. Quadra 05.

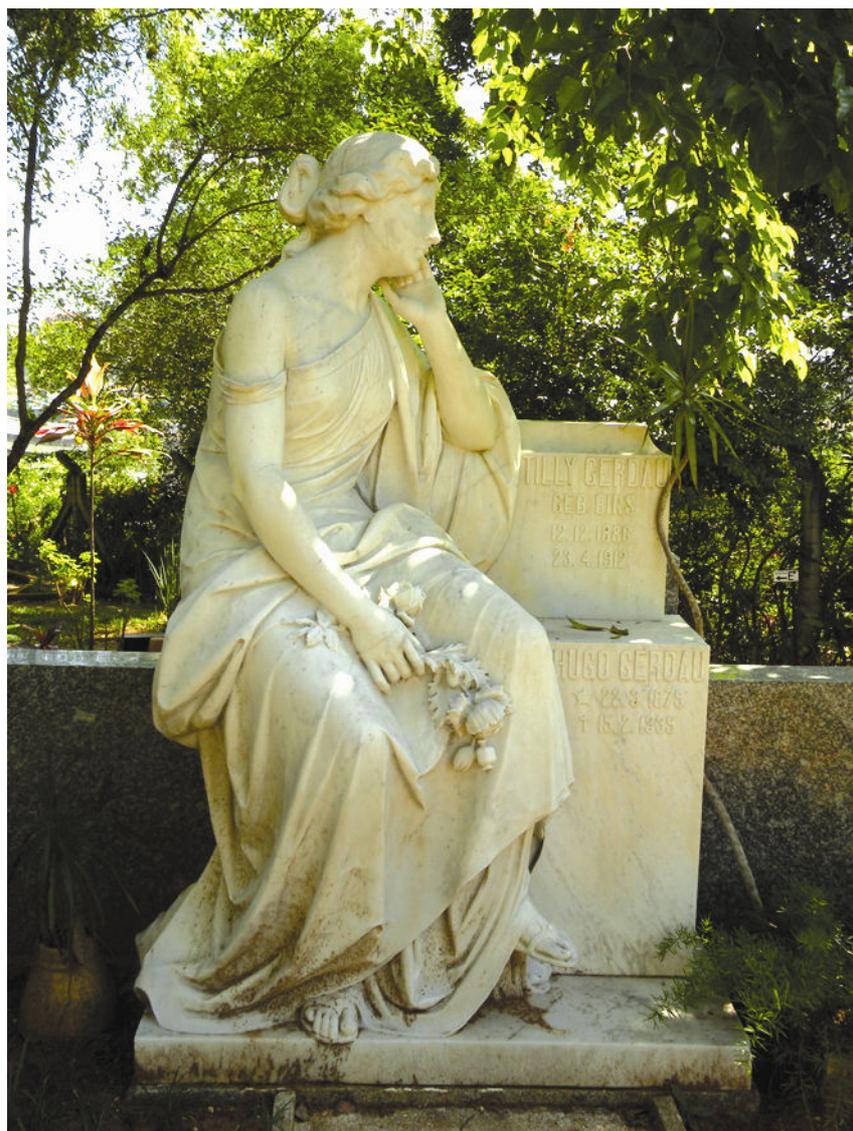


Figura 115: Pranteadora Gerda.

Pranteadora 11

Identificação: Monumento funerário de Tilly e Hugo Gerda.

Datas: 1912; 1939.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento de porte médio com escultura.

Materiais: Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.



Figura 116: Pranteadora Mentz.

Pranteadora 12

Identificação: Monumento funerário da Família J. Clemens Mentz.

Datas: Sem datas.

Colocação: É provável que seja da Casa Aloys, uma vez que possui base em pedra grés.

Tipologia tumular: Monumento de porte médio com escultura.

Materiais: Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C.

As três figuras são praticamente idênticas, com pequenas diferenças apenas nas flores que trazem na mão direita. As pranteadoras que analisaremos daqui por diante não possuem mais a cabeça coberta e já possuem uma sensualidade mais destacada e mesmo certo erotismo. Tânia Andrade de Lima observa:

O erotismo, mantido até então fora de seus limites, penetra progressivamente no espaço funerário. As estátuas, que em todo século XIX, ostentavam corpos esbeltos, elegantes, quase assexuados e classicamente trajados, explodem agora em sensualidade. As vestes femininas, até então pudorosas, tornam-se diáfanas, deixando entrever coxas e nádegas, curvilíneas, carnudas. Os planejamentos, antes contidos, caem agora displicentemente, deixando ombros e seios à mostra. Suas expressões, que antes denotavam reflexão e melancolia, passam a manifestar emoções intensas, como tristeza e desespero, e não raro um estado de êxtase, que tanto pode ser místico quanto sexual, confundindo o expectador. (1994:112-113).

As imagens analisadas no Cemitério Evangélico conservam as expressões faciais serenas, mas o corpo passa a ser evidenciado. No Cemitério da Santa Casa, certa nudez é ensaiada, o que não acontece no protestante. As figuras irão mostrar os ombros e os braços, terão sua silhueta destacada, mas a evidência de sua sensualidade não passará disto.

Nas esculturas dos monumentos Stein, Gerdau e Mentz, a figura tem os seios bem destacados sob o drapeado de um leve tecido. O quítion é estilizado em um vestido de alças, das quais a direita cai sobre o braço, quase despindo o seio, de forma bastante insinuante. O manto não mais encobre a cabeça, mas continua cobrindo as pernas; As coxas são marcadas sob o tecido. O ombro esquerdo também é coberto pelo manto, de forma que enfatiza a nudez do ombro direito e do pescoço, bastante convidativos ao olho do expectador (Figura 119). O cabelo está preso em nó e emoldura o rosto, deixando uma mecha pendente, num penteado informal e também sensual (Figura 118). O quítion ou vestido ainda se mantém longo e os pés usam sandálias.

A mulher é retratada sentada e pensativa, com olhar distante (Figura 52). Não chega a ter uma expressão triste, mas melancólica. Ela está sentada e a sua postura

com a mão levada ao rosto, remete a uma espera distraída do mundo que rodeia a figura, que parece estar vagando em distantes pensamentos.

É provável que as três figuras sejam provenientes da Casa Aloys, pelos materiais usados. O monumento dos Stein possui um caminho em retângulos de mármore branco e cinza, e o dos Mentz a base em pedra grés, materiais bastante usados pela Casa Aloys.

O monumento dos Stein apresenta uma bonita escadaria, cujos degraus marcam os nomes dos membros da família ali sepultados. O corrimão da escada é decorado com folhas de acanto, conhecida por adornar os capitéis das colunas coríntias. Para Keister

O primeiro uso das folhas de acanto na arquitetura funerária foi no século V d.C., quando o escultor Callimachus, viu as folhas de acanto na sepultura de uma jovem, o inspirando a usá-las no capitel de uma coluna. O uso do acanto na arquitetura funerária deriva do fato de que as folhas são espinhosas e tem sido usadas frequentemente como um símbolo da espinhosa jornada da vida para morte, e finalmente, como o triunfo final da vida eterna. (2004:41).

As três figuras trazem nas mãos as rosas, as papoulas e algumas folhas de acanto, flores recorrentes na caracterização das pranteadoras.



Figura 117: Pranteadora Gerdau: esmero do artista-artesão ao representar os pés da figura, de maneira bastante realista. Nas outras duas figuras, os pés não receberam um tratamento tão cuidadoso.

Figura 118: Pranteadora Mentz: detalhe do cabelo preso em nó.



Figura 119: Pranteadora Gerda: seios evidenciados. Ombro e pescoço nus.



Figura 120: Ilustração de pranteadoras em monumento funerário da Grécia antiga. Posição semelhante à das figuras analisadas. Fonte: Ancient Greek female costume, 1882. Ilustração 95⁶⁰.

⁶⁰ Disponível em <<http://www.uky.edu/AS/Classics/agfc-moyrsmith.html>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009.



Figura 121: Pranteadora. Sem identificação tumular.

Pranteadora 13

Identificação: Sem identificação.

Datas: Sem datas.

Colocação: É provável que seja da Casa Aloys, uma vez que possui base em pedra grés.

Tipologia Tumular: Pedra base com monumento médio e escultura.

Materiais: Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.

A figura é bastante semelhante as três anteriores. Lembra a alegoria da paciência de Cesare Ripa, pelo fato de estar sentada e pela posição das mãos. A expressão descontente ao olhar para baixo, deixa transparecer a mágoa, que continua sendo demonstrada de maneira contida, como nas figuras anteriores. Veste uma túnica com cinto sob a dobra. Os pés estão descalços e o cabelo preso em nó. Os seios são evidenciados sob a representação do tecido, que é trabalhado como o *drapeado molhado* da escultura clássica grega, técnica que causa o efeito do corpo parecer nu mesmo estando vestido. O emprego da técnica no modelo foi bastante contido, mas perceptível, uma vez que o tecido cobre de maneira uniforme todo o corpo, mas ‘gruda’ sobre os seios. A túnica tem um detalhe na manga, que possui uma dobra. Um manto cai sobre suas coxas e na mão esquerda segura uma guirlanda. “A paciência na adversidade é uma coisa muito difícil de ter, mas a verdadeira paciência é controlada com facilidade.” (Ripa apud Maser, 1971:86).

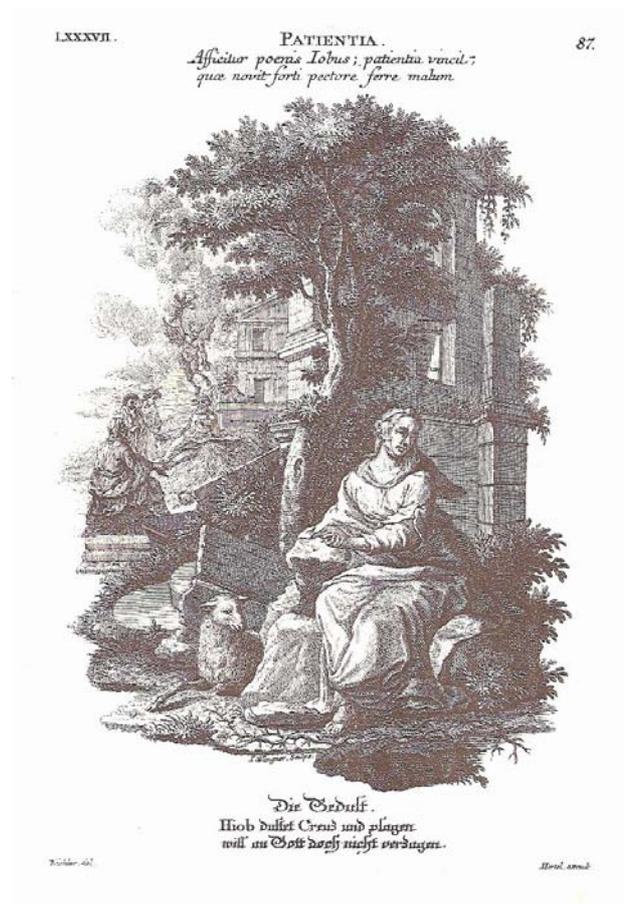


Figura 122: Cesare Ripa. Alegoria da paciência. Fonte: Baroque and Rococo Pictorial Imagery, 1971:87.



Figura 123: Pranteadora Schmitt.

Pranteadora 14

Identificação: Monumento funerário da Família Luiz Adão Schmitt

Datas: 1916, 1938.

Colocação: Não identificada. Existe a possibilidade de ter sido feita por Leone Lonardi, uma vez que encontramos um modelo em gesso.

Tipologia tumular: Monumento médio, com escultura sobre pedra base.

Materiais: Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C.

A figura é caracterizada pelo uso do quítion sem mangas, com cinto sobreposto. Usa um manto em torno das pernas, que segura junto ao seu rosto. Ela foi retratada sentada e reflexiva, com a testa apoiada na mão. O semblante é de profunda tristeza.

Os cabelos são curtos e estão ornados com uma fita, como um tipo de penteado grego (Figuras 124 e 126). A influência grega é forte, pela indumentária, cabelo e as sandálias. Os braços são visíveis e os seios são levemente insinuados. Não existe uma preocupação em transmitir a idéia de sensualidade, mas sim de uma figura clássica, naturalista e muito, muito triste. A ponta do manto levada junto ao rosto sugere que a figura está chorosa e que o manto está a lhe conter as lágrimas. Os drapeados do tecido são cuidadosamente elaborados, em dobras que dão a impressão de volume.

O túmulo possui um “carramanchão” com rica vegetação, que o protege do sol ao fazer sombra (Figura 127). A escultura está colocada sobre uma base em granito, o que não era comum na colocação da Casa Aloys, que preferia a base em grés. O terreno da sepultura está cercado com belo gradil em ferro, com motivo de flores de papoula (Figura 128).

Certamente é a “mais grega” das pranteadoras do Cemitério Evangélico e também, uma das mais belas.

A autoria da escultura é bastante intrigante, uma vez que encontramos um modelo desta pranteadora, feito em gesso, na marmoraria Lonardi (Figura 125). Existem réplicas desta escultura no Cemitério São Miguel e Almas e um dos túmulos possui rubrica de Lonardi e Teixeira, e o outro, da Floriani.

No livro-caixa da Marmoraria Lonardi, podemos constatar que várias firmas executavam trabalhos em parceria, ou pelo menos, como o depoente Júlio Lonardi declarou, elas “colaboravam umas com as outras, o que uma não tinha, pedia para outra para completar o serviço”⁶¹, o que poderia explicar o fato da escultura ser de Lonardi e estar em um túmulo colocado pela Floriani.

⁶¹ Entrevista concedida a autora em outubro de 2008.

Nos registros do livro-caixa, encontramos trocas de serviços e compras de materiais entre a Lonardi, a Casa Aloys, a firma de João Vicente Friederichs e a Floriani. A Casa Aloys, a Floriani e a Lonardi eram vizinhas. Talvez a proximidade contribuísse com a colaboração ou com a troca de serviços entre as firmas.

A autoria da escultura - ou da cópia - é intrigante também pelo fato da maior parte das obras em mármore serem indicadas como importadas da Europa. Caso Lonardi realmente tenha elaborado a cópia da escultura, a peça seria uma confirmação de que foram produzidas cópias a partir de modelos, o que justificaria a produção de estatuária em mármore no interior das oficinas gaúchas, contrapondo a hipótese da exclusiva importação das figuras seriadas.

A escultura não é a única que levanta a problemática da autoria, é apenas uma dentre várias outras impossíveis de se afirmar se são deste ou daquele escultor. As obras de Lonardi, executadas em bronze até agora tem se mostrado muito mais fáceis de serem identificadas do que as em mármore, por haver desenhos, fotografias e rubricas. Todavia, a autoria das esculturas provavelmente se limite a cópias de outras já existentes, uma vez que os modelos das esculturas em bronze de Lonardi se encontram em catálogos Europeus.



Figura 124: Detalhe do cabelo com fitas tipo penteado grego.



Figura 125: Modelo da figura em gesso no depósito da Marmoraria Lonardi.



Figura 126: Penteados gregos com fitas⁶².



Figura 127: Gradil que cerca o túmulo e carramanchão.



Figura 128: Detalhe - Papoula no gradil do túmulo.

⁶² <http://members.ozemail.com.au/~chrisandpeter/radical_romans/snorri/greek_clothing.htm> Acesso em 12 de fevereiro de 2009.



Figura 129: Pranteadora Ritter.

Pranteadora 15

Identificação: Monumento funerário da Família. Heinrich Ritter Fº

Datas: 1921.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento horizontal, com guarnição e frontão em arco no centro, completado por uma escultura.

Materiais: Escultura em Mármore, no túmulo algumas peças em granito.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.

A escultura representa uma mulher adormecida, usando um vestido solto e com cabelo preso em um coque. Diferente das outras pranteadoras, apesar do longo e solto vestido, a escultura não busca a representação clássica, mas apresenta-se bastante realista. A mulher parece ser uma jovem senhora, extasiada em seu sono (Figura 131). O adormecer da figura nos põe um tanto intrigados quanto ao êxtase que a mesma passa em sua expressão - que sugere uma carga de erotismo, pelos lábios entreabertos e pelo leve franzir de sobancelhas, além do ombro nu, recostado na cabeceira do túmulo.

Para *Sandra Berresford* (2004:166) a influência do pré-rafaelismo tardio na representação feminina da escultura funerária evoca um estado de consciente/inconsciente, comparável aquele entre o sono e a morte e entre a morte e o reencarnar, que atuaria como um ícone do simbolismo. O momento preciso em que o espírito se desprende do corpo em um estado de êxtase, semelhante ao que o escultor barroco *Gianlorenzo Bernini* conseguiu antes ao representar o êxtase de Santa Teresa. “Uma vez que o corpo expira, a alma levanta vôo”.

O penteado da mulher mostra os cabelos recolhidos em um coque, feito a partir de uma trança, e o rosto é emoldurado por uma franja, que atribui um ar ainda mais realista à escultura. Na mão ela segura um ramalhete de flores de papoula - as flores entorpecentes do sono - que se relacionam com o estado extasiado da figura, cujo corpo está apoiado na mão esquerda. Ela está descalça e não possui adornos além do cuidado com o cabelo. O escultor, ao deixar os lábios entreabertos, desenhou os dentes, que dão uma humanidade incrível e realista para a obra.

Ao recostar a cabeça no túmulo, ela a apóia sobre a base de uma cruz, que sugere o amparo pela fé. No topo, encontra-se um fogaréu, que pode simbolizar a chama da vida ou ainda a chama que queima em memória dos mortos (Figura 130).

Esta escultura é uma réplica da encontrada no monumento de *Carlos Erba*, do escultor italiano *Santo Saccomanno*, no Cemitério de Staglieno em Gênova (Figura 133). Presente no catálogo do cemitério, a descrição é precisa: “este monumento

representa o sono eterno. É notável a expressão de serenidade que se entrevê no rosto da estátua⁶³”.

O escultor Santo Saccomanno nasceu e morreu em Genova, entre 1807 – 1914⁶⁴. Executou retratos e escultura funerária. Suas obras são conhecidas mundialmente, o que fez com que fossem reproduzidas em vários cemitérios.



Figura 130: Monumento funerário da família Ritter. Vista frontal. Folhas de acanto adornam as laterais de onde a pranteadora está sentada.

Figura 131: Expressão extasiada da figura.

⁶³ Tradução minha a partir de texto no catálogo do Cemitério de Staglieno.

⁶⁴ Informações disponíveis em

<http://www.comune.genova.it/portal/template/viewTemplate?templateId=ro9wowkvi6_layout_8ouzc hkviu.psml> Acesso em 14 de fevereiro de 2009.



Figura 132: Flores de papoula.



Figura 133: Santo Saccomanno. Monumento de Carlos Erba. Cemitério de Staglieno, Gênova. Fonte: Camposanto di Genova. Sem data.



Figura 134: Pranteadora Petersen, Gross e Steyer.

Pranteadora 16

Identificação: Monumento funerário das Famílias Petersen, Gross e Steyer

Datas: 1909; 1927.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento médio - estela funerária com escultura.

Materiais: Escultura em Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.

A estela funerária das famílias Petersen, Gross e Steyer traz a figura de uma pranteadora que atua como uma alegoria da tristeza. Ela leva a mão ao rosto, a cobrir os olhos e conter o pranto (Figura 136). Sua representação sugere o desconsolo trazido pela morte. Cabisbaixa, agarra-se ao manto que pende sobre seus ombros. Ela veste uma túnica com cinto sob a dobra, tem os pés descalços e o cabelo preso. No canto inferior esquerdo da estela, está uma hera a crescer (Figura 137). A hera “por ser eternamente verde, mesmo em condições difíceis, é associada com a imortalidade e a fidelidade. A hera cresce em um suporte, o que faz dela um símbolo de resistência e eterna amizade. Suas folhas, por terem três pontas são associadas à Trindade.” (Keister, 2004:57). Podemos interpretar o conjunto como a persistência da amizade e da lembrança, que resiste mesmo a distância intransponível da morte.

Encontramos um desenho desta estela no arquivo de Leone Lonardi (Figura 135). A diferença está apenas na planta, que ao invés de ser uma hera, é uma roseira. O desenho infelizmente, não está assinado. Evidentemente não se trata do túmulo de nossa análise, mas sim de outra proposta com o mesmo modelo de estela.

São muito comuns versões semelhantes desta figura, tanto em catálogos de marmorarias, como em diversos cemitérios. O gesto da mão levada ao rosto é um recurso eficiente para exprimir a dor e a tristeza provocadas pela morte, o que justifica a sua escolha. É a única pranteadora do Cemitério Evangélico que possui alguma gestualidade referente à descompostura da morte, já que as outras conservam a expressão aborrecida, mas tranquila.



Figura 135: Desenho encontrado na Marmoraria Lonardi.



Figura 136: Detalhe: mão e rosto.

Figura 137: Hera no canto inferior esquerdo da estela.



Figura 138: Pranteadora Rothfuchs.

Pranteadora 17

Identificação: Monumento funerário de Maria Luiza e Luiz Rothfuchs.

Datas: 1914; 1939.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento horizontal, com guarnições e no centro, estela funerária com alto relevo.

Materiais: Escultura em Mármore e jazigo em granito.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.

Estela funerária com a escultura projetando-se em alto relevo. O bloco de mármore foi trabalhado de modo que a figura e a estela formassem uma única peça. Trata-se de uma mulher de cabelos recolhidos, cujo vestido, de mangas longas, assemelha-se a uma camisola, na qual o escultor trabalhou um delicado bordado em flores e arabescos (Figura 139). Um longo manto cai sobre os ombros. O tratamento da figura é pormenorizado e de um realismo romântico. A mão esquerda segura o manto, e a direita, uma bonita guirlanda de rosas e flores miúdas com um laço (Figura 140). Os pés estão descalços e na parte inferior direita, da estela, cresce uma roseira (Figura 141). A expressão da figura é triste e o rosto jovial e belo. A bela mulher possui um ar angelical, e a representação contrasta com o caimento do pesado tecido das vestes ao invés dos volumes do corpo. A palavra PAX está gravada no túmulo, um interessante signo clássico no túmulo.



Figura 139: Detalhe do rosto e do delicado bordado da veste.



Figura 140: Guirlanda de rosas.



Figura 141: Roseira no canto inferior direito da estela.



Figura 142: Pranteadora Pünder.

Pranteadora 18

Identificação: Monumento funerário da Família Pünder.

Datas: 1892; 1957; 1959.

Colocação: Casa Aloys – Referência: Semanário.

Tipologia tumular: Monumento vertical com escultura.

Materiais: Escultura em Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico II. Quadra 05.

Bela figura feminina, usando um vestido longo sem mangas, com uma mantilha que pende sobre o ombro direito. O vestido possui alças que o seguram sobre o corpo, evidenciando principalmente os ombros e as costas (Figura 143), o que deixa a figura mais sensual, e apesar de discreto, o corpo se evidencia sob o tecido. Os cabelos estão presos e a expressão é de tranquilidade. Ela olha para baixo, apoiada em uma cruz, que faz desta pranteadora uma alegoria da fé. É curiosa a maneira como se apóia na cruz, delicadamente, segurando-a com a ponta dos dedos (Figura 145). A leveza com que posa atribui-lhe uma aura angelical. Ao contrário de boa parte das pranteadoras que analisamos, ela não ostenta um ar pesaroso. Na mão esquerda, duas flores de papoula, como símbolo greco-romano do sono eterno (Figura 144). A figura possui uma tensão entre o ar angelical e inocente, e o corpo que se revela, é dotado de certa sensualidade.

Este monumento funerário trata-se de obra colocada pela Casa Aloys, erigido em nome do engenheiro civil *João Pünder*, fundador da Escola Profissional Noturna e Dominical, onde Jacob Aloys Friederichs estudou no início de sua profissão como marmorista. No semanário, Aloys escreve

ENGENHEIRO CIVIL JOÃO PUENDER (SIC)

Pai do antigo engenheiro municipal Henrique Puender (sic). Chegou igualmente pelo ano de 1885 a Pôrto Alegre. Foi pessoa muito capaz e inteligente, mas não encontrou de pronto um campo de ação adequado. Assim fundou uma escola profissional noturna, funcionando também aos domingos de manhã. Nesta escola, bem dirigida, o jovem aprendiz Aloys alargou seus conhecimentos em desenhos geométricos e práticos, cálculos e outras instruções. Ao velho mestre que muito cedo, já em 13-7-1892 foi vítima de uma epidemia, assim como também ao seu bom auxiliar, engenheiro Goldammer, todos os seus discípulos que em geral se tornaram bons mestres, guardam-os um sentimento de sincera gratidão.

Honra a sua memória. (Friederichs, 1949).

No semanário encontramos a imagem do túmulo no interior da marmoraria, acompanhada do texto (Figura 146):

MONUMENTO

Sobre a sepultura do engenheiro-civil, João Pünder,

No cemitério da Comunidade Evangélica de Pôrto Alegre, o qual foi erigido pela Casa Aloys por ordem de seu filho, Sr. Henrique Pünder, naquele tempo mui conhecido engenheiro municipal de Pôrto Alegre.

João Pünder foi um pioneiro no ensino técnico em Porto Alegre, e sua escola, apesar das dificuldades que podemos inferir pelo depoimento de Aloys, foi responsável pela formação de vários profissionais. A escola é uma das referencias a respeito da formação de Aloys e contribuiu com o exercício da profissão e consolidação do ofício dos marmoristas na capital gaúcha.

O monumento inicialmente se encontrava no Cemitério Evangélico I, de onde foi transferido para o II, provavelmente por ocasião do falecimento de Henrique Pünder, em 1959. A placa de identificação do monumento foi substituída por outra com o nome dos três falecidos que ali se encontram. A primeira como podemos verificar na figura 144, possui apenas o nome de Pünder.



Figura 143: Detalhe da figura: ombros, costas e alça do vestido.

Figura 144: Flores de papoula.



Figura 145: A figura apóia-se delicadamente na cruz, como uma alegoria da fé.

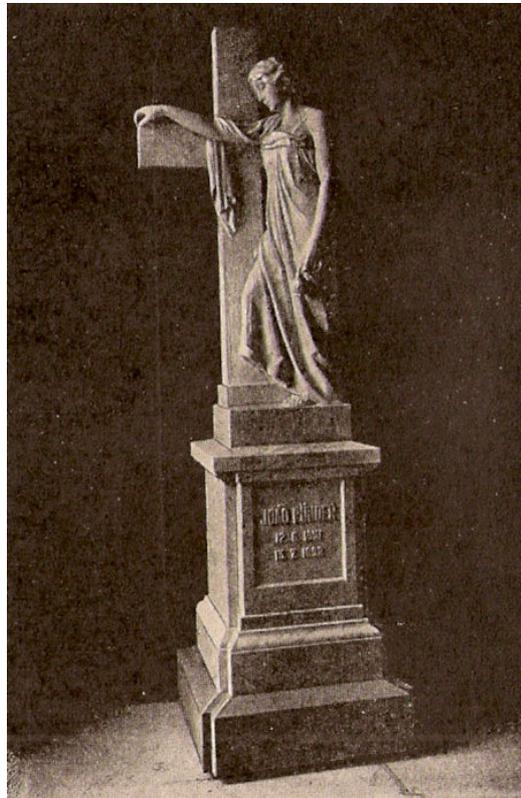


Figura 146: O monumento no depósito da Casa Aloys. Fonte: Friederichs, 1949.

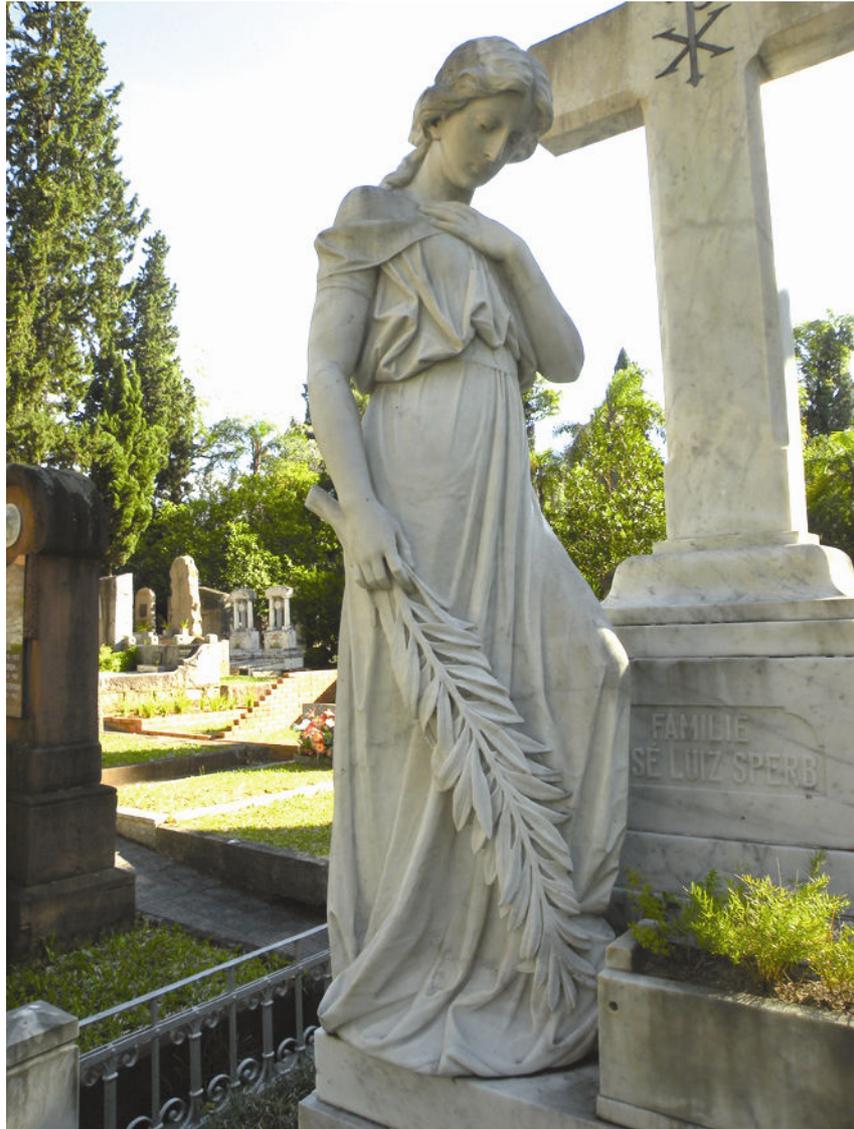


Figura 147: Pranteadora Sperb.

Pranteadora 19

Identificação: Monumento funerário da Família José Luiz Sperb.

Datas: 1926; 1929.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento vertical com escultura, cercado por gradil baixo .

Materiais: Escultura em Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra A.

A figura pode ser encontrada em vários cemitérios gaúchos. Carrega junto ao corpo uma grande folha de palma, na mão direita. O vestido é uma espécie de túnica, usada com um largo cinto sobreposto, diferenciado dos encontrados nas outras esculturas (Figura 148). O vestido cai deixando o ombro direito à mostra, que é segurado com a mão esquerda, de forma que sugere estar protegendo o peito de uma maior exposição. Os pés não aparecem, são cobertos pelo longo tecido e a perna esquerda está semi flexionada. Apesar de ainda conservar a representação clássica, a figura está mais para uma alegoria cristã – o monumento possui uma cruz que faz com que a figura se torne uma alegoria da fé. Bastante cabisbaixa, não somente os ombros, mas as costas estão a lhe pesar, pela maneira como estão representadas, um tanto curvas (Figura 149). O cabelo está preso em forma de nó, deixando uma madeixa solta, o que reforça o ar sensual da figura, apesar de que os volumes do corpo são discretos. A palma, como vimos, pode simbolizar a vitória e o triunfo sobre a morte.



Figura 148: Detalhe: cinto com ovais.



Figura 149: Detalhe: costas sugerindo pesar.



Figura 150: Monumento Sperb.



Figura 151: Pranteadora Trein.

Pranteadora 20

Identificação: Monumento funerário de Carlos Trein Fº.

Datas: Sem data.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento horizontal com guarnição e porta com escultura no centro.

Materiais: Escultura em Mármore. Túmulo com partes em granito.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C. Não se encontra mais no Cemitério.

A bela figura do monumento Carlos Trein F^o infelizmente, não mais se encontra no túmulo, que hoje está desocupado. Segundo o Sr. Rogério Chollet⁶⁵, funcionário do cemitério, ela teria sido vendida para um antiquário, após a mudança dos despojos do falecido para monumento da família no Evangélico II.

A pranteadora é caracterizada pelo uso de penteado grego com fitas. Atrás da cabeça ela exibe um bonito laço, bastante feminino e jovial (Figura 152). O vestido é uma espécie de túnica longa com as mangas abertas, deixando os ombros à mostra. Possui um belo detalhe trabalhado no decote, simulando uma renda bastante delicada (Figura 153). Usa sandálias, tem o semblante sério e as mãos entrelaçadas, postura que sugere a orante pesarosa e desiludida. Parece representar a idéia de resignação e o fato de estar apoiada em uma porta, com os pés nos degraus, sugere a espera pelo momento da passagem da vida para a morte.

As fotografias foram obtidas entre abril e novembro de 2006. No ano seguinte, a figura foi removida. Uma grande lacuna ficou no seu lugar.



Figura 152: A figura de costas: caimento reto do vestido. Fitas e laço no penteado.

Figura 153: Detalhe: rosto e decote rendado.

⁶⁵ Entrevista concedida a autora em outubro de 2008.

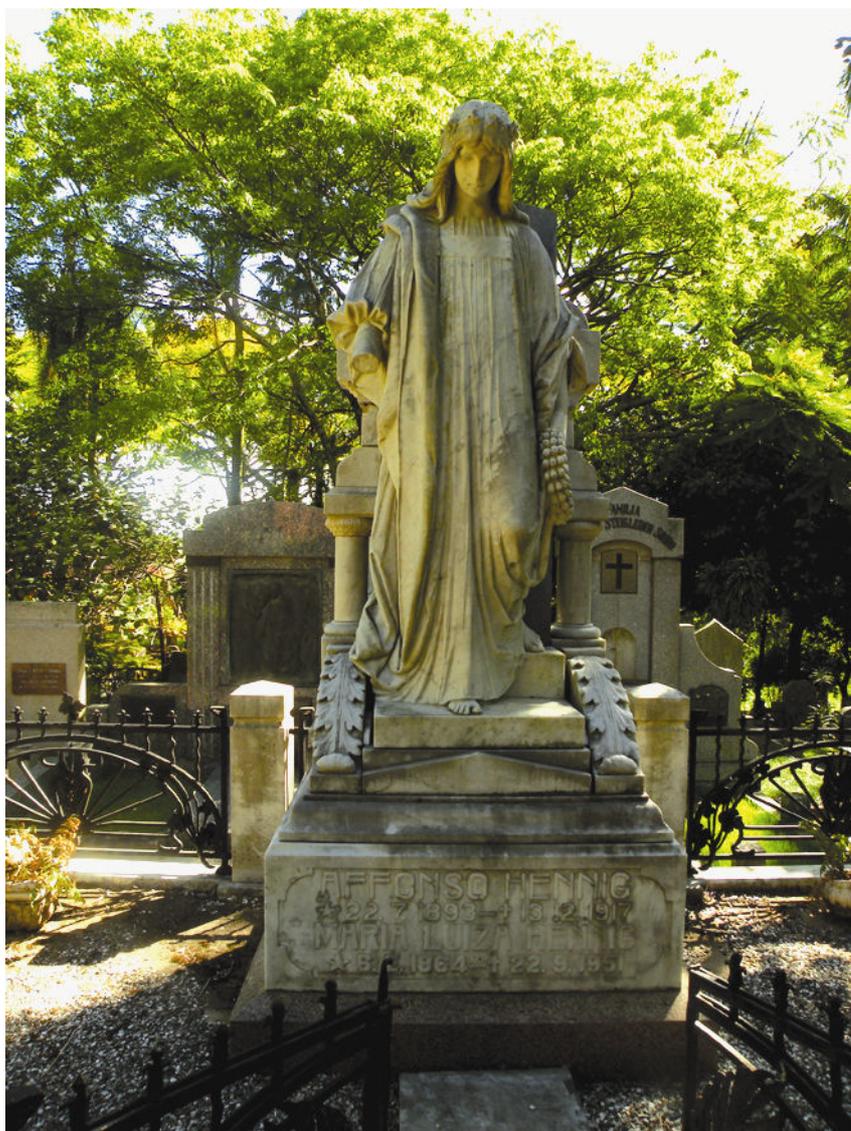


Figura 154: Pranteadora Henning.

Pranteadora 21

Identificação: Monumento funerário de Afonso e Maria Luiza Henning.

Datas: 1917, 1951.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento médio com escultura e cercado por gradil.

Materiais: Escultura em Mármore. Base em granito.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C.

O monumento está cercado por um bonito gradil de formas orgânicas buscadas da natureza, como flores e folhas, motivos recorrentes do estilo Art Nouveau. A figura difere das analisadas até aqui. Influenciada pelo romantismo, retrata uma jovem moça descendo do ponto mais alto do monumento, que representa uma escada. Traz uma guirlanda na mão esquerda e usa uma túnica longa de modelagem volumosa. Não é uma figura erotizada, mas com ar ingênuo e juvenil que procura retratar a pureza e possui um aspecto bastante angelical. Ela usa os cabelos soltos, ornados com um belo arranjo floral. As mechas estão a cair-lhe sobre os ombros. Para Valladares

O romantismo refletido nas figuras e símbolos tumulários da belle époque, embora denote interesse da representação realística, não pode ser identificado pelos sinais eróticos que haveriam de manifestar-se pouco depois. (1972:589).

As imagens analisadas em nosso trabalho compõem o repertório da Belle Époque, período que pode ser entendido no Brasil entre 1890 -1935. A representação da figura conserva a expressão e o corpo discreto. Não enaltece volumes da carne e ainda mantém cobertos os ombros, os braços e as costas. Sua representação não se relaciona tanto com a diretriz clássica, mas sim com a romântica.

O monumento tumular possui flores de acanto em sua lateral, tal como o monumento Stein. Infelizmente, a escultura não possui mais a mão direita. Encontramos uma réplica desta figura no Cemitério São Miguel e Almas.



Figura 155: Detalhe. Guirlanda.



Figura 156: Detalhe: pés descalços.



Figura 157: Pranteadora Schell.

Pranteadora 22

Identificação: Monumento funerário de Selma Schell.

Datas: Sem datas.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento médio encimado por uma escultura.

Materiais: Escultura em Mármore. Guarnição do túmulo em granito.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra C.

A escultura é bastante similar ao modelo do monumento Henning. A do monumento Schell, possui os cabelos mais compridos e volumosos, o que a torna mais sensual, bem como o corpo que tem suas curvas mais pronunciadas sob o traje (Figura 160). Usa sandálias e traz um galho de oliveira, que está a depositar sobre o túmulo. Está com o braço apoiado na lápide e olha para baixo. A oliveira simboliza a “abundância, a purificação e a força” (Keister, 2004: 63), na mitologia é a árvore consagrada à Minerva ou Athena. Podemos observar uma forte influência simbolista nesta escultura e na anterior, lembrando que o movimento foi conduzido pelo universo mitológico greco-romano.



Figura 158: Detalhe. Arranjo floral.



Figura 159: Galho de oliveira plena de frutos.



Figura 160: A escultura de costas. Curvas do corpo acentuadas.



Figura 161: Pranteadora. Sem identificação.

Pranteadora 23

Identificação: Nomes ilegíveis (desgastados pelas intempéries).

Datas: Datas ilegíveis.

Colocação: Provavelmente Casa Aloys.

Tipologia tumular: Monumento vertical médio.

Materiais: Escultura em Mármore. Base em pedra grés.

Localização: Cemitério Evangélico I. Quadra D.

A escultura possui as formas desproporcionais: o escultor a retratou com a cabeça um tanto pequena para o restante do corpo, pois exagerou no quadril, o que

fez com que ganhasse sensualidade pela proeminência da forma. As vestes são uma espécie de quíton colado no corpo e o manto igualmente justo termina por avolumar ainda mais a silhueta. Trata-se da escultura mais sensual das figuras femininas do Cemitério Evangélico. A expressão é serena, e o rosto não possui um detalhamento mais apurado. A figura dá a impressão de ser um pouco mal acabada. As mãos estão entrelaçadas enquanto olha para os céus, fazendo dela uma alegoria da desolação. Provavelmente foi colocada pela Casa Aloys, já que a base do monumento é em pedra grés e a cruz que encima o túmulo é em mármore cinza, materiais recorrentes no repertório da Casa Aloys.

Pode ter sido esculpida na própria marmoraria, já que era comum executarem figuras menores nas oficinas. Se alguma das esculturas que analisamos pode ser atribuída à Eva pecadora e à *femme fatale*, certamente é esta, por ser a mais sensual das vinte e cinco figuras que elencamos.



Figura 162: Detalhe. Quadril e nádegas evidenciadas. Manto colado no corpo, que é bastante volumoso.

Figura 163: Os materiais do túmulo: base em pedra grés e cruz em mármore cinza, recorrentes nas obras erigidas pela Casa Aloys.



Figura 164: Pranteadora Dahmer.

Pranteadora 24

Identificação: Monumento funerário da Família Dahmer.

Datas: 1924.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Monumento médio.

Materiais: Escultura em Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico II. Quadra 11.

A escultura obedece ao padrão mais contido da representação feminina no túmulo e parece mais com um anjo. Veste uma túnica longa, de mangas largas com cinto sob a dobra. O corpo é bastante discreto: apenas os seios são levemente sugeridos e o ombro esquerdo está descoberto, o que não garantiu maior sensualidade para a figura. Segue o modelo de representação do anjo cristão. Os cabelos estão soltos e o rosto é um tanto andrógino. Traz consigo algumas rosas, que deposita no túmulo em memória do morto, atuando como uma alegoria da saudade. O túmulo ostenta uma cruz sobre a representação de uma rocha, o que torna a figura também uma alegoria da fé.



Figura 165: Pranteadora Sassen.

Pranteadora 25

Identificação: Monumento funerário da Família Sassen.

Datas: 1915, 1942, 1960, 1990, 1994, 2001, 2003.

Colocação: Não identificada.

Tipologia tumular: Estela funerária.

Materiais: Estela funerária em Mármore.

Localização: Cemitério Evangélico II. Quadra 11.

A estela funerária da Família Sassen traz esculpida em relevo uma bonita figura feminina, cabisbaixa e triste, com os olhos semi-abertos e rosto de aparência chorosa. A mulher é bastante sensual, possui os cabelos presos em nó, com uma mecha a cair sobre o ombro esquerdo, desnudo. O tecido foi representado de forma a quase descobrir o seio. O quítion é estilizado, de apenas uma manga, fechada com botão. Um cinto está representado sob a dobra do tecido, que cai com um bonito drapeado evidenciando os seios. Os signos da figura são a rosa e a folha de palma, já analisados em outras ocorrências. No fundo da lápide, encontramos a representação de um salso chorão, que segundo Keister (2004: 67) significa mágoa e sofrimento e sugere a imortalidade. O salso chorão tornou-se um dos motivos mais recorrentes na arte funerária do século XIX.

CONCLUSÃO:

Derivada da antiguidade clássica, e retratada sob sua influência, a figura da pranteadora vai representar a mulher no papel de uma guardiã dos mortos, zelando pela sua passagem para uma ‘outra vida’. Nas pranteadoras do Cemitério Evangélico verificamos uma forte prevalência do repertório clássico sobre o repertório sacro ou cristão.

O uso desse repertório justifica-se pela ampla aceitação cultural do mesmo. A simpatia pelos temas e signos do universo mitológico tornou-os familiares e de fácil entendimento, o que porventura, se popularizou como uma prática de representação alegórica – assim, referenciais clássicos vão permear diversas expressões culturais, entre elas, a arte funerária. Para Valladares,

São frequentes (sic) na arte tumularia da *belle époque* sinais de referência e de simbolização da fortuna, do prestígio e da propriedade. Era adequado para aquê (sic) período de catolicismo amolecido, de clero acomodático, o enaltecimento do paganismo. A divinização da alegoria de Mercúrio, entendido como divindade da prosperidade, tanto ornava a fachada de edifícios e casas como as sepulturas de industriais e comerciantes. (1972: 591).

Mas essa familiaridade e simpatia com os signos clássicos não significa que seu uso seja uma prática intencional de paganismo, pois podem sofrer adaptação de seu significado ao serem disseminados no universo cristão. Porém estes signos serviam como uma opção para àqueles que não compartilhavam da crença cristã. Muitas das iconografias da antiguidade clássica encontradas em cemitérios possuem alguma correspondência com a religião cristã, mas nem todas. Das pranteadoras que mapeamos podemos concluir:

- Que as pranteadoras Dexheimer, Gassen, Ritter, Pünder, Sperb, sem identificação (pranteadora 23) e Dahmer estão aliadas a cruz no monumento tumular, que atua como um símbolo da fé, contabilizando sete ocorrências que possuem algum significado cristão – a pranteadora atuando como alegoria da fé devido ao contexto em que está inserida; Note-se que a simbologia do cristianismo deve-se apenas pela

colocação da cruz no monumento, mas não pela caracterização da pranteadora que por sua vez corresponde ao universo clássico.

- Que as pranteadoras Foernges, Enet, Stein, Mentz, Gerdau e Rothfuch não possuem cruz ou outro signo cristão direto, compondo o repertório das imagens clássicas, uma vez que os signos que carregam -rosas e papoulas- possuem significado na cultura da antiguidade. O mesmo ocorre com a palma, ela aparece em três representações de pranteadoras (Foernges, Sperb, Sassen e pranteadora 25). A pranteadora Schell carrega a oliveira que também pertence ao repertório clássico, sendo a árvore consagrada à Minerva. Estes signos possuem significado na simbologia cristã, mas a sua condição clássica é muito anterior ao amálgama que sofreram posteriormente pelo repertório cristão, portanto eles podem atuar como um símbolo clássico, no contexto da antiguidade ou de seu uso intencional.

- O gesto das mãos entrelaçadas aparece em três pranteadoras – Graether, Sager e pranteadora 23. Nos casos das figuras das famílias Graether e Sager, as mãos entrelaçadas denotam mais uma condição de resignação e espera do que de prece, como acontece com a pranteadora 23, que olha para o céu, rezando e atua como orante. Destas três, apenas a postura da pranteadora 23 pode ser relacionada com o cristianismo.

- As pranteadoras Möeler, Sassen (pranteadora 7), pranteadora 8, pranteadora 13, Schmitt, Petersen/Gross/Steyer, Trein, Henning, não possuem signos relacionáveis com o universo cristão, contabilizando oito figuras. Das 25 figuras inventariadas, somente sete são diretamente relacionáveis com o cristianismo, e apenas por possuírem um signo sacro agregado ao monumento tumular – a cruz.

O repertório de orientação confessional do Evangélico é diferenciado do outro repertório - o católico. A quantidade de signos sacros trabalhados no Evangélico é bem mais resumida que no Cemitério da Santa Casa. O protestantismo e o catolicismo são religiões cristãs, que utilizaram signos da linguagem clássica, mas de formas diferentes.

Com a secularização, os temas da arte funerária foram adaptados e a morte antes de ser completamente afastada pela atual higienização e simplificação do

túmulo, foi assimilada em signos laicos ou religiosos, que surgiram para manter um ritual social (mais do que para qualquer outra finalidade).

A arte funerária é um produto da exacerbação dos valores morais, sociais e financeiros. Sua representação condiz com as ações realizadas pelo morto e pela riqueza acumulada e, é claro, a memória do falecido.

A influência da antiguidade clássica foi um referencial fortemente adotado na caracterização das pranteadoras do Cemitério Evangélico, ao privilegiar a moda grego-romana, em quítions, hímations, túnicas, sandálias e penteados. Podemos concluir que as pranteadoras analisadas atuam como alegorias, sua representação é buscada da antiguidade clássica, e por raras vezes imbuídas de significados cristãos, por exemplo, quando aparecem vinculadas à cruz. Alguns dos signos que elas carregam podem ser interpretados tanto no universo cristão quanto clássico, assim como a própria pranteadora, que usa manto e véu, pode ser interpretada como a Virgem Maria ou como uma sacerdotisa. Existe uma forte dualidade entre os signos e as representações.

Um bom exemplo disso são as flores que aparecem – a papoula, no repertório clássico é relacionada com a “morte e o sono eterno, atribuída a Hypnos e a Morpheus, deuses do sono e à Demeter deusa da fertilidade e da agricultura, devido a sua proeminente sementeira”. No repertório cristão ela pode ser interpretada como “um atributo da Paixão de Cristo devido ao vermelho brilhante que algumas de suas flores exibem”. Neste caso, elas podem simbolizar o sangue e a morte. (Keister, 2004:53).

A própria idéia de morte e de sono é pensada pelos gregos e pelos cristãos. Como investigou Débora Borges o sono e morte estão relacionados com o descanso e com a escuridão, mas também com a possibilidade de despertar, uma vez que “quem dorme, repousa”, mas pode ser acordado (Silva apud Borges, 2008:30).

As rosas raras vezes são representadas com espinhos. Flor consagrada à Afrodite, deusa do amor, no cristianismo ao perder os espinhos ela é atribuída a Virgem Maria, como uma alegoria, pois Maria estaria livre do pecado original.

Assim as rosas ao se relacionarem com a figura da Virgem Maria, podem aproximar a figura das pranteadoras à Maria, uma vez que este tipo de pranteadora aparece com o corpo coberto, usando manto e capuz e de expressão triste. É comum a figura da pranteadora ser associada à cruz e a Virgem Maria, já que as Pietás vão substituir a figura da pranteadora nos cemitérios católicos na década de 1930, como é recorrente no Cemitério da Santa Casa. Evidentemente, no Cemitério Evangélico essa substituição não ocorre, uma vez que a religião protestante tolera apenas a imagem de Cristo e alguns signos, como a pomba, o coração, a âncora, a cruz, o pergaminho e as flores. A figura do anjo também foi encontrada no Evangélico.

Portanto, a representação da mulher pode variar e a interpretação dela também. Ela pode ser retratada de uma maneira mais conservadora, associada à idéia de mãe, de esposa, de virgem e de santa ao mesmo tempo que de sacerdotisa – esse tipo de representação é a que mais vai se aproximar dos referenciais clássicos ou acadêmicos, enquanto que as figuras mais femininas e menos pudicas vão ser mais humanizadas, guiando-se pelos referenciais românticos e realistas. As figuras são influenciadas também pelo Art Nouveau e Simbolismo, mas de forma muito discreta, uma vez que na Europa, a figura da mulher no cemitério, no início do século XX era representada de forma muito erótica, em total nudez, extasiada.

Na medida em que representação da mulher torna-se mais sensual na arte, ela simboliza a mudança dos padrões comportamentais da sociedade da Belle Époque. A serenidade e o conformismo das pranteadoras seriam substituídos pela figura feminina, sensual e cada vez mais apelativa. No Cemitério Evangélico, essa expressão do Art Nouveau ainda é bastante contida. A sensualidade se evidencia pelo corpo sinuoso, pescoço e costas à mostra. Mas gestos exagerados e mesmo a parcial nudez como verificamos em algumas obras no Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre não serão encontrados entre as figuras femininas do Evangélico.

Essa transição de parâmetros representacionais na figura da mulher evidencia a mudança dos estilos na arte funerária: o cânone neoclássico, utilizado para retratar de forma mais conservadora vai sendo substituído, pois se deseja das figuras que elas passem a expressar sentimentos e que se tornem mais humanas do que divinas. Na

medida em que a escultura torna-se mais realista, ela evidencia mais o corpo, e flertando com o romantismo, a morte passa a ser concebida como uma “ruptura”. “Essa noção de ruptura nasceu e se desenvolveu no mundo das fantasias eróticas. Passará ao mundo dos fatos reais e ocorridos”. O erotismo será “sublimado, reduzido à beleza” (Ariés, 2004:66).

O dualismo na concepção da mulher – ora santa ora pecadora – são mantidos nos cemitérios, uma vez que estes são territórios continuados das concepções e comportamentos dos vivos. Assim, as poses que se vê nas revistas, se vêem também nos túmulos.

Quanto aos signos sacros, na segunda metade do século XIX, a iconografia cristã se consolida como uma expressão dos sentimentos religiosos mais humanos do que ortodoxos, em uma sociedade burguesa e de ideologia positivista. Essa ideologia positivista possui também sua própria religião – a da humanidade. O fato é que os signos clássicos foram adotados tanto pelo catolicismo quanto pelo positivismo, e ainda pelo protestantismo, compondo um repertório fortemente adaptado da tradição clássica. Os signos clássicos e sacros passaram a coexistir em um mesmo campo, e pela sua profusão evidenciam aspectos diferenciados e caracterizam certas fases de representação na arte funerária – como ocorre na substituição dos signos clássicos pela preferência do sacro, a partir de 1930.

As figuras neoclássicas são mais austeras e desapaixonadas, seus sentimentos são distantes. As mais eróticas, todavia, não exprimem maiores emoções. O Cemitério Evangélico mantém uma representação tumular serena, enquanto que na Santa Casa as figuras dramatizam. O cemitério católico é um local que enaltece a morte, no pranto e na memória. A presença do positivismo no Cemitério da Santa Casa vai reforçar essa concepção da morte, pois na “estética positivista, o túmulo serve para fazer uma reverência respeitosa ao morto, para provocar emoções edificadoras e é uma tradução do agradecimento da Pátria aos serviços do homenageado” (Mielniczuk, 2007: 342). A mulher representada no túmulo positivista é um modelo moral, já que além de evocar a lembrança o túmulo tinha que transmitir respeito, tal como a norma de conduta.

No Cemitério Evangélico a representação da mulher é ainda contida, segue a diretriz clássica e a moral vigente, mas não compartilha da idéia doutrinária que o positivismo imbuía suas obras, pois este tipo de cemitério tem uma concepção diferenciada do espaço da morte. A ornamentação comedida, a vegetação e a arborização sugerem uma associação com a vida. O túmulo é comedido ao citar a morte, uma vez que em cemitérios protestantes a morte é mais para ser esquecida do que lembrada. Verificamos também que a mulher representada se desprende da condição submissa e positivista, ao evocar ao papel de sacerdotisa em um mundo cerimonial - onde transitam vivos e mortos - quando ela aparece coberta e ao evocar o papel de mulher sensual, ao desvincular a representação feminina da idéia de maternidade. As mulheres retratadas nos túmulos dos positivistas Pinheiro Machado e Júlio de Castilhos são matronas, enquanto que as pranteadoras são joviais, sensuais e belas como as jovens moças da sociedade ou ninfas simbolistas.

O desenvolvimento da escultura funerária vai privilegiar um retratar mais natural e a figura da pranteadora passa a não mais referenciar a idéia de pranto. A pranteadora torna-se apenas uma mulher. Ainda melancólica e guardiã do túmulo, mas muito menos associável com a morte e a tristeza e muito mais com a beleza e o charme.

A escultura funerária vai passar por diversas diretrizes de representação, da mais contida e serena até a mais dramática e simbolista, até que encontra o seu esmorecimento na aceitação do modernismo. O modernismo vai defender o afastamento das figuras dramáticas e lamurientas. A alegoria e a tipologia religiosa vão receber outras leituras formais, mais simples e geométricas, muito menos realistas. O próprio túmulo, ao atingir a simplificação na década de 1950, vai banir qualquer necessidade escultórica e o classicismo antes disso já vai ser renegado pelos artistas que trabalharam com a arte funerária da década de 1930 em diante.

Após o fim da República Velha, com o Estado Novo, a escultura funerária vai experimentar outra exigência alegórica, onde o nacionalismo e o catolicismo vão ser enaltecidos na profusão das figuras de gaúchos, Cristos, Pietás e Santas. O surto cristão vai ecoar nos cemitérios protestantes na forma de Cristos em tamanho natural ou

maior. As alegorias de idéias, valores e virtudes, as figuras mitológicas, os signos escatológicos vão ser definitivamente substituídos a partir da década de 1930, marcando a negação dos motivos do repertório acadêmico em prol de uma representação mais moderna e em consequência da mudança de regimes de governo. O classicismo foi uma marca estética da era positivista.

Quanto ao referencial da antiguidade clássica, a mudança da hegemonia do signo religioso, para a atitude secular ‘coincide com os desígnios de uma classe média em ascensão, ansiosa por demonstrar até mesmo nas questões relativas à morte a solidez de seus valores e o senso pragmático de realidade no qual a sociedade foi baseada e que demonstrou uma aderência à modernidade e seus amplos aspectos’⁶⁶.

Na realidade, este estudo trabalhou com três concepções religiosas diferentes, a protestante, a católica e a positivista e procurou interpretar o emprego que estas três concepções fizeram do referencial clássico. Portanto, focamos a análise em uma tipologia que fosse abordada nas três concepções e igualmente norteadas pela diretriz clássica ou acadêmica de representação escultórica, o que justificou a escolha da mulher, uma vez que ela é temática recorrente.

A feminilidade tem nela própria a reinterpretação da beleza e do amor universal. Ela condensa as virtudes e por outro lado, a paixão e o erotismo. Como já dissemos, a figura feminina pode representar o dualismo, ela pode ser o bem e o mal, o vício e a virtude, encarnar a santa ou a pecadora. A nudez feminina sempre foi um proeminente meio de expressão artística da escultura (Berresford, 2004:169). Nas figuras que analisamos, a beleza feminina é provocativa, ela insinua, mas não escandaliza. Na medida em que a figura vai sendo erotizada, cada vez menos ela pode tranquilizar ou consolar, mas simbolizar a transição comportamental da sociedade.

O fato dos parentes deixarem uma figura velando ou pranteando os mortos é uma atitude tipicamente secular, mas que possui reminiscências da antiguidade

⁶⁶ (...) *This change coincided with the demands of a growing middle class, who were eager to demonstrate, even in matters to do with death, the solidity of their own values and that the pragmatic sense of reality on which society was based and which demonstrated adherence to modernity in its widest aspects. (Sborgi, 2004, p.203). Tradução minha.*

clássica, principalmente ao condensar esse zelo na figura da mulher, pois a ela eram outorgados os rituais funerários realizados no túmulo, bem como a lamentação e exaltação da figura do morto.

Desta forma, “a mulher vai ser o anjo na terra, tanto na casa, ao tomar conta do lar, do esposo e dos filhos ao ensinar a dignidade da vida” como no túmulo, ao guardar e proteger a memória no seio da família e da sociedade, para que as gerações futuras também pudessem ter acesso aos grandes feitos dos mortos, tal como no pensamento positivista onde “os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos.”

Se a arte funerária encontra seu mais profícuo período na República Velha, as marmorarias foram um segmento de empresa estimulado pelo regime de governo positivista, que propulsionava as artes como um meio propagandista e veículo de comunicação de idéias e ideologia. As marmorarias encontraram nesse modismo boas oportunidades de trabalho, com a profusão da escultura não somente nos cemitérios, mas no fachadismo e nos monumentos celebrativos de toda ordem.

Jacob Aloys Friederichs era um eleitor do PRR e Leone Lonardi também deveria ser, uma vez que prestaram vários serviços ao construírem túmulos e monumentos em enaltecimento dos vultos da Pátria.

Na pesquisa, podemos também observar características materiais dos túmulos estudados e concluímos que a Casa Aloys atuou largamente no Cemitério Evangélico. São identificáveis diversas obras que correspondem ao seu padrão de monumento, conforme é autenticado pelas rubricas de alguns e pelas descrições sobre materiais e túmulos no semanário da Casa Aloys. Este semanário foi um condutor da pesquisa, uma vez que a partir dele podemos fazer várias inferências sobre autorias, referenciais clássicos, dados históricos e a questão do ofício versus a arte, abordada em um artigo sobre a Exposição de 1901 e a participação da Casa Aloys (Apêndice B).

A participação da Marmoraria Lonardi também foi fundamental para pesquisa, pois verificamos que ela foi bastante atuante na arte funerária do Rio Grande do Sul e apesar de se destacar na tipologia sacra, ela produziu inúmeras obras carregadas de

signos clássicos, que ficarão para uma análise mais completa no momento em que este estudo inventariar o Cemitério São Miguel e Almas e o Cemitério da Santa Casa.

Esta pesquisa é um trabalho continuado, em desenvolvimento desde o ano de 2003 quando iniciamos os levantamentos na cidade de Pelotas com o projeto de pesquisa Pelotas Necrópole (IAD/UFPel). Pretendemos seguir, apontando novas possibilidades de conhecimento e entendimento da arte funerária no Rio Grande do Sul, privilegiando as obras e a história produzidas pela Casa Aloys e pela Marmoraria Lonardi.

Uma última coisa que deve ser dita, é que este estudo não pretende de forma alguma esgotar a análise da presença feminina nas necrópoles de Porto Alegre e muito menos a recepção da antiguidade clássica. São temas amplos e muito fecundos, que propiciam uma alta gama de pesquisa. Vimos que a relação entre as duas coisas – clássico e feminino, pode ser compatível também com o universo cristão, cristão e feminino. Pode-se sustentar que o clássico tenha prevalecido na regra de representação, na aparência, na forma. Quanto às intenções de quem colocou muita coisa ainda pode ser acrescentada. Quanto ao que as pranteadoras representam, a investigação está só começando. Aqui elas são mulheres, entre o clássico e o cristão, entre a Sacerdotisa dos ritos funerários pagãos e a Virgem Maria, entre a moça de família e a *femme fatale*, mas lá no cemitério, no umbral entre os mortos e os vivos, talvez sejam Eva, Afrodite, Minerva, Demetér ou por vezes Diana. Só a pesquisa dirá...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Augusto. **A construção do Porto de Porto Alegre 1895-1930: modernidade urbanística como suporte de um projeto de estado**. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ALVES, José Francisco. **A Escultura pública de Porto Alegre – história, contexto e significado**. Porto Alegre: Artfolio, 2004.

_____. A escultura pública de Porto Alegre. 2000. 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

ALOI, Roberto. **Architettura funerária moderna**. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 1953. 2ª edição.

ARAÚJO, Thiago Nicolau. **Túmulos celebrativos de Porto Alegre: Múltiplos olhares sobre o espaço cemiterial (1889-1930)**. 2006. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. 2ª edição. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGOLO, Paula Falcão. **Ritos funerários e leis suntuárias da polis ateniense**. Revista de História Antiga UFRS. Disponível em: <<http://www.gaialhia.ket.net/artigos/Paula.2001.pdf>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

ARIÉS, Philippe. **História da morte no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

ATIENZA, Juan G. **Os santos pagãos: deuses ontem, santos hoje**. São Paulo: Ícone, 1995.

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. **Dicionário Aurélio escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

AZARA, Pedro. **La casa y los muertos (sobre tumbas modernas)**. In: La última casa. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

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 – Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará, 2002.

BECKETT, Wendi. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 1997.

BELLOMO, Harry Rodrigues (org.). **Cemitérios do Rio Grande do sul – Arte, Sociedade, Ideologia**. Porto Alegre: Edipuc RS, 2000.

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

_____. **A herança romana nos cemitérios do Rio Grande do Sul**. II Encontro sobre cemitérios brasileiros da ABEC. Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2006. Porto Alegre, FFCH - PUCRS, 14 p., 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRESFORD, Sandra. **Italian Memorial Sculpture: 1820-1940**. Londres: Francis Lincoln, 2004.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul – do final do século XIX a meados do século XX**. 2005. 383 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BOOTH, Wayne C; COLOMB, Gregory G; WILLIAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BORGES, Déborah Rodrigues. **Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)**. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BORGES, Maria Elizia. **Arte Funerária no Brasil (1890-1930)**. Ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

_____. **El arte sepulcral de los marmolistas italianos em Brasil (1890-1930)**. In: Barberán, F.J.R. (coord.) *Uma Arquitetura para la Muerte*. I Encontro Internacional sobre los Cemeterios Contemporaneos. Sevilha: Consejera de obras publicas y transportes – Dirección General de Arquitectura y Vivendas, p. 169-172, 1991.

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

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

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

_____. **Curadoria e pesquisa em História da Arte. Exposição: Arte Funerária: a produção das marmorarias do Estado de São Paulo (século XIX-XX).** In: Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 3, 1996, São Paulo. *Anais 96.* São Paulo, PND Produções Gráficas, 1996, p. 248-254.

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

_____. **Arte Funerária no Brasil.** In: X Encontro Nacional da ANPAP, 1; 1999, São Paulo. *Anais 99.* São Paulo, PND Produções Gráficas, p.142-147, 1999a.

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

_____. **Imagens devocionais nos cemitérios do Brasil.** In: XI Encontro Nacional da ANPAP; 2001, São Paulo. *Anais 2001.* São Paulo, PND Produções Gráficas, V.1. p.10-15, 2001.

_____. **Arte Funerária no Brasil: Contribuições para a historiografia da arte brasileira.** In: XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002. Porto Alegre, CD ROM, 20 p. 2002.

_____. **Crítica de arte: especificidade da arte funerária no Brasil e a interdisciplinaridade das suas formas de exposição.** In: *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual/ Faculdade de Artes Visuais/ UFG.* Ano 1 n.1 (2003). Goiânia: UFG, FAV, p.85-94, 2003.

_____. **Cemitério de la Recoleta: “o melancólico prazer de contemplá-lo” (Sarmiento, 1860).** In: XIII Encontro Nacional da ANPAP; 2003, Brasília. *Anais 2003.* Brasília, PND Produções Gráficas, p.181-188, 2003.

_____. **Os cemitérios convencionais no Brasil.** II Encontro sobre cemitérios brasileiros da ABEC. Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2006. Porto Alegre, FFCH - PUCRS, 14 p., 2006.

BORNAY, Erika. **Las hijas de Lilith.** Madrid: Cátedra, 1998. 3ª Ed.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

BRUNEAU, Philippe. **Greek Art.** In: **Sculpture: From Antiquity to the Middle Ages.** Köln: Taschen, 2006.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). **Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

BURCKHARDT, Jacob. **Del paganismo al cristianismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 2ª reimpressão.

CAMPOSANTO DI GENOVA. Genova: Fratelli Lichino, s/d.

CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. São Paulo: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **O cemitério da Santa Casa: contribuições para história da arte funerária de Pelotas**. 2006. 83 f. Monografia (Especialização em Arte) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2006.

_____. **Uma análise da alegoria e sua aparição na Arte Funerária**. In: XVII Encontro Nacional da ANPAP; 2008, Florianópolis. Florianópolis, Udesc.

_____. **A palavra para o historiador da arte – a palavra como história da arte: O Noticiário Semanal da Casa Aloys e algumas considerações a partir dos escritos de Jacob Aloys Friederichs**. In: III Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais; 2008, Goiânia. Goiânia, FAV – UFG.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Hier Ruth in Gott: Inventário de cemitérios alemães da região da Grande Florianópolis**. Florianópolis: Nova Letra, 2008.

CEMENTERIO DE SAN DIEGO. San Diego: Empresa del Desarrollo del Centro Histórico – PUCE/Centro Cultural, guia, s/d.

CHOLLET, Rogério. Depoimento a autora. Porto Alegre, outubro de 2008.

CYMBALISTA, Renato. **Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do estado de São Paulo**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2002.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Aqui jaz um cemitério: a transferência do cemitério público de Florianópolis, 1923-1926**. 2004, 81 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

CURL, James. **A short history of the cemetery movement in Europe**. In: BERRESFORD, Sandra. Italian Memorial Sculpture: 1820-1940. Londres: Francis Lincoln, 2004.

CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**, 2ª edição. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2000.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno. Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

DAEHNER, Jens. KNOLL, Kordelia. VORSTER, Christiane. WOELK, Moritz. **The Herculaneum women and the origins of archeology.** Los Angeles: Getty Trust Publications, 2007.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900).** Porto Alegre: Globo Editora, 1971.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos.** São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

DIAS, Vítor Manuel Lopes. **Cemitérios: jazigos e sepulturas.** Coimbra Editora. S/D.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2005. 1ª reimpressão.

_____. **Ante el Tiempo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. **Estatuários, catolicismo e gauchismo.** Porto Alegre: Edipuc, 2002.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. **Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia.** Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

DONTAS, Jeorge. **La Acropolis y su museo.** Atenas: Ediciones Clio, 1990.

DUBY, Georges; DAVAL Jean-Luc (edt.) **Sculpture – From the Renaissance to the present day.** Köln: Taschen, 2006.

DUCROT, Oswald. TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Perspectiva, 2005. 20ª ed.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1986. 2ª ed.

_____. **Mitos, sonhos e mistérios.** Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELSNER, Jás. **Art and the Roman viewer: the transformation of art from the pagan world to christianity.** New York: Cambridge University Press, 1995.

_____. **Imperial Rome and Christian Triumph: the art of the Roman Empire ad 100-450**. New York: Oxford University Press, 1998.

ESTATUAS DE MARMOL. Catálogo de marmoraria. Editora Magixtris. Sem data.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos Irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)**. 2007, 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. São Paulo: Editora 70, 2001.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. **História da imigração alemã no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 2004.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre – guia histórico**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

FRIEDERICHS, Jacob Aloys. **Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. Casa Aloys: 1884-1949**. Porto Alegre: [s.n.], 1949.

GANS, Martha. **Presença teuta em Porto Alegre no século XIX (1850-1889)**. Porto Alegre: Editora UFRGS/ANPUH/RS, 2004.

GASTAL, Suzana. **Arte no século XX**. In: **Artes plásticas no rio grande do sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

GILI, Mônica (ed.). **La última casa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

GRABSCHMUCK. Galvanoplastische Kunstanstalt Geisling Steige. 1905-1906.

GRABSCHMUCK. Abteilung für Galvanoplastik. 1919.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1986.

GLOBO, REVISTA DO. 1929. MBM.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 15ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no rio grande do sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

GOYA, Edna de Jesus. NASCIMENTO, Fernanda Albernaz. **Cantos fúnebres de Goiás**. In: III Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais; 2008, Goiânia. Goiânia, FAV – UFG.

HARTGESTEIN GRABMALE. Band III. 1934-1935.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HORNBLOWER, Simon & SPAWFORD, Antony. **The Oxford Classical Dictionary**. Oxford: Oxford University Press.

HUME, David. **Historia natural de la religión**. Madrid: Tecnos, 1992.

ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário 1889-1930**. Porto Alegre: Edipuc, 1995.

JANSON, H.W. **História geral da arte: renascimento e barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **História geral da arte: o mundo moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **História da arte**, 4ª edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.

KARUSU, Semni. Museo Nacional – **Guia ilustrada del museo**. Atenas: Ekdotike Athenon S.A., 1998.

KEISTER, Douglas. **A Field Guide to Cemetery – Symbolism and Iconography**. Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher, 2004.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul**. In: **Artes plásticas no rio grande do sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

KIEFER, Flávio; LUZ, Matutino. **La arquitectura de Porto Alegre**. ELARQA: revista bimestral de arquitectura y diseño. V.10, n. 33. Montevideo: Dos Puntos SRL, 2000.

KODAK, REVISTA. 1913-1914. MCSHJC.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LE MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE NATIONAL D'ATHÈNES. Catálogo, 1972.

LIMA, Antônio. *Depoimento a autora*. Porto Alegre, outubro de 2008.

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)**. In: Anais do Museu Paulista. Nova Série, v.2. São Paulo: USP, 1994.

LONARDI, Júlio. *Depoimento a autora*. Porto Alegre, outubro de 2008.

MARSHALL, Francisco. **Alegorias de Ninguém**. Porto Alegre: mimeo, 13 p. s/d.

_____. **Arqueologia clássica e patrimônio nacional**. Cadernos do LEPAARQ. Pelotas, RS: Editora da Universidade Federal de Pelotas, v.II, n. 4, 2005.

MATO, Omar Lopez. **Cyty of Angels – The history of Recoleta Cemetery. A guide to its treasures**. Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Médios de Comunicación de la Presidencia de la Nación. Buenos Aires: Gráfica Integral.

MILANO IL CIMITERO MONUMENTALE. Milão: Catálogo, s.d.

NASCIMENTO, Mara Regina do. **Irmandades leigas em Porto Alegre: práticas funerárias e experiência urbana - séculos XVIII-XIX.** 2006. 362 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

OTTO, Walter Friederich. **Teofania.** São Paulo: Odysseus, 2006.

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

_____. **Tomb Sculpture.** London: Phaidon, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (coord.). **O espetáculo da rua.** Porto Alegre, Editora da Universidade – UFRGS, 1996, 2ª ed.

PEIRCE, Chales Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

POSITIVISMO: arquitetura de Porto Alegre no período positivista. Porto Alegre: revista do Memorial do Rio Grande do Sul, 2007.

RAMOS, Paula Viviane. **A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929-1939).** 2002. V. I 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

RIPA, Cesare. **Baroque and Rococo Pictorial Imagery.** Ed. Edward A. Maser. New York: Dover, 1971.

ROCHA, Maria Aparecida Borges de Barros. **Transformações nas práticas de enterramento: Cuiabá, 1850-1889.** Cuiabá: Central do Texto, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A Fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920).** 1997. V. I 292 f. V. II 310 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SBORGI, Franco. **Companions on the Final Journey.** In: BERRESFORD, Sandra. Italian Memorial Sculpture: 1820-1940. Londres: Francis Lincoln, 2004.

SEBASTIAN, Santiago. **Arte Y Humanismo.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

SEZNÉC, Jean. **The Survival of the Pagan Gods.** New York: Harper TorchBooks – The Bolling Library, 1953.

SILVA, Guilherme Dias da. **A recepção da antiguidade clássica nos cemitérios em Porto Alegre: um estudo estilístico social.** 2005. 37 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SILVA, Haike Roselane Kleber da. **Entre o amor ao Brasil e ao modo de ser alemão: a história de uma liderança étnica (1868-1950)**. São Leopoldo: Oikos, 2006.

SILVA, Haike Roselane Kleber da. **A trajetória de uma liderança étnica: J. Aloys Friederichs (1868-1950)**. 2005. 332 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SILVA, Sérgio Roberto Rocha da. **A representação do herói na arte funerária do Rio Grande do Sul (1900-1950)**. 2001. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

SILVEIRA, Gicelda Weber. **A arquitetura de cemitérios: notas sobre uma abordagem tipológica**. 1999. 26 f. Monografia (disciplina Tipologias Habitacionais e Morfologia Urbana – Arquitetura - PROPAR). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

_____. **Estruturas de luz e sombra: o caso do cemitério São Miguel e Almas Porto Alegre**. 2000. 327 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SMITH, Moyr. **Ancient Greek female costume**. Londres: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington: 1982. Disponível em <<http://www.uky.edu/AS/Classics/agfc-moyrsmith.html>> Acesso em 16 de fevereiro de 2009 .

SPALDING, Walter. **Construtores do Rio Grande**. Porto Alegre: Livraria Sulona Editora, 1969.

STATUE IN MARMO DI CARRARA. Catálogo de marmoraria. Editora Carrara. Sem data.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SYMANSKI, Luis Cláudio. **Espaço privado e vida material em Porto Alegre no século XIX**. Porto Alegre: Edipuc, 1998.

TANAKA, Michitaro. **The Acropolis**. Tokyo: Kodansha, 1973. 4ª impressão.

TAYLOR, Henri Osborn. **The classical heritage of the middle ages**. New York: Frederick Ungar, 1957.

TOUR nocturno por el cementerio general de Santiago. In: Travel & Enjoy, revista, n.8, outubro, 2006. Sociedad de Servicios Integrales Total Consultores Ltda. Chile, 2006.

TOYNBEE, J.M.C. **Death and burial in the Roman World**. Londres: Thames and Hudson, 1971.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

TRINDADE, Héglio (Org.) **O positivismo: teoria e prática: sesquicentenário da morte de Augusto Comte**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

- URBAIN, Jean-Didier. **La société de conservation: etude sémiologique dès cimetières d'Occident**. Paris: Payot, 1978.
- VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional, 1972. 2v.
- VEECK, Marisa (Org.). **Pedro Weingärtner: obra gráfica**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 2008.
- XAVIER, Pedro do Amaral. **A morte: símbolos e alegorias**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- WECHSLER, Herman J. **Gods and goddesses in art and legend**. New York: Pocket Books, 1950.
- WEIMER, Günter. **A arquitetura do positivismo gaúcho**. In: Estudos Tecnológicos - Arquitetura N16 e 17, V. XIII. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, p. 09-40, 1990.
- _____. **Arquitetura modernista em Porto Alegre: entre 1930 e 1945**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- _____. **Arquitetura**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2006. 4ª ed.
- WINCKELMANN, J.J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimentos/ UFRGS, 1975.
- _____. **Historia del arte em la antigüedad**. Madrid: Aguilar, 1955.
- WIND, Edgard. **Pagan mysteries in the Renaissance**. New York: The Norton Library, 1968.
- WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2ª ed.
- WÖLLFLIN, Heinrich. **Conceptos fundamentales en la historia del arte**. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1961.
- _____. **A arte clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- YALOURIS, Athanasia; YALOURIS, Nicolaos. **Olympie – Le musée et Le sanctuaire**. Athènes: Ekdotike Athenon S.A., 1989.
- ZANINI, Walter (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles – Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2v.

Sites consultados:

<http://www.artefunerariabrasil.com.br> - Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

http://www.fotografias.prati.com.br/fotosantigas/Cidades/Porto_Alegre/Seculo_XIX/Index.htm - Acesso em janeiro de 2009.

http://www.getty.edu/art/exhibitions/herculaneum_women/learn_more.html - Acesso em fevereiro de 2009.

<http://www.uky.edu/AS/Classics/agfc-moyrsmith.html> - Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Mourners_Louvre_CA453.jpg – Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

http://members.ozemail.com.au/~chrisandpeter/radical_romans/snorri/greek_clothing.htm - Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

<http://www.flickr.com/photos/tonygalvez/2263821274/> - Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

<http://www.ketterkunst.com/bio/heinrich-wadere-1985.shtml> - Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=79AFBC45ED03CF44 – Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

http://www.comune.genova.it/portal/template/viewTemplate?templateId=ro9wowkvi6_layout_8ouzchkviu.psml – Acesso em 14 de fevereiro de 2009.

Lista de discussão:

cemiterios@yahoo.grupos.com.br

APÊNDICE A

Uma análise da alegoria e sua aparição na Arte Funerária ¹

Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho - Mestrado em História, Teoria e Crítica –PPGAV/ UFRGS.

Resumo: *Este artigo procura fazer uma análise da presença da alegoria na arte funerária, amparada pela teoria filosófica alegórica de Walter Benjamin. Busco definir o que seja uma alegoria e apresento alguns tipos de personificações alegóricas comuns na arte funerária brasileira. A intenção é fazer um levantamento inicial de subsídios que contribuam para fundamentação de uma teoria mais profunda sobre a alegoria e sua essência, sua aparição na arte funerária e sua condição existencial.*

Palavras-chave: *Arte funerária, alegoria, Walter Benjamin.*

Abstract: *This article seeks out to compose an analysis about the presence of the allegory in the funerary art, supported by Walter Benjamin's philosophical allegoric theory. It pursues a definition of what may be a allegory and presents some kinds of usual allegoric personifications in the brazilian funerary art. The intention here is also to undertake a inicial collection of subsidiary informations that contributes to set the grounds for a more profound theory about the allegory and its essence, its occurrence in the funerary art and its existencial condition.*

Keywords: *Funerary art, allegory, Walter Benjamin.*

Eu me recordo da primeira vez em que passei por um cemitério habitado pela arte funerária e a forma como aquela visão me tocou: a luz da manhã ainda muito jovem abrindo fendas douradas sobre o mármore encardido. As colunas partidas despontando o céu e as catacumbas encerrando o entorno: entre os túmulos crucificados e os mausoléus que naquele dia eram enormes, o que mais chamou a minha atenção foram as figuras humanas: em pedra, para serem tão frias e tão resistentes quanto a carne não consegue ser. Suas expressões lamurientas eram a forma mais significativa de falar do sofrimento e do que incondicionalmente é finito.

Fui me aproximando da idéia de conhecer melhor a necrópole e chegou o dia em que vários anos construíram uma relação minha com o cemitério, que me levou a pesquisar a arte funerária. Foi nesse dia que eu descobri que “os anjos de cemitério” eram

¹ Artigo originalmente apresentado no 17 Encontro da ANPAP. Florianópolis, 2008, UDESC.

na verdade, *alegorias*: distintos, portavam significados próprios. Não eram todos iguais, como parecem ao olho supersticioso.

O que faz de uma alegoria uma alegoria?

A alegoria funerária, é na verdade (como toda alegoria) uma figura que encarna uma idéia por meio da sua representação: portadora de índices iconográficos¹, estes vão dotá-la de significados específicos. A alegoria pode ser lida, e essa leitura vai se dar na medida em que o sujeito compreende o código: a emblemática alegórica possui repertório e seu domínio vai possibilitar a fruição da alegoria na efetivação da sua mensagem: uma forma de comunicação, a alegoria transmite uma idéia. Nesse ponto do pensamento, torna-se irresistível a olhadela em um dicionário para nos certificarmos de que realmente se trata uma alegoria:

1. Exposição de um pensamento sob forma figurada. **2.** Ficção que representa uma coisa para dar cabo de outra. **3.** Seqüência de metáforas que significam uma coisa nas palavras e outra no sentido. **4.** Obra de pintura ou de escultura que representa uma idéia abstrata mediante formas que a tornam compreensível. **5.** Simbolismo concreto que abrange toda uma narrativa ou quadro, de sorte que a cada elemento do símbolo corresponda um elemento significado ou simbolizado.²

Nos cemitérios, vai ser muito comum a presença de figuras humanas, geralmente femininas ou andróginas (quando no caso das aladas, por exemplo). São mulheres pranteando, recostadas, apoiadas, cabisbaixas, de dedos entrelaçados: portadoras de gestos que caracterizam uma idéia a ser passada.

Não são apenas os gestos que fazem a substância da alegoria: a expressão e os índices iconográficos também enfatizam o que deve ser dito. Esse dizer, não se compromete em ser exatamente explícito quando a alegoria diz uma coisa representando o seu contrário.

A figura alegórica fala também pela caracterização de seu corpo: pode-se revelar sua sensualidade, camuflar seu sofrimento, dar asas para que esteja mais perto: do

humano ou do divino? Os anjos exibem também uma forma de tipificação da idéia que consiste na sua identidade.

A alegoria e o símbolo em Walter Benjamin e o drama barroco

Para Benjamin, a alegoria “não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (1984, p.184). Ele analisou a alegoria em torno do drama barroco alemão, ambientando-a em toda a sua possível dramaticidade. Em *Cysarzs* e *Creuzer*, Benjamin retira a substância necessária para dar preenchimento ao corpo de sua teoria: a forma de contraste entre o barroco e o classicismo: “não é tanto a arte do símbolo como a técnica da alegoria”. Porém ele sustenta que ainda assim “a alegoria mantém seu caráter de signo”, o que *Creuzer* determinou como “alegoria-sígnio” (1984, p.185).

A teoria classicista do símbolo ou a “teoria do símbolo artístico”, compreende o fascínio de *Winckelman* (teórico mais importante do período neoclássico, autor substancial na história da arte) pela escultura grega: o *símbolo artístico* é mais elevado que o *símbolo religioso ou místico*.³

O classicismo teria desprezado a alegoria, valorizando a miríade do simbólico. A decorrência é diferenciar o símbolo da alegoria, e uma das conclusões à que *Benjamin* chega é de que a alegoria “significa apenas um conceito geral ou uma idéia” e a representação simbólica é “a idéia em sua forma sensível, corpórea.” Aqui abre-se uma fenda para aprofundarmos a análise da alegoria e do símbolo: “(...) No caso da alegoria, há um processo de substituição...No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata.” (1984, p.186).

A alegoria, sendo então uma forma de dizer uma coisa, por meio de outra coisa, coloca o símbolo como aquele que diz a coisa pela referência da própria coisa. Parece não ser tão substituível. A alegoria não possuiria também o “caráter momentâneo” que no símbolo, existe como uma “totalidade”. Talvez o simbólico seja compreensível frente a

todo tempo, enquanto a alegoria, ao momento. Essa possibilidade interpretativa explicaria o não entendimento atual das alegorias funerárias: somente decifram as alegorias os versados no código, código este que, por sua vez, era muito comum no tempo em que a arte funerária se ergue nos cemitérios. Hoje estes códigos estão completamente isolados dentro do cemitério, sendo incompreensíveis para a maioria. Por exemplo, os índices iconográficos presentes em uma alegoria e responsáveis pela sua significância. Alguns são um tanto óbvios – tal como uma cruz e a relação de fé, outros, nem tanto: um archote de ponta-cabeça como morte, uma âncora como esperança ou uma criança no colo como caridade. Isto sem se falar quando as alegorias são personagens mitológicos – o que requer um repertório da emblemática específica. Vamos analisar então um símbolo bastante comum, a fim de compreender o deslocamento que ocorre entre a apreensão simbólica e a alegórica: uma caveira.

O símbolo da caveira como expressão da idéia de morte, não se altera: sua configuração formal é a mesma em qualquer tempo, que nada subtrai ou nada lhe acrescenta. A caveira simboliza a morte, tanto para o homem da idade média, quanto para o homem moderno. Porém, a caveira pode ser reconduzida da sua dimensão simbólica para a dimensão alegórica – por exemplo, ao a tomarmos como uma ‘alegoria do conhecimento’.

Na configuração alegórica, a caveira só vai funcionar na dimensão contextual onde a entendemos como uma ‘alegoria do conhecimento’, o que é típico de um determinado período, onde se usou essa emblemática para se dizer isto. Houve um deslocamento “de uma coisa para dizer outra”: a caveira como morte, a morte como desconhecido, ou a passagem da vida para morte é finalmente descobrir o oculto: é o conhecimento.

A compreensão do sentido de conhecimento só é plausível através da idéia da morte, o significado primeiro do símbolo: a caveira, ao dizer um segundo significado (o conhecimento) precisa remeter-se ao primeiro (a morte), que reside essencialmente na sua função simbólica. O símbolo é uno, e sua função de entendimento seria até mesmo superior à da alegoria: o primeiro (o símbolo) é evidente, permanece além de seu tempo,

o segundo (a alegoria) é pontual e é entendido conforme o contexto de sua inserção, na esfera temporal e conceitual.

De que forma a alegoria fala da morte?

A alegoria, para estar presente no campo do cemitério, precisa falar da morte, ou dos sentimentos que estão relacionados a ela. Assim, em alguns casos a alegoria vai utilizar uma determinada coisa para demonstrar outra, como viemos analisando.

A idéia é que a alegoria faça remitência à morte, sendo por meio de seu contrário ou de sua simbologia direta. A morte possui certos aspectos próprios, tais como o vazio, o finito, o eterno, o pesar, o sofrimento, a não aceitação, e a resignação. A alegoria não apenas decora o túmulo, mas deixa uma mensagem para quem fica em vida, mensagem esta que sempre deve lembrar a condição de finitude do próprio sujeito que contempla o indivíduo já falecido.

Segundo Benjamin, “a expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história” e que “a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica”. Ele acreditava que “quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte”. A preocupação de Benjamin, era de com palavras poder mencionar o que é poder da natureza e da morte, ambas como reverso e ambas como complemento: a natureza é inesgotavelmente vida e a morte, é uma consequência da vida em um processo infinito de renovação. Só se entende uma por contrário da outra e só se tem vida por que esta precisa da morte. Esta é a essência alegórica histórica da morte, a significação, a necessidade do sofrimento e do declínio que o autor aborda em seu texto sobre o barroco alemão. Assim, a dramaticidade da morte e da alegoria vão se prestar plenamente para criar um conjunto expressivo de arte própria para veicular nos cemitérios. Vejamos alguns casos de representação alegórica funerária e sua relação com a morte:

A caveira: para Benjamin, a caveira é a “história biográfica de um indivíduo”, ou seja, é o retrato decrépito do inevitável ou a forma como todos nós vamos parecer algum dia. A caveira, em sua suma alegórica representa o fim de todas as vaidades. Ela está sempre presente na vida, para lembrar o indivíduo de que é finito e de que todas as coisas são passageiras. No final das contas, somos todos iguais e as aparências são apenas invólucros, dissolúveis no tempo e na história. Não podemos ignorar que a caveira atua como um símbolo da morte, assim como a coluna partida.

As alegorias mitológicas: aparecem em túmulos relacionados principalmente ao positivismo⁴, doutrina filosófica de Augusto Comte que tinha por o politeísmo um princípio alegórico para explicar a realidade humana. As alegorias mitológicas são resgatadas da representação clássica greco-romana e são evocadas no estilo neoclássico, muito valorizado pelos positivistas. Procuram exaltar a grandiosidade, o poder, e os significados inerentes às divindades, que eram atribuídas aos segmentos da sociedade (comércio, política, história, etc). Estas figuras alegóricas não querem determinar uma devoção específica às divindades, mas sim fazer menção aos seus atributos secundários. A idéia é afirmar o poder e a força fazendo analogia contrária a finitude da morte - a importância dos papéis que os mortos tiveram em vida e a forma como estes são perpetuados. Possui finalidade ideológica.

Alegorias femininas que lamentam a morte: figuras humanas que aparecem literalmente, velando os túmulos. Guardiãs da morada final, aparecem em poses ou gestos específicos que comunicam resignação, lamentação, desconsolo ou desespero. Sua caracterização menciona a condição da eternidade e da dor. Falam do vazio deixado pela morte, da postura de quem fica em relação a quem vai: não prometem reencontro no eterno, mas ao contrário, apresentam a cisão entre a morte e a vida, o rompimento e a espera pela condição inevitável.

Alegorias das virtudes ou valores: religiosas ou não, são figuras humanas portadoras de índices iconográficos – não se fazem entender necessariamente pela sua configuração gestual, mas pelos objetos que portam: tocha (vida ou morte), cruz (fé), âncora (esperança), criança no colo (caridade), espada (justiça), clarim (fama), círculo (eternidade), ramalhete de flores (saúde), etc. Geralmente, este tipo de alegoria aparece nos túmulos fazendo menção à morte por uma idéia que não diretamente a da morte, mas sim do valor atribuído ao morto: a figura evoca um sentimento ou idéia em torno da personalidade, desviando a idéia da condição da morte para o atributo, mais significativa que a finitude. É a lembrança dos valores em favor da memória.

Alegorias religiosas ou cristãs: caracterizadas pela narrativa bíblica, são personificadas pela presença dos símbolos cristãos e dos personagens desse universo: Jesus Cristo, Maria, diversos santos, anjos e cruzeiros. Algumas vezes são cenas específicas: Cristo batendo a porta, Pietá, crucificação. Possuem relação direta com o martírio, a expiação dos pecados humanos e o sofrimento. As tipologias cristãs falam do amor incondicional, que maior que a morte, conduz a vida eterna pelo caminho do sofrimento como passagem inevitável e purificadora (o ato traumático da morte). A promessa de vida eterna é inerente a essa simbologia, caracterizada também pelos anjos (mensageiros entre o céu e a terra). Os anjos podem portar índices iconográficos que determinam sua identidade e papel na narrativa cristã e *posteriori*, tumular.

O morto como alegoria de si mesmo: o próprio morto é representado de forma alegórica quando aparece retratado em seu túmulo: a forma como é personificado, revela aspectos relevantes de sua personalidade. No sentido da alegoria que diz uma coisa por meio de outra, por exemplo, o morto pode aparecer retratado com um corpo forte para enfatizar sua força moral ou de valor, enquanto que na verdade era um sujeito de constituição física frágil. Os papéis sociais neste caso são mais importantes que a ausência: seriam os ensinamentos que são deixados para o mundo dos vivos, ou uma forma de dizer que o indivíduo ainda vive por sua obra. Nos cemitérios é comum

encontrarmos esculturas que revelam papéis importantes de entes familiares (uma boa mãe ou bom pai), políticos (liderança e bravura evidenciada pelas vestes, objetos ou poses relativas aos feitos históricos deste indivíduo), ou ainda profissionais (o túmulo traz os objetos ou o indivíduo retratado fazendo aquilo que era relevante em vida). Este tipo de alegoria trabalha a questão de como o indivíduo deve ser lembrado, apaziguando a lacuna deixada.

A alegoria como adereço histórico:

A alegoria vai aparecer na arte funerária desde os tempos antigos pela necessidade de representar o morto. Um gancho entre o abissal e o tangível, uma ligação que possibilita o mais alegórico dos sentidos: o de falar do eterno por meio da morte, ou a tentativa de se convencer do irremediável. Uma forma de consolo, a alegoria é ao mesmo tempo terrível: a agrura que ela disfarça revela que sua presença se faz necessária justamente pelo atroz.

A alegoria do barroco, de Walter Benjamin, é teatral. E justamente nessa teatralidade, encontramos a correspondência com a alegoria personificada pela escultura funerária: existe um inconfundível fundo dramático que é conduzido para escultura fúnebre e que por sua vez, sugere uma dupla representação: primeiro a representação por parte da configuração da escultura, que assume determinadas formas para ser (por meio da intenção do artista) e segundo, a representação como carga dramática de que as figuras humanas podem ser imbuídas, como postura, expressões fisionômicas ou gestos⁵.

A alegoria, no tempo, assume formas características ao ser representada na especificidade de seu período, o que vai influir inclusive na teatralidade que estas possuem. A figura feminina emblemática vai assumir expressões ou gestos diferentes: uma alegoria pode representar um mesmo valor, mas sua configuração pode ser bastante distinta, de acordo com a época de sua fatura. A alegoria como um campo de estudo possui sua história própria, que surge dentre as práticas artísticas de períodos históricos distintos. *Creuzer*, pontua:

(...) o amor pelo alegórico persistiu, e pareceu mesmo renascer no século XVI (...). Com os progressos da Reforma, o simbólico tendeu a desaparecer como expressão dos mistérios religiosos... O antigo amor pelo visual manifestou-se... em representações simbólicas de natureza moral e política.⁶

As referências de *Creuzer*, naturalmente ao aparecerem na obra de Benjamin, abordam questões em torno da nacionalidade alemã, mas não podemos ignorar que esta citação abarca a situação da manifestação escultórica na arte funerária, que aparece com força na alta arte da escultura italiana: nos túmulos de religiosos e nobres do Renascimento e do Barroco. Por sinal é no período Barroco que as alegorias morais vão aparecer com força na arte funerária⁷, por exemplo, nos túmulos executados por *Bernini*. A 'história da alegoria' tem um dos seus mais importantes marcos com a iconologia:

(...) partindo da exegese alegórica dos hieróglifos egípcios, na qual lugares-comuns derivados da filosofia da natureza, da moral e da mística substituíam os dados da história e do culto, os literatos empreenderam o desenvolvimento dessa nova escrita. Surgiram assim as iconologias, que não somente elaboravam as frases dessa escrita, traduzindo sentenças inteiras 'palavra por palavra, por meio de sinais específicos'.⁸

A partir da iconologia, os símbolos vão proliferar nas artes e a arte funerária será apenas mais um campo onde é possível se encontrar a simbologia alegórica. As alegorias vão se constituir pela substância dos símbolos. Elas são uma narrativa que utiliza os índices como caracteres de sua linguagem.

Neste ponto, os túmulos passam a requerer estudos do que era mais apropriado para sua representação, de acordo com o papel social do morto. A alegoria deve por sua vez expressar e nesse sentido ela se torna a 'expressão da convenção'⁹: na arte funerária podemos entender como a forma de passar uma idéia de maneira que esta seja aceita no meio social, ou costume. O túmulo deveria expressar a personalidade do morto, mas sem extrapolar as regras da época, para que fosse aceito e compreendido.

A vigência de uma época condiciona os entendimentos da alegoria no presente, ou o domínio do código, mencionado anteriormente, tendo em vista que atualmente o túmulo é um nicho simplificado, desprovido de ornamentação escultórica na maioria dos

casos. A alegoria na arte funerária é um costume passado, o que a torna própria de seu tempo.

Quando a alegoria passa da sua representação religiosa para expressar valores morais ou a personalidade do morto, ela eleva o profano ao permanente, agarra do fugaz a essência que pode aproximá-lo do divino: a presença não deve mais ser dissipada, mas sim perpetuada. Nesse sentido ela se torna dialética: ela se lança para o presente e daqui podemos revertê-la a sua origem. Ela movimenta-se entre os tempos de sua significação, entre o “ser” e o “vir a ser”, e entre o que foi e o que se tornou, passado e futuro.

A intenção dos grandes túmulos monumentais é passar à posteridade, para que os que neles chegam hoje, compreendam o poder das suas origens. Por isto, a alegoria na arte funerária não fala somente por meio de gestos ou signos, mas pela propriedade de seus materiais que enfatizam a possibilidade de atravessar o tempo. A nobreza dos materiais também vai acrescentar status ao túmulo, assim, a alegoria escultórica torna-se privilégio exclusivo do burguês.

Conclusão:

A alegoria vai atravessar a história e constituir uma forma de encarnar a durabilidade, referente às coisas finitas. A arte funerária expressa toda uma dramaticidade que remete à própria atitude do homem perante a morte.

A morte por sua vez, ainda permanece estranha e aceitar a morte é uma forma de aceitar a natureza, natureza que por sua vez é a própria morte para Benjamin e também a história. A alegoria funerária envelhece culminando na própria ruína de uma categoria artística¹⁰. Ao se constituir uma convenção, a representação alegórica usa de regras de sua época de origem, o que faz delas hoje objetos isolados, mas que podem ser redescobertos, considerando que ainda é muito comum encontrarmos no Brasil, cemitérios caracterizados no período de 1890-1950, fração de tempo que compreende a maior parte dos acervos de arte funerária que chegam até nós, herança também do positivismo.

A alegoria tem o poder de fixar o signo, e a investida simbólica é permitida a quaisquer formas da natureza, convencionando signo e idéia¹¹. A arte funerária permitiu que sua investida simbólica transpusesse o textual, o escrito, para a forma visual pura ao convencionar a figura alegórica. A tristeza e a melancolia dos epitáfios é plausível de ser dita pelas expressões chorosas das figuras que pranteiam sobre as lápides. Não precisamos ver-lhes correr lágrimas dos olhos para sabermos que choram: a teatralidade de seus gestos são a própria substância da investida alegórica. A alegoria funerária supre a necessidade da legenda e por isso pode inclusive superar o poder de ser somente emblemática para constituir uma forma categórica do dizível que dispensa as palavras. Ela personifica sentimentos, acontecimentos e valores que são abstratos em forma física, dando a eles uma aparência mais humana, aproximando-os do nosso mundo.

Walter Benjamin ao desenvolver sua narrativa, conclui que a alegoria não é “o contrário total do símbolo, mas sua igual.” Assim, a alegoria mantém sua densidade significativa e pode ser atualizada no tempo, em sua leitura ou em sua reinvenção. O desejo é que o seja dessa forma, também em sua fundamentação teórica e filosófica.

Referências:

ARIÈS, Philippe. História da morte no ocidente. São Paulo: Ediouro, 2002.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

KEISTER, Douglas. A field guide to cemetery – symbolism and iconography. Salt Lake City: Gibbs Smith publisher, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹ Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. (PANOFKY: 2004, p.47). O índice iconográfico vai ser então um ponto de partida para se associar um significado, ele opera uma função simbólica. Os índices podem ser objetos, posturas, maneirismos, etc.

² Médio Dicionário Aurélio (1980, p. 78).

³ “É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado símbolo plástico.” (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 186-7).

⁴ O positivismo nasce no fim do século XVIII e se desenvolve no século XIX. “Pensa-se, e mesmo sente-se, que a sociedade é composta ao mesmo tempo de mortos e vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos. (...) seus monumentos são os signos visíveis da perenidade da cidade.” (ARIËS: 2002, p. 76-7).

⁵ A dramaticidade da solenidade de sepultamento passa para a alegoria: (...) no século XIX, uma nova paixão arrebatou a assistência. Ela é agitada pela emoção, chora, suplica e gesticula. Não recusa os gestos ditados pelo uso. pelo contrário, cumpre-os, eliminando-lhes o caráter banal e costumeiro. A partir de então, são descritos como se fossem uma invenção inédita, como se fossem espontâneos, inspirados por uma dor apaixonada e única do gênero. (ARIËS:2002, P.66-7).

⁶ CREUZER apud BENJAMIN (1984, p. 190).

⁷ Sobre a alegoria nos períodos históricos Benjamin observa: “(...) A alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico. E a alegoria egípcia, e em seguida a grega(...)”. Para ele, “a história está enclausurada no adereço cênico”. BENJAMIN (1984, p. 193).

⁸ IDEN (p. 190-1).

⁹ IBIDEN (p. 197).

¹⁰ O carregamento histórico da arte para Benjamin: “O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da obra artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotoando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína.” BENJAMIN (1984, p.204).

¹¹ IDEN, p. 206.

APÊNDICE B

A palavra para o historiador da arte – a palavra como historia da arte: O Noticiário Semanal da Casa Aloys e algumas considerações a partir dos escritos de Jacob Aloys Friederichs¹

Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho. Bolsista CAPES - Mestrado em História, Teoria e Crítica –
PPGAV/ UFRGS.

Resumo: *Este artigo procura fazer uma análise da contribuição do registro escrito para a pesquisa em arte funerária, bem como para reconstrução de uma possível história a partir do mesmo. A intenção é apresentar além dos escritos, algumas questões pertinentes para a análise da práxis desenvolvida pelas marmorarias, que pontuam valores que transitam entre o postulado da arte e o ofício relativo à arte fúnebre.*

Palavras-chave: *Arte funerária, marmorarias, Jacob Aloys Friederichs.*

Abstract: *This article seeks out to compose an analysis of the written records contribution to the funerary art research, as well to the reconstruction of a possible history from themselves. The main intention is to bring out some questions that go beyond the written records, some relevant questions to the analysis of the praxis developed by the marble yards, which indicates values that transits between the art principles and the aspects related to the funerary art crafts.*

Keywords: *Funerary art, marble yards, Jacob Aloys Friederichs.*

Junto às imagens, o documento escrito constitui uma das principais evidências para o pesquisador da arte e a escrita pode aparecer de forma complementar ou autônoma. O documento escrito é um achado que atua como confirmatório e indicial – ele acusa as diretrizes que devem ser estipuladas no trabalho da pesquisa histórica.

Para o pesquisador da arte funerária, a escrita vai aparecer nos epitáfios, nos documentos de trabalho dos artistas e artesões (anotações, notas fiscais, orçamentos, textos publicados em anuários, jornais e álbuns) e obviamente na fundamentação teórica.

A escrita é junto da fotografia, registro indispensável. Ainda mais que a fotografia, ela constitui o corpo quase total de um relatório de pesquisa, tal como em uma dissertação. A fotografia captura uma imagem e a palavra a descreve. A escrita da palavra

¹ Artigo originalmente apresentado no III Encontro da ABEC. Goiânia, 2008. FAV – UFG.

é a forma de tornar os pensamentos perenes. Aprisionar as idéias que escapam incessantemente ao pensamento. É reler e lembrar.

Em minha pesquisa, procuro estabelecer uma correspondência entre a arte funerária encontrada nos cemitérios de Porto Alegre e a presença de referenciais provenientes de um repertório cultural do paganismo, que se dá pela adoção de certos índices iconográficos nos túmulos. Naturalmente, a carga histórica deste trabalho vem à tona quando tento traçar as possíveis origens ou procedências destes índices iconográficos, seja pela inspiração que moveu seu uso, seja pela fatura das peças.

Buscando documentos para amparar uma possível história da arte funerária para o RS, felizmente me deparei com um item raro e essencial na pesquisa: o álbum de 1945-1950 publicado pela *Casa Aloys*, estabelecimento que considero o mais importante dentre os que ofereceram ornamentação para os cemitérios gaúchos. Em 1884, o imigrante alemão Miguel Friederichs fundou uma oficina de mármore na cidade de Porto Alegre:

NOVA OFICINA DE CANTARIA

Aos habitantes de Pôrto Alegre e arredores faço público que estabeleci-me nesta praça com uma **oficina de cantaria** que se acha situada no **Caminho Novo N.º 62**. Pelo longo tirocínio e dispondo de material superior, estou habilitado a aprontar **Monumentos** e fornecer **Cantaria e Ornamentos para obras** segundo quaisquer desenhos e gostos.

Porto Alegre, Janeiro de 1884.

Miguel Friederichs.

NB. Um aprendiz robusto que queira aprender a profissão de cantaria encontrará aqui colocação.

Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. Casa Aloys: 1884-1949. Pg.9.

O aprendiz a quem Miguel se refere viria a ser *Jacob Aloys Friederichs*, irmão de Miguel, que compra a oficina em 1 de fevereiro 1891 e passa a chamá-la de *Casa Aloys*.

Sendo escassos registros sobre a temática arte funerária, e principalmente, escritos dos envolvidos com o processo, tais como artistas ou artesãos, textos que elucidem ou ambientalizem as peças que hoje chegam até nós por meio dos cemitérios são como relíquias e por mais gerais ou meramente registrais que sejam, atuam como dispositivos que autenticam os dados levantados no processo da pesquisa e amparam os argumentos decorrentes da mesma.

Assim, apresento aqui um texto de autoria de Jacob Aloys Friederich, Mestre da Casa Aloys, onde discorre sobre seu episódio na *Exposição de 1901* dando-nos pistas para refletir sobre o status da ornamentação funerária como uma produção meramente profissional - um ofício, ou como arte.

A GRANDE EXPOSIÇÃO ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL – 1901

Sob a direção do notável e benemérito Presidente do Estado Dr. Antonio Augusto Borges de Medeiros, e, do igualmente operoso e benemérito Intendente Municipal, Dr. José Montaurí de Aguiar Leitão, foi organizada nos anos de 1899 e 1900, uma exposição estadual, que foi inaugurada solenemente em 24 de Fevereiro de 1901; esta exposição, foi um grande êxito para o Estado Sulino do Brasil, tanto para suas fontes de produção, como para a indústria e profissão, para a arte e a arte profissional, assim como para o Governo do Estado.

O mestre Aloys, expôs o seguinte:

Um monumento em Grês

Um monumento em mármore.

Uma cruz em mármore com o cruxificado

Uma cruz em mármore ricamente ornamentada com flôres.

Estes trabalhos fizeram juz a medalha de ouro pela Secção de Belas Artes.

Sôbre êste assunto, o mestre Aloys relata mais alguns pormenores:

Os trabalhos acima mencionados, tinham sido classificados naturalmente no grupo <<Artes Profissionais>> e julgados pelos juizes dêste grupo. Entre estes juizes se contava o Snr. Joaquim da Silva Ribeiro, proprietário de uma das primeiras fábricas de artigos de cimento. Durante a inspeção e exame dos dois monumentos, êste Snr., quando, como perito, verificou que as duas coluninhas laterais do Monumento em grês havia sido executadas no próprio bloco, quasi teve um extasi profissional; ele

caminhava em redor do Monumento, chamando a atenção de seus colegas de julgamento para esta maravilha da arte profissional. Assim como o monumento e as cruces de mármore foram aprovados como **muito bom**, o laudo dos juizes foi: **Medalha de ouro com distinção**. A decisão e confirmação final estava em mãos do presidente da exposição, sendo também presidente dos juizes de julgamento. Dr. José Montaurí de Aguiar Leitão, Intendente Municipal. Aguardei com crescente impaciência a publicação no jornal oficial <<A Federação>> o edital com o resultado do julgamento. Porém, em vão, até que um dia fiquei ciente de que o Dr. Montaurí, não havia confirmado o vereditum dos juizes, classificando-os no grupo de artes profissionais e que haviam transferido meus trabalhos para o grupo <<Belas Artes>>. Quasi me sentí lisonjeado com esta transferência para o elevado grupo de Belas Artes, porém, logo, o meu indefectível realismo, me disse que neste elevado grupo, poderia ser-lhe conferido apenas a medalha de prata. No grupo **Arte profissional**, no qual meus trabalhos verdadeiramente pertenciam – a medalha de ouro com distinção – e, no grupo mais elevado, no qual foram classificados erradamente, talvez só a **medalha de prata!** – Isto era uma injustiça, contra a qual tinha de protestar. – Imediatamente me encaminhei para a Intendência Municipal, afim de falar a respeito com o eminente e popular intendente Dr. Montaurí.

Quando subia as escadas no edifício da intendência, encontrei no corredor o Sr. Dr. Montaurí, em palestra com auxiliares e visitantes. Perguntado qual o motivo de sua visita, formulei o meu pedido e reclamação.

O snr. Dr. Montaurí, porém, não estava inclinado a ceder e dentro de poucos momentos, estabeleceu-se uma agitada discussão tendo o Snr. Dr. Montaurí terminado com voz alterada: <<e eu lhe declaro que os seus trabalhos pertencem ao grupo <<Belas Artes>> e aí serão julgados>>. – Retrucando também com voz mais alta: <<eu lhe declaro, que o Snr. está enganado, os meus trabalhos pertencem ao grupo <<Artes profissionais>>, e eu lutarei pelos meus direitos.>> - E agitado me retirei correndo escada abaixo, porém, chegando em baixo, verifiquei que havia esquecido meu chapéu e guarda-sol.

Imediatamente voltei, subindo a escada apressado de dois a três degraus. Lá encima ainda estavam em animada discussão, o Dr. Montaurí e os outros Snrs., quando apareci. O Dr. Montaurí instintivamente deu um passo atrás, assim como quem espera um ataque. Quando notei êste fato, nesse momento então o meu humor rhenano venceu a agitação, e meu aborrecimento desapareceu, e com algumas palavras clarou-se a situação, peguei no chapéu e no guarda-sol e – me despedi.

Uma semana após êste episódio encontrei-me com o Dr. Montaurí em companhia do Snr. Major Alberto Bins, no parque da exposição; um pouco mais tarde o Snr. Bins comunicou-me que por ocasião daquele encontro, o Dr. Montaurí lhe disse: <<Agora pode estar tranquilo, êle recebeu a **medalha de ouro** em Belas Artes>>.

Porém, a primeira orgulhosa alegria, estava um pouco turvada para mim.

Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. Casa Aloys: 1884-1949. Pgs. 54, 56, 57.

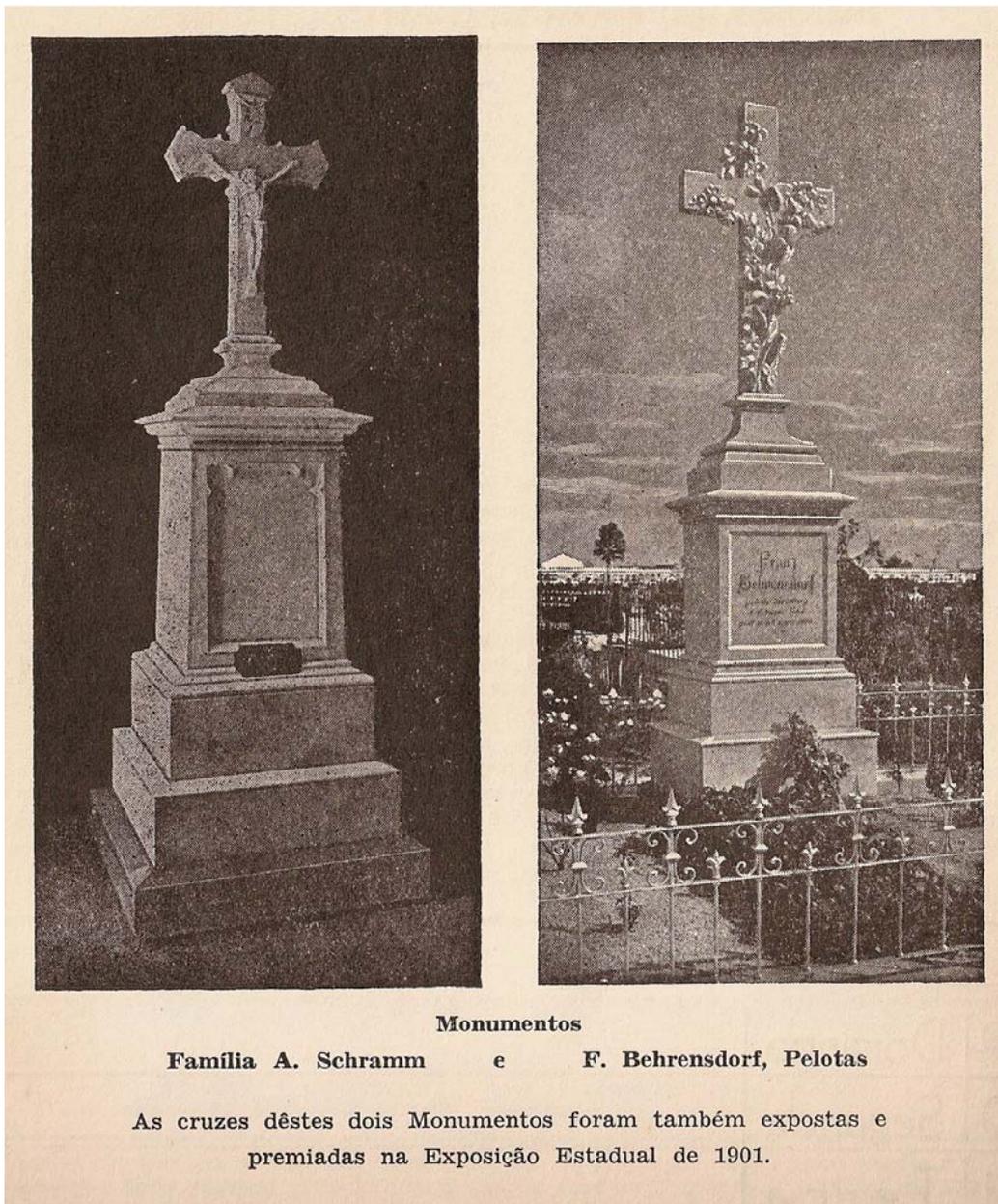


Figura 1: as obras premiadas na Exposição Estadual de 1901 em Porto Alegre.

O texto transcrito acima relata uma situação participada pelo Mestre Aloys, projetista e canteiro da Casa Aloys mármore e granitos. A partir deste escrito podemos pensar:

- Que já no primeiro parágrafo é pontuada uma distinção entre *arte* e *arte profissional*.

- Que os trabalhos do Mestre Aloys, ao serem enquadrados na categoria *arte profissional* denotam uma condição relativa à profissão ou ofício, sendo um produto de uma firma ou de um trabalho plausível de venda, já que a condição de profissão subentende aptidão para designar algum serviço.

- Como arte profissional, os trabalhos apresentavam uma execução primorosa – por isso arte, e tal primor ofereceu a possibilidade de elevá-los a categoria da arte somente – desvinculando sua fatura do ofício profissional (que designa também uma relação pedido-encomenda) e colocando-a em uma condição mais autônoma na sua execução, mesmo sendo ainda uma encomenda – ou o que poderíamos definir como o talento do artista.

- Na categoria *arte profissional* o trabalho poderia ser agraciado com medalha de ouro pela sua primazia, já na categoria *arte* o trabalho iria receber apenas medalha de prata, o que não está claro se é uma limitação da categoria- que chegaria apenas ao nível prata ou se uma limitação da fatura do trabalho – que como arte profissional poderia ser ouro, mas como arte apenas prata. Destas hipóteses, inferimos ainda outras considerações: a) se o trabalho vale ouro como profissional e prata como arte, a arte funerária na época era vista mais como um ofício do que como uma obra de arte. b) se a categoria arte chegava apenas ao nível prata, a arte estava subordinada ao profissional, sendo relegada a um nível secundário e a profissão sendo muito mais valorosa que a criação.

- O Mestre Aloys reconhece que o grupo das artes é o mais elevado e por um instante sente-se lisongeado com a elevação de sua produção ao estatuto da arte. Porém seu anseio é o de que seus trabalhos sejam reconhecidos como nível ouro, atribuindo mérito à sua laboriosa execução em monumentos, mesmo que para isso continuem pertencendo ao nível profissional, defendendo-os como produto de seu ofício, reconhecido no Estado.

- O mestre defende seus trabalhos como profissionais e não como arte. A medalha ouro lhe é atribuída na categoria arte, mas este sente-se aborrecido, pois ao que se subentende, a medalha foi concedida não pela argüição do mestre, mas pela ocasião do

encontro – talvez pela influência do próprio Alberto Bins. O aborrecimento de Aloys pode ser atribuído ainda ao fato de que este gostaria de receber a medalha de ouro como artes profissionais, da forma que fora julgado pelos juizes da exposição e não como arte, como fora avaliado por Montaurí.

Desta análise dos fatos, podemos entender que o próprio Mestre Aloys via mais sua produção como ofício do que como arte, o que apresenta um ponto de vista importante entre a querela das artes menores e das artes por excelência. A execução da arte funerária envolvia a repetição e a produção seriada ou moldada de certos elementos, justificando sua condição profissional ou industrial. Porém, não podemos excluir a fatura de peças únicas, que requerem alto grau de habilidade elevando o executor da obra a categoria de artista ou a obra a categoria de arte. O próprio Mestre Aloys reconhece a autoridade de André Arjonas, escultor atuante na Casa como artista:

(...) ANDRÉ ARJONAS, 1901 até hoje! – Este verdadeiramente genial artista entrou como aprendiz em 1901 e em menos de 10 anos era o escultor e criador de projetos e o artista da casa, o qual juntamente com o mestre Aloys em recíproco complemento proporcionou o desenvolvimento artístico da Casa Aloys.

Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. Casa Aloys: 1884-1949. Pg. 104.

Mais que isto, reconhece a importância do desenvolvimento artístico como uma condição valorosa ao ofício de sua Casa, e por consequência da arte funerária.

É justamente a fatura da peça como única, que aparece no escrito como o ponto que impulsiona a mudança da categoria para os trabalhos em questão, quando o juiz, Dr. Joaquim da Silva Ribeiro *verificou que as duas coluninhas laterais do Monumento em grês havia sido executadas no próprio bloco*, o que evidencia a execução do labor dispensando moldes ou outros artifícios referentes à duplicata e a produção serial.

Analisamos neste ensaio alguns dos escritos encontrados no Noticiário Semanal da Casa Aloys, publicado por Jacob Aloys Friederich, por ocasião dos 100 anos do fundador da casa (Miguel Friederichs) e dos 65 anos da fundação da mesma. Definido pelo autor como um *calendário-folhinha*, o álbum conta a história da oficina de mármore e cantarias,

apresentando reproduções de documentos, brasões de família e variadas fotografias. Friederichs foi um líder atuante na comunidade germânica do Rio Grande do Sul. Na tese de doutorado *A trajetória de uma liderança étnica – J. Aloys Friederichs (1868-1950)*, Haike R. K. da Silva investiga o papel de Friederichs na sociedade e apresenta em seu relato o caráter de escritor do qual ele se utilizava para apresentar suas idéias. A autora define o Noticiário Semanal como uma autobiografia de Friederichs como um personagem, empresário e envolvido com a arte funerária gaúcha. Ele produz o anuário ao editá-lo, organizá-lo e finalmente, assinar como autor:

(...) Reproduzirei, em conseqüência, nas presentes páginas de retrospecto histórico a evolução da atual Casa Aloys Ltda., usando da forma descritiva e da ilustração, tal como um filme de indústria que, por vezes, será até uma modesta película de arte.

Pôrto Alegre, Janeiro de 1949.

Mestre ALOYS.

Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. Casa Aloys: 1884-1949. Pg. 1.

Concluimos que o documento em questão representa um dos mais importantes registros sobre a arte funerária no Rio Grande do Sul, e que a partir de seus textos, propiciou a explanação das questões levantadas neste ensaio. Uma análise mais minuciosa e completa pode gerar um relatório fidedigno da pesquisa, apresentando com originalidade o surgimento e o ápice da arte funerária na caracterização dos cemitérios modernos do estado, já que o anuário de Mestre Aloys ilustra túmulos que hoje são quase perdidos no esquecimento em que jazem as necrópoles, entre o ritmo veloz da vida (pós-moderna) que simplifica o túmulo e supre o momento de reflexão e o espaço de convívio que foram estes cemitérios em outros tempos.

Referências:

DAMASCENO, A. Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

FRIEDERICHS, J. A. Noticiário Semanal. Histórico da Casa Aloys Ltda. Indústria do mármore, granito e bronze. Oferecido aos seus amigos e fornecedores em comemoração aos 65 anos de sua fundação e atividade:1884-1949. Para o ano de 1950. Porto Alegre: Sul Impressora, 1950.

SILVA, H. R. K. A trajetória de uma liderança étnica J. Aloys Friederichs (1868-1950). Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

APÊNDICE C

Listagem de túmulos fotografados no Cemitério Evangélico. Finalidade: mapeamento cronológico da presença de materiais.

Família – Sobrenome dominante no túmulo	Material	Ano do sepultamento mais antigo e ou indicado como construção do túmulo (grifado).
Jung	Mármore	-
Ritter	Mármore	1902
Rothfuchs	Mármore	1914
Deppermann	Mármore	1921; 1887.
Hugo	Mármore	1892
Poisl	Mármore	1915
Dreher	Mármore	1896; 1951
Várias	Mármore	1877
Dexheimer	Mármore	1909; 1921
Pielen	Mármore	1909
Grave e Schütt	Mármore	1920
Petersen, Gross e Steyr	Mármore	1909
Foernges	Mármore	1923
-	Mármore	-
Fehlauer	Mármore	1904
Tonding	Mármore	1916
Schaitza	Mármore	1910
Brutschke	Mármore	1910
Collin	Mármore	1908; 1934
Ahrons	Pedras	
Bechlin	Mármore	1908
Georg	Mármore	1902
Presser	Grés	1939
Baiocchi	Grés	1927
Schreiner	Mármore	llegível
-	Mármore	-
Altenbernd	Mármore	1895
Traur	Mármore	-
Bier	Mármore	1879
Gassen	Mármore	1890
Gerdau	Mármore	1812; 1939
Wiedemann	Mármore	1907; 1914
Becker	Mármore	1907; 1910
Heinz	Mármore	1911; 1905
Blauth	Mármore	1875; 1888; 1921
Hackmann	Cimento	1918; 1924

Wilde	Mármore	1895
Carls	Mármore	1916
Dhreer	Mármore	1907
Josephson	Mármore	1888; 1852
Sager	Mármore	1917; 1895
Weckerle	Mármore	1892; 1935
Rothfuchs	Mármore	1908
Kappel	Mármore	1904
Koseritz	Grés	1890
Weise	Grés	1930; 1928
Wahrlich	Granito/Bronze	-
Graether	Mármore	1916; 1922
Schmitt	Granito/Bronze	1935
Wahrlich	Granito/Bronze	-
Höchner	Granito/Mármore	1914;1961
Mentz	Mármore	-
Schmitt	Mármore	1916;1938
Gundlach	Mármore	1882; 1904
Mace	Mármore	1922
Sassen	Granito/Bronze	1927
Henning	Mármore	1917
Lübbe	Cimento	-
Jacobi	Mármore	1885
Röhrig	Mármore	1917
Winter	Mármore	1932
Schwuchow	Granito/Mármore	1919
Hübner	Grés	1862
Wolkmann	Grés	1875
Steinhardt	Mármore	1874
Hahn	Grés	1821
Hahn	Grés	1852
Riedel	Mármore	1887
Schilling	Granito/Mármore	-
Trein	Granito/Mármore	-
Jaeger	Mármore	1955
Werkhäuser	Mármore	1914;1921
Wüstenfeld	Mármore	1915
Linde	Mármore	1928
Klingelhoefter	Mármore	1838
Rausch	Mármore	1922;1916
Wiedemann	Grés	-
-	Mármore	-
Depperman	Mármore	1916
Janson	Mármore	1913
Marques	Grés/Mármore	1915
Kuwer	Mármore	1929
Richter	Mármore	1896
Weiss	Grés/Mármore	1930
Krauss	Mármore	1924
Klinger	Mármore	1892

Gerlach	Mármore	1905
Koslowsky	Mármore	-
Hoffmann	Mármore	-
Möller	Granito bruto	-
Fayet	Mármore	1929
Bier	Granito/Bronze	1925
-	Granito/Bronze	-
Tannhauser	Granito/Bronze	1924
Sperb	Mármore	1926;1929
-	Granito	-
Naschold	Grés/Mármore	1924
Herrmann	Mármore	1924
Dietrich / Becker	Granito bruto	1928
Becker	Marmore/Grés	1923
Schröder	Mármore	1932
Dreyer	Marmore/Grés	1934
Enet	Granito/Bronze	1928; 1921
Behrends	Mármore	1927
Mittelstredt	Granito bruto	1927
Mailländer	Mármore	1927
Albertin	Mármore /Grés	1926



Leone Lonardi. Monumento Caduti em homenagem aos mortos da I Guerra. Fumane, Italia.



Leone Lonardi. Monumento Caduti em homenagem aos mortos da I Guerra. Fumane, Italia.



Depósito da Marmoraria Lonardi. Leone Lonardi - maquete para monumento funerário de Maurício Cardoso.



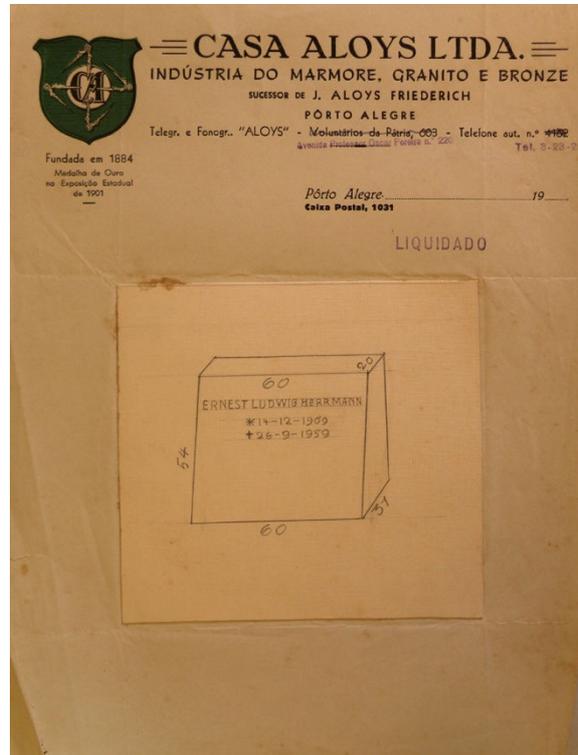
Depósito da Marmoraria Lonardi. Leone Lonardi - maquete para monumento funerário de Maurício Cardoso – detalhe: o governador e advogado exercendo a profissão.



Depósito da Marmoraria Lonardi. Leone Lonardi - maquete para monumento funerário do governador Daltro Filho. Detalhe: gaúcho.



Monumento funerário do Governador Daltro Filho, 1941. Antônio Caringi.



Casa Aloys. Nota com esboço. Arquivo do Cemitério Evangélico.



Lonardi & Teixeira. Nota fiscal. Arquivo particular Júlio Lonardi.



Mala com desenhos e projetos de Leone Lonardi, no depósito da marmoraria, antes da higienização e armazenagem. Em torno de um mês de trabalho de remoção de poeira e planificação das peças, que agora estão sendo inventariadas e armazenadas corretamente.



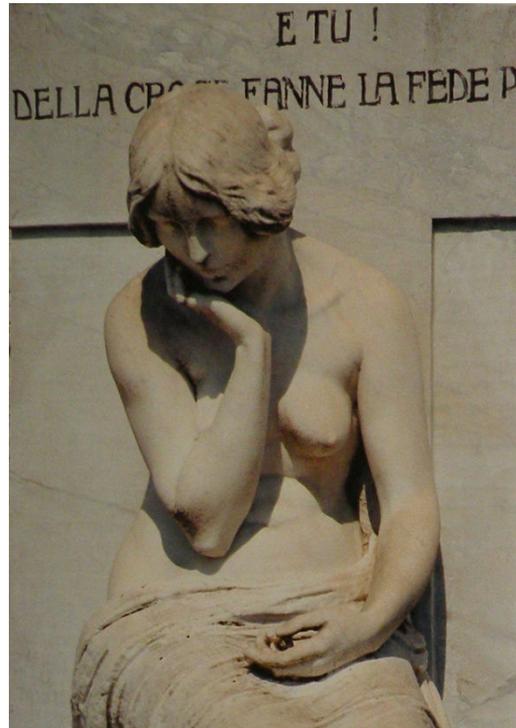
Depósito da Marmoraria Lonardi – modelos em gesso – pranteadora.



Depósito da Marmoraria Lonardi – modelos em gesso – Cristos.



Depósito da Marmoraria Lonardi – modelos em gesso – homens ilustres.



Fé (c.1920). Oreste Pozzi, Cimitero Borgo Angeli, Mantua. Fonte: Italian Memorial Sculpture (1820-1940) – A Legacy of Love, p. 162: 2004.



Mágoa muda, meditação no mistério [Enigma] da morte pranteando (1912). Luigi Secchi, Cimitero Monumentale, Milan. Fonte: Italian Memorial Sculpture (1820-1940) – A Legacy of Love, p. 162: 2004.



Devoção ou auto-sacrifício – “Não conte para ninguém a causa da minha morte” (1914). Piero da Verona, Cimitero Monumentale, Milan. Fonte: Italian Memorial Sculpture (1820-1940) – A Legacy of Love, p. 162: 2004.



Angelo, di Guinzoni (1990), Cimitero Monumentale, Milan. Fonte: Italian Memorial Sculpture (1820-1940) – A Legacy of Love, p. 162: 2004.



Grande mulher de Herculano. Roma, 40-60 d.C. Mármore. Skulpturensammlung, Staatliche.
Kunstsammlungen – Dresden. Disponível em:
http://www.getty.edu/art/exhibitions/Herculaneum_women/learn_more.html. Acesso em 16
de fevereiro de 2009.



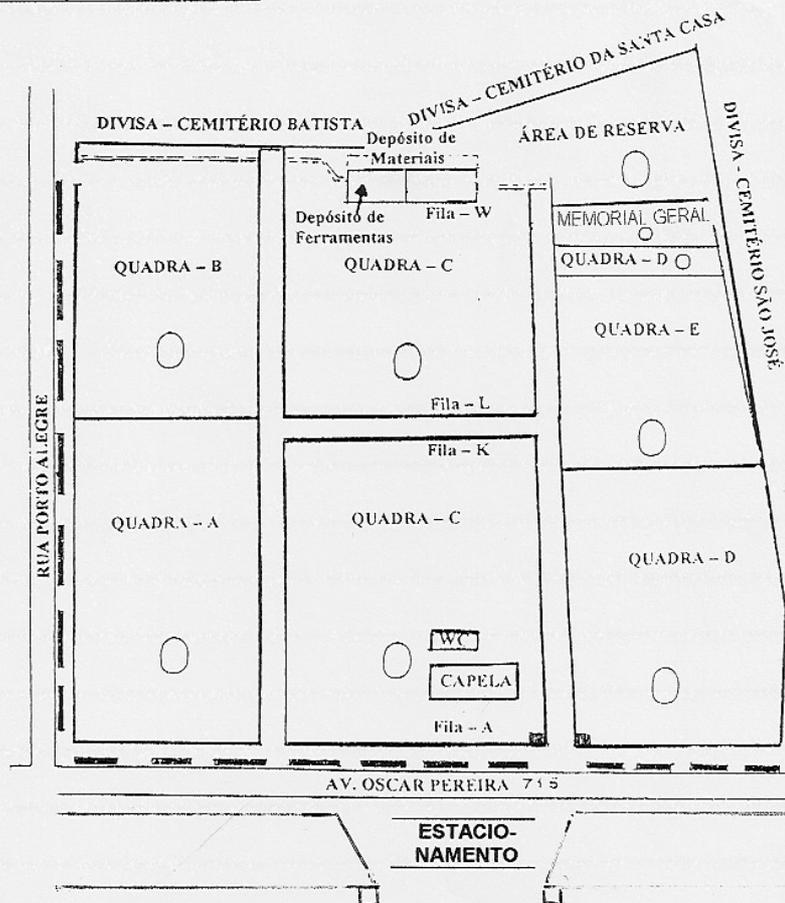
Pequena mulher de Herculano. Roma, 30-1 a.C. Mármore. Skulpturensammlung, Staatliche. Kunstsammlungen – Dresden. Disponível em: http://www.getty.edu/art/exhibitions/Herculaneum_women/learn_more.html. Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

CEPA - Comunidade Evangélica de Porto Alegre

CEMITÉRIO

RUA GUILHERME SCHELL 467
FONE: 3223-9712 -
906940-040 PORTO ALEGRE - RS
Na tranquilidade deste parque
a paz com Deus

CEMITÉRIO VELHO
ENTRADA:
Rua Prof. Oscar Pereira 715



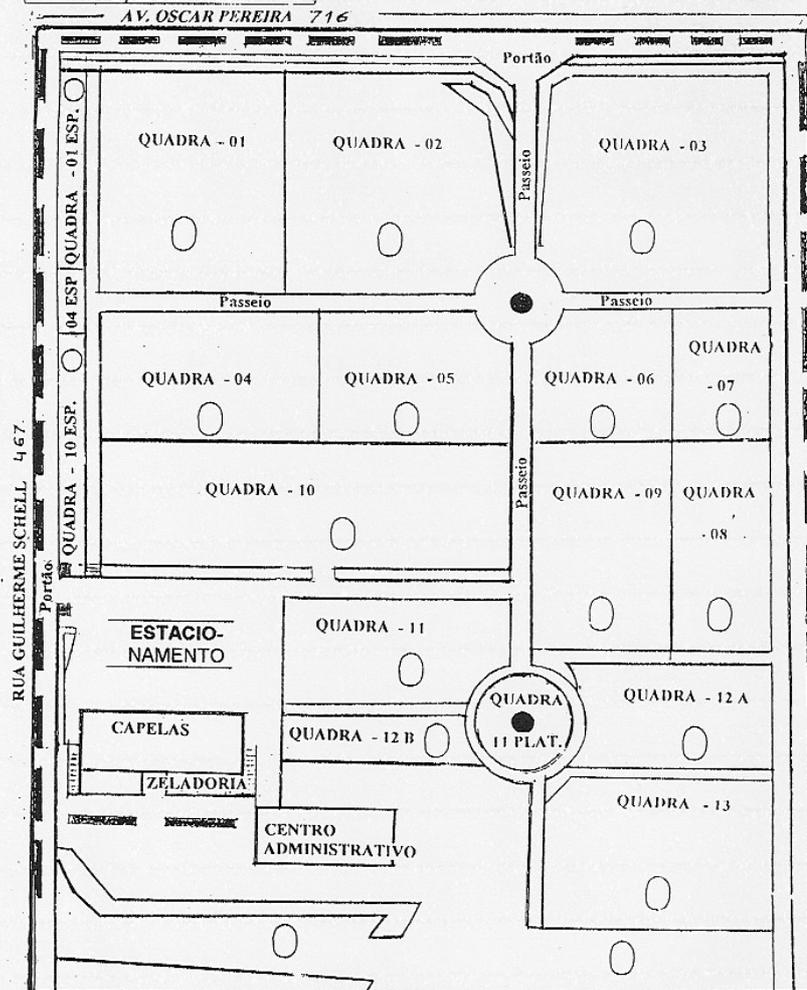
Mapa do Cemitério Evangélico I

CEPA - Comunidade Evangélica de Porto Alegre

CEMITÉRIO
EVANGÉLICO

RUA GUILHERME SCHELL 467
FONE: 3223-9712 -
906940-040 PORTO ALEGRE - RS
Na tranqüilidade deste parque
a paz com Deus

CEMITÉRIO NOVO
ENTRADA:
Rua Guilherme Schell 467



Mapa do Cemitério Evangélico II