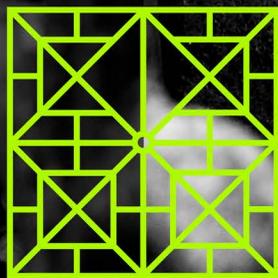


ARTE E MORTE
REPRESENTAÇÕES DO
FEMININO NA ARTE
TUMULAR DO
CEMITÉRIO DE
SANTO AMARO

ALYNNE CAVALCANTE





UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ALYNNE CAVALCANTE BEZERRA DA SILVA

ARTE E MORTE: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA ARTE TUMULAR DO
CEMITÉRIO DE SANTO AMARO

RECIFE
2023

Alyne Cavalcante Bezerra Da Silva

Arte e Morte:

Representações do feminino na arte tumular do Cemitério de Santo Amaro

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa.

Área de Concentração: Artes Visuais e seus processos educacionais, culturais e criativos.

Linha de Pesquisa: Processos teóricos e históricos em artes visuais.

Recife
2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

S586a Silva, Alynne Cavalcante Bezerra da
Arte e morte: representações do feminino na arte tumular do Cemitério de Santo Amaro / Alynne Cavalcante Bezerra da Silva. – Recife, 2023. 202f.: il., fig.

Sob orientação de Robson Xavier da Costa.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2023.

Inclui referências, apêndice e anexo.

1. Artes visuais. 2. Cemitério de Santo Amaro. 3. Corpo feminino. 4. Aby Warburg. I. Costa, Robson Xavier da (Orientação). II. Título.

700 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-204)

Alyne Cavalcante Bezerra Da Silva

Arte e Morte:

Representações do feminino na arte tumular do Cemitério de Santo Amaro

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Artes Visuais.

Aprovada em 17/11/2023

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Robson Xavier da Costa
(Presidente/Orientador(a) - UFPB)

Profa. Dra. Luciana Ferreira Costa
(Examinador(a) interno(a) - UFPE)

Profa. Dra. Maria Elizia Borges
(Examinador(a) Externo(a) - UFG)

Dedico este trabalho a Rita e Doralice
(*in memoriam*), minhas avós, que de um
jeito ou de outro, contribuíram em meus
desvios para os temas ligados à morte.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à minha família, principalmente ao meu companheiro David Embiruçu que, em tantos momentos fez as vezes de revisor orto-gramatical deste texto, além de contribuir com incentivos e apoio moral.

Agradeço aos amigos pelo apoio e paciência durante a elaboração deste trabalho principalmente à Christie Rhamu e Pavoni pelas longas conversas noite a dentro que tantos *insights* me geraram dentro dessa temática.

Agradeço à Robson Xavier da Costa, meu professor e orientador que com tanta paciência e cuidado, me guiou nessa caminhada e que tanto contribuiu com o meu crescimento pessoal e acadêmico.

Agradeço à ABEC (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais) pela colaboração constante e indicação de leituras e o apoio rápido e preciso na minha busca por fontes.

Agradeço também à direção do Cemitério de Santo Amaro, pelas informações prestadas e pela disponibilidade e cortesia. Bem como agradeço à Emlurb por facilitar o meu acesso ao Cemitério de Santo Amaro na condição de pesquisadora.

Além de todas as pessoas que estiveram envolvidas direta ou indiretamente com este trabalho.

RESUMO

As relações entre arte e morte são mais intrincadas do que se parece à primeira vista. A ciência da irreparabilidade da morte impulsionou o ser humano à criação das imagens, que viriam a substituir os mortos e fazer dos cemitérios antigos, os nossos primeiros museus. A partir disso, esta dissertação tem o objetivo de analisar o acervo artístico tumular do Cemitério de Santo Amaro, no Recife, sob a ótica das artes visuais, destacando as representações do corpo feminino e as fórmulas que elas evocam, com a finalidade de fortalecer os cemitérios secularizados como locais de pesquisa e laboratório de análise imagética. Para criar uma narrativa sobre esses entrecruzamentos entre os temas da morte e a arte, é feita uma discussão teórica inicial com o suporte visual da estética mortuária clássica, que cria um terreno favorável para notar a sobrevivência de fórmulas antigas nas artes tumulares do cemitério referido, com destaque para o corpo feminino. Bem como é feito um apanhado sobre a instauração do Cemitério de Santo Amaro no Recife, passeando brevemente pelas questões particulares a este cemitério. Através da abordagem do historiador de arte alemão Aby Warburg, é possível traçar um caminho para analisar as representações desse corpo feminino nas artes tumulares e as fórmulas interpretativas que elas continuam a evocar na contemporaneidade, bem como mostrar a repetição de tais fórmulas funerárias em outros contextos e suportes artísticos de modo a proporcionar uma discussão acerca da naturalização dos temas da morte e do espaço cemiterial que tantos elos possui com o mundo dos vivos e concluir que as representações femininas na arte tumular do cemitério são de fato testemunhos visuais de como a sociedade via e representava as mulheres de finais do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: Artes visuais; Cemitério de Santo Amaro; corpo feminino; Aby Warburg.

ABSTRACT

The relationships between art and death is more intricate than it seems at first glance. The science of the irreparability of death drove human beings to create images, which would come to replace the dead and make ancient cemeteries our first museums. Based on this, this dissertation aims to analyze the tomb artistic collection of the Santo Amaro Cemetery, in Recife, from the optic of visual arts, highlighting the representations of the female body and the formulas they evoke, with the purpose of strengthening the secularized cemeteries as research sites and image analysis laboratories. To create a narrative about these intersections between the themes of death and art, an initial theoretical discussion is made with the visual support of classical mortuary aesthetics, which creates a favorable terrain to note the survival of ancient formulas in the tomb arts of the aforementioned cemetery, with emphasis on the female body. As well as an overview of the installation of the Santo Amaro Cemetery in Recife, briefly going through the particular issues relating to this cemetery. Through the approach of German art historian Aby Warburg, it is possible to trace a path to analyze the representations of this female body in tomb arts and the interpretative formulas that they continue to evoke in contemporary times, as well as showing the repetition of such funerary formulas in other contexts and artistic supports in order to provide a discussion on the naturalization of the themes of death and the cemetery space that has so many links with the world of the living and conclude that female representations in cemetery tomb art are in fact visual testimonies of how society viewed and represented women of the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Visual arts; Santo Amaro Cemetery; female body; Aby Warburg.

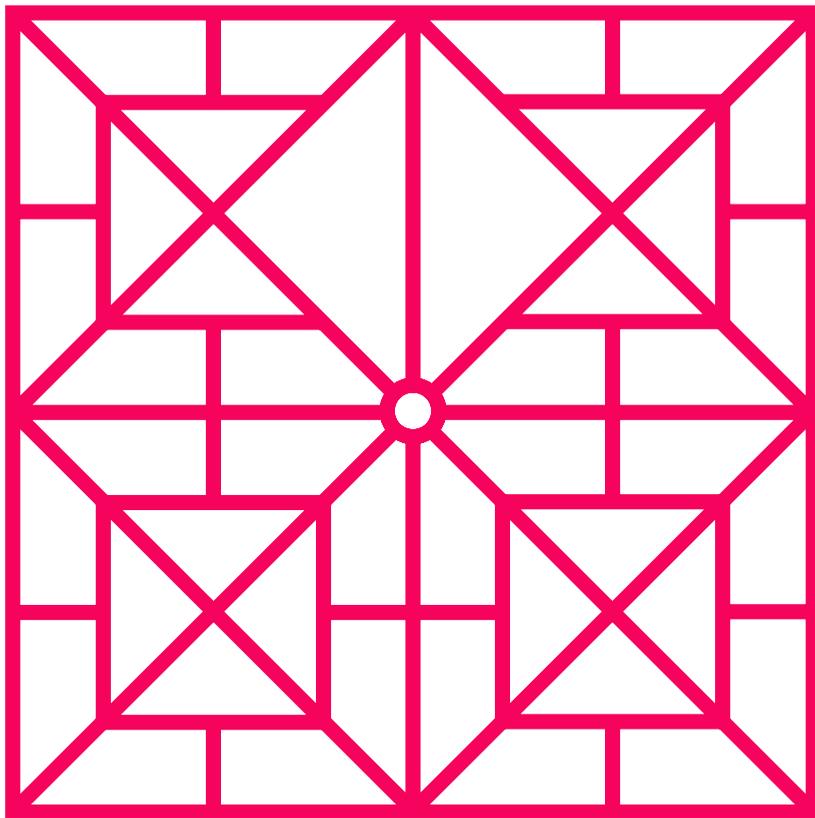
Lista de imagens

Imagem 1 – Rascunho da capela gótica, visão lateral	20
Imagem 2 – Rascunho da alameda principal	20
Imagem 3 – Pranteadora de Santo Amaro	40
Imagem 4 – Sepultura na Basílica de Santa Croce	49
Imagem 5 – Obras do museu egípcio	54
Imagem 6 – Acervo funerário romano	57
Imagem 7 – Representação feminina	64
Imagem 8 – O último adeus de Alfredo Olini	66
Imagem 9 – Jazigo de Joaquim Nabuco	67
Imagem 10 – Máscara mortuária	73
Imagem 11 – Decomposição na arte funerária	75
Imagem 12 – Vanitas Still Life	78
Imagem 13 – Triunfo e dança da morte	79
Imagem 14 – Representações da morte (corpo)	81
Imagem 15 – Representações da morte (cabeça)	84
Imagem 16 – Releitura da planta do Cemitério	89
Imagem 17 – Releitura da planta do Cemitério (asterisco)	89
Imagem 18 – Alameda principal do Cemitério	94
Imagem 19 – Ossuários no interior de igrejas no Recife	99

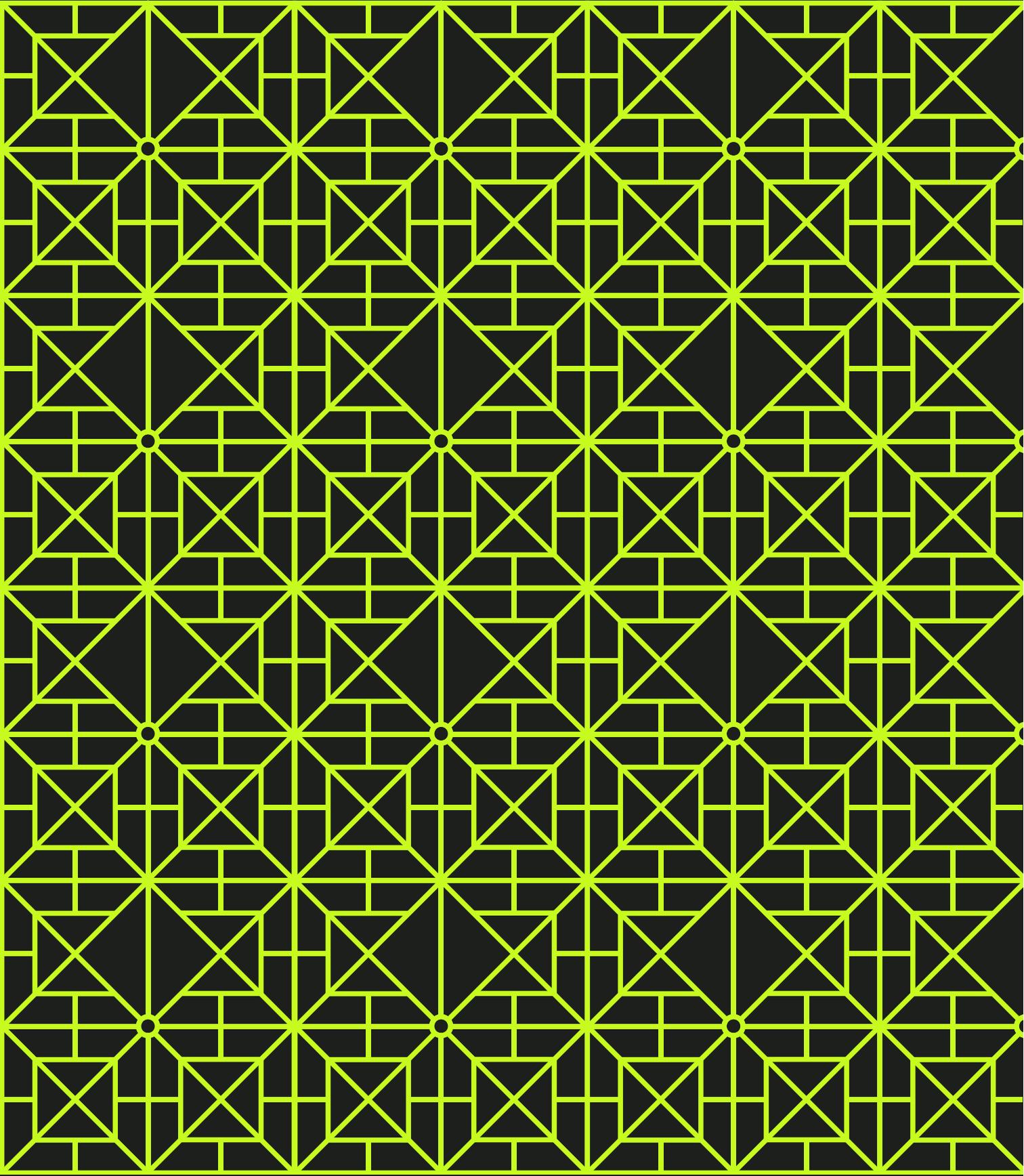
Imagem 20 – Portões do Cemitério de Santo Amaro	103
Imagem 21 – Meu caderno de anotações	106
Imagem 22 – Os panfletos de Dia de Finados	106
Imagem 23 – Movimentação no Dia de Finados	107
Imagem 24 – Jazigo da Baronesa e Barão de Mecejana	111
Imagem 25 – Antes e depois de uma restauração de jazigo	112
Imagem 26 – Jazigo dos quatro bustos	115
Imagem 27 – Alameda principal de Santo Amaro	117
Imagem 28 – Réplicas	129
Imagem 29 – Réplicas	131
Imagem 30 – Prancha: polarização ninfa-pranteadora	135
Imagem 31 – Localização aproximada das obras	140
Imagem 32 – Prancha: melancolia saturnina	141
Imagem 33 – Prancha: melancolia saturnina (mão)	145
Imagem 34 – Prancha: corpo semi-deitado	148
Imagem 35 – Prancha: santas	151
Imagem 36 – Prancha: viúvas	154
Imagem 37 – Prancha: retratos	157
Imagem 38 – Prancha: imagens impressas e sobrepostas	167

Sumário

1	AQUI JAZ: UMA INTRODUÇÃO	13
2	CORTEJO FÚNEBRE: QUANDO MORTE E ARTE SE ENTRELAÇAM	42
2.1	BREVE HISTÓRIA DA ARTE TUMULAR	52
2.2	MULHERES ESCULPIDAS	60
2.3	A ESTÉTICA GERAL DA MORTE	69
3	A SETE PALMOS DO CHÃO: O CEMITÉRIO DE SANTO AMARO	87
3.1	O DIA DE FINADOS	104
3.2	OS TÚMULOS DOS GRANDES E OS GRANDES TÚMULOS	108
4	DENTRO DA CATACUMBA: UMA ANÁLISE IMAGÉTICA	119
4.1	A SOBREVIVÊNCIA DAS FÓRMULAS SEPULCRAIS	124
4.2	A IMAGEM EM RÉPLICA	127
4.3	FIGURAS FEMININAS SOB A ÓTICA WARBURGUIANA: A NINFA E A PRANTEADORA	133
4.4	ISTO NÃO É UM INVENTÁRIO ILUSTRADO: PRANCHAS	136
5	ETERNAS SAUDADES: CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
	REFERÊNCIAS	169
	APÊNDICE A - TABELA PARA ESTADO DO CONHECIMENTO	183
	ANEXO A - NOTÍCIA (DP 30/10/1981)	189
	ANEXO B - REGULAMENTO PARA O CEMITÉRIO (DP 26/02/1851)	190
	ANEXO C - NOTÍCIA (DP 25/03/1850)	200



O símbolo que compõe a identidade visual desse trabalho é derivado da planta baixa do Cemitério de Santo Amaro.



1 AQUI JAZ: UMA INTRODUÇÃO

Pouco depois da meia noite, o sono de Rita foi interrompido por uma voz suave e tão delicada que ela tinha certeza de que se tratava da criança que sempre a impelia a acender-lhe uma vela. O dia havia sido cansativo e Rita só queria dormir, mas a voz pueril não cessava “acende uma velinha pra mim, acende uma velinha pra mim”. Como não havia outra solução, Rita decidiu atender à súplica da criança incessante: “aonde?”, ao que a voz suave respondeu “no mato!”.

Rita, então, ergue-se da cama estreita, retira de seu rosto a malha do mosquiteiro cor-de-rosa pendurado à madeira que sustenta o telhado com mais buracos do que se podia contar, saca uma vela e uma caixa de fósforos da gaveta do armário da cozinha e sai em direção ao mato, sendo guiada pela voz sutil e fantasmagórica da criança morta que precisava de algo para iluminar-lhe a estadia no além.

“É aqui, é aqui”. Rita para no local, abaixa-se e com alguma dificuldade consegue acender a vela da criança, que, não satisfeita, suplica-lhe “agora cave”. Rita se incomoda com o pedido, no entanto o atende, pois, à época do relato era muito comum a prática de se enterrar as famosas “botijas”, que consistiam em latas ou baús que eram enterrados com os valores que outrem conquistou em vida. Ao morrer, caso a localização do tesouro ficasse perdida, dizia-se que o morto não teria descanso enquanto algum sensível felizardo não ouvisse os seus comandos e en-



contrasse a botija perdida, libertando, assim, a alma que purga.

Rita pensou na possibilidade de encontrar um desses tesouros e se pôs a cavar com as mãos mesmo, já que não havia se preparado para tal desventura. Alguns centímetros abaixo do local indicado pela criança fantasma, Rita saca da terra uma lata antiga, daquelas de doce de goiaba, bem enferrujada, porém intacta. Leva-a para casa e descobre um tesouro maior que quaisquer cruzados que viesse a encontrar: eram os tesouros da criança morta. Alguns soldadinhos de chumbo, um peão mofado e moedinhas sem valor compunham aquela botija infantil, cujo dono nunca mais atrapalhou o sono de Rita de novo. Os dois, enfim, puderam descansar em paz.

*

Rita era minha avó paterna. Ela morreu quando eu tinha apenas 15 anos e seu velório foi a minha primeira experiência com a morte, pois até então, eu ainda não tinha visto um corpo sem vida, nem pensava na morte com a naturalidade a ela devida.

Minha avó, além de uma grande contadora de histórias de horror, morou durante muitos anos numa casa supostamente mal-assombrada. A história que abre esse texto me foi contada em uma das várias noites em que ela vinha me visitar em casa e tentava me assustar com os relatos do dia-a-dia dessa casa em que ela viveu, em Caruaru-PE, pelos idos dos anos 1970.

Ao longo dos poucos, porém proveitosos anos ao lado de minha avó, pude colecionar uma porção de histórias como essa, que falharam em sua finalidade de me assustar, gerando, no entanto, uma curiosidade além do normal em torno dos temas evitados pela maioria das pessoas.

Em termos de ancestralidade eu fui bem amparada no que diz respeito aos meus interesses pessoais e acadêmicos. Se no lado paterno da minha família eu tive uma introdução às histórias de assombrações e fantasmas, do lado materno, por sua vez, eu aprendi a enxergar a beleza silenciosa dos cemitérios. E isso desde cedo, quando minha avó Doralice levava a mim, e mais uns poucos primos corajosos ao cemitério municipal da cidade de Tupanatinga-PE, onde minha bisavó jazia a tantos anos. A prática ia além das visitas de Dia de Finados e se repetia sempre que nós visitávamos o Sertão. Minha avó sempre voltava ao túmulo de sua mãe no cemitério e o decorava com flores. Nesse meio tempo, eu me lembro de perder-me entre os vários túmulos observando os adornos, as fotos dos jazentes, as cruces... Eu lembro com especial riqueza de detalhes da curiosidade constante de observar as datas de nascimento e morte e tentar fazer um cálculo mental rápido para identificar quantos anos cada jazente teve de vida... e de como me deixava triste identificar túmulos de crianças, por vezes com menos idade que eu à época.

Esse passeio pelo meu passado é um importante marcador para responder à curiosidade de amigos e colegas de pesquisa que, vez ou outra, se lançam a questionar: "Porque morte? Porque assombração? Porque cemitério?". Na ausência de uma resposta mais satisfatória, retomo o questionamento dizendo apenas: "Porque não?!".

Na verdade, eu sempre pensei que, assim como na medicina se precisam dos médicos legistas, assim como no ramo da estética se precisam de maquiadores fúnebres, assim também, na academia, são necessários pesquisadores dispostos a explorar temas considerados mórbidos e macabros para grande parte das pessoas.

Um grande divisor de águas aconteceu quando eu estava na graduação

em História e, a partir do falecimento de um ente familiar, uma caixa com livros velhos foi-me deixada de herança sob a premissa de que eu “deveria escolher dali só o que eu realmente quisesse”. Lembro de ter sacado de imediato uma edição bem antiga de Casa Grande & Senzala. E, quase no fundo de tal caixa, um livrinho pequeno encadernado em capa dura marrom com resíduos de uma impressão *hot stamp* dourada, que deveria ser o título dessa obra incógnita, me atraiu tanta atenção. Ao abrir, me surpreendi. Era a segunda edição de “Assombrações do Recife Velho” do sociólogo Gilberto Freyre, pela editora José Olympio. O livro me furtou a noite de sono e me fez lembrar a minha infância, as minhas avós e de como aquele universo assombroso me atraía e me gerava questionamentos.

A partir disso, decidi ingressar na iniciação científica da faculdade em que estudava, com o projeto “Assombrações recifenses: causos que abalaram ou fortaleceram a crença popular?” (Silva, 2010) e consegui uma bolsa de pesquisa onde analisei se a ocorrência de assombrações na cidade do Recife teve algum impacto sobre a normatividade das crenças católicas, religião de maior expressividade à época.

O resultado dessa pesquisa me direcionou para a monografia intitulada “O sagrado e o sobrenatural: uma análise da relação entre as assombrações recifenses e o catolicismo” (Silva, 2012), onde consegui continuar estudando a religião, seus conceitos e salvaguardas para explicar os relatos constantes de casos de assombrações e coisas do *Além*. Nesse meio tempo, tive contato com muitos autores e teóricos tais como Jean Delumeau (2009), Michel Vovelle (2010) e João José Reis (1991), que estudam os temas relacionados com o sobrenatural na história, a questão dos medos, a morte, os destinos após a morte (céu, inferno e purgatório)

os rituais fúnebres e suas especificidades no Estado de Pernambuco, a transição dos enterramentos das igrejas para os cemitérios e os contextos que levaram ao surgimento das necrópoles extramuros, e, com tudo isso em pauta, eventualmente acabei entrando, por vias de leituras, no cemitério, e descobrindo-o como local de preservação de múltiplas memórias e como acervo de obras de arte tumulares que tanto comunicam sobre como as pessoas de determinado recorte geográfico e temporal lidavam com as ausências e de que forma essas ausências eram/são eternizadas nas artes.

No meio tempo entre a graduação e a entrada, de fato, ao mestrado, fiz uma especialização em História do Brasil, onde desenvolvi o trabalho “Entre o medo e o sufrágio: a prática de rituais fúnebres como prevenção à assombração” (Silva, 2014). E me aventurei bastante, de forma independente, nesses temas ao publicar alguns artigos, dentre os quais destaco: “A resistência da morte barroca em Cumaru: como o imaginário fúnebre do século XIX continua arraigado na mentalidade cotidiana da cidade” (Silva e Bezerra, 2013); “*Rest in peace*: os funerais e sua função preventiva e antidotal contra a aparição de fantasmas” (Silva, 2015) e “A fábrica de almas danadas: o purgatório como portal de assombrações” (Silva, 2018), que traziam a morte como pano de fundo, porém vista sob diversos ângulos: rituais fúnebres, fantasmas, purgatório, etc. os medos e mistérios em volta da morte sempre me impulsionaram a curiosidade, então não foi tão surpreendente a escolha de estudar uma necrópole.

Lembro-me bem de um episódio interessante em que estava lendo a obra “Monumentos do Recife” de Rubem Franca (1977), o qual reserva importante espaço para o Cemitério de Santo Amaro, estudado à luz da obra reconhecida de Clarival Prado Valladares (1972). Ao iniciar o texto,

Franca lançou uma provocação no ar. Essa provocação ecoou por alguns poucos anos, até que decidi tomar para mim tal responsabilidade em se tratando do estudo dos monumentos funerários à luz das artes visuais. Ele citou:

[...] necrópole é, inclusive, lugar de visitaçãõ turística. Lugar onde se entra em contacto com a história, com a arte e o folclore. Cemitério encerra muito da cultura de um povo. Santo Amaro, aliás, ainda aguarda quem lhe faça um estudo completo, um levantamento dos sepulcros de pernambucanos famosos e populares. Um estudo de seus monumentos funerários, que são, alguns, verdadeiras obras de arte. (Franca, 1977, p. 242).

Esse foi o pontapé que eu precisava para escolher o Cemitério de Santo Amaro como *locus* de uma pesquisa. E, dado o meu histórico com as minhas avós e essa ancestralidade feminina atrelada às histórias de horror e aos ritos funerários, pensei que seria interessante trazer a figura da mulher, de alguma forma, para a minha pesquisa.

A essa altura, eu conhecia o Cemitério de Santo Amaro só por foto. Não fazia sentido tomar uma decisão tão importante sem ter conhecido o lugar pessoalmente, então num desses domingos ensolarados, munida de um caderninho e uma câmara fotográfica, atravessei, pela primeira vez, os grandes portões de ferro da maior e mais importante necrópole pernambucana.

As aléias de palmeiras imperiais se encarregaram de direcionar o meu olhar ao fundo desse enorme corredor de onde se via uma pequena capela gótica cor-de-rosa que contrastava perfeitamente com o azul intenso do céu de Recife, num dia de verão. E foi justamente à sombra inconstante de uma das dezenas de palmeiras, que eu decidi rascunhar a visão lateral da bela capela que marca o ponto central do cemitério, para

onde as oito alamedas principais convergem (imagens 1 e 2).

E, nesse deslumbramento, tudo que me vinha à mente era um trecho do diário de Louis Léger Vauthier, engenheiro francês responsável pela planta do Cemitério de Santo Amaro, que é citado na robusta obra de Clarival do Prado Valladares (1972) de que o paisagismo do cemitério foi pensado como forma de remediar uma visão soturna de um cadáver de um homem negro, insepulto às margens da praia, que devido ao estado avançado de decomposição começara a exalar os odores característicos da putrefação (os miasmas¹), então, Valladares imaginou que esse episódio horrendo tenha impulsionado Vauthier a sugerir em seu projeto “que se plantassem árvores e arbustos pelas ruas do cemitério; árvores que purificassem a atmosfera” (Valladares, 1972, p. 1101). O próprio bairro de Santo Amaro foi escolhido por possuir uma atmosfera mais seca e ventilada, o que facilitaria a dissipação dos odores oriundos da decomposição dos corpos.

1 Segundo a obra de Cláudia Rodrigues (1997), miasmas são eflúvios produzidos por matéria orgânica em decomposição que criavam um estado causador de doenças.

Domingo, 23 de
maio de
2021.



Imagem 1 - Rascunho
da capela gótica do
Cemitério de Santo
Amaro, visão lateral

Fonte: elaborado pela
autora, 2021



Imagem 2 - Rascunho
da alameda principal
do Cemitério de
Santo Amaro

Fonte: elaborado pela
autora, 2021

Passeando aleatoriamente pelos inúmeros jazigos, percebi muitas nuances típicas das necrópoles secularizadas. O ecumenismo, o qual esses espaços preservam, abre precedente para uma diversidade de representações ou mesmo ausência de representações. Olhando atentamente, não fica difícil perceber o quanto a cidade dos mortos imita a cidade dos vivos:

como necrópoles, os cemitérios, ao contrário de serem feitos para os mortos, são, sobretudo, feitos para os vivos, espelhando as cidades que os produzem. Reproduzindo em sua topografia a sociedade global, como um mapa reproduz um relevo ou uma paisagem, o cemitério reúne a todos em um mesmo recinto. (Ariès *apud* Grassi, 2015, p. 7).

Ao lado de grandes e luxuosos túmulos e mausoléus que tanto nos comunicam sobre o gosto estético da burguesia de finais do século XIX, se vê uma infinidade de covas rasas² se amontoando, umas às outras, sem qualquer ornamentação e muitas vezes sem ao menos a identificação do jazente. Na fala de Valladares,

trata-se, pois, de um cemitério planejado de tal modo que a paisagem é equânimemente distribuída, dela participando em condições de igualdade o túmulo rico e a cova-rasa. Dessa curiosa e talvez inédita configuração urbanística de cemitério, relacionando o senhor e o escravo, o amo e o servo, o rico e o pobre, assim como eles existiam na respectiva ordem social do modelo patriarcal do século passado, desnivelados

2 Interessante adendo ao contexto da pesquisa cemiterial no Recife sobre a obra perdida de Gilberto Freyre que se chamaria "Jazigos e covas rasas" e viria a ser a conclusão da série de estudos intitulada "História da Sociedade Patriarcal no Brasil". Que contém os volumes de "Casa grande & senzala", "Sobrados e mucambos" e "Ordem e progresso". Segundo Aragão (2013), existem três versões para justificar a inexistência de tal obra, mas a mais provável é de que o manuscrito finalizado para "Jazigos e covas rasas" teria sido furtado da residência do sociólogo, que na nota metodológica do ensaio "Ordem e progresso", alerta o leitor que a obra perdida está em fase de rascunho e que seria publicada em breve. No entanto, a publicação nunca viria a acontecer e permanece incógnita até a contemporaneidade.

e ao mesmo tempo coexistindo sob o mesmo teto, na mesma casa e tantas vezes em coabitação. (1971, p. 1102).

O trecho deixa nítida as relações de aproximação das dinâmicas sociais entre o mundo dos vivos e a cidade dos mortos. Essa proximidade entre ricos e pobres dentro do cemitério é um reflexo da proximidade, por exemplo, das favelas e dos bairros mais abastados da cidade. Não à toa, muitas comunidades carentes no Recife, por exemplo, se localizam ao lado de grandes *shoppings centers*.

Claro que os cemitérios refletem o abismo social entre as classes, e se mostram como um instigante campo de pesquisa no que tange às ciências sociais por causa do ecletismo religioso, artístico, cultural e econômico, no entanto, não será mérito desse texto dissertativo contemplar essas questões e as discussões que delas surgem.

Como a minha pretensão era tentar associar a arte tumular de Santo Amaro com o protagonismo da mulher, observei bastante as esculturas funerárias que representavam o corpo feminino e notei que muitas delas se repetem em postura, tipo de vestimentas, expressão do rosto... enquanto outras, no entanto, são completamente diferentes, exalando posturas mais fechadas e rostos cerrados por véus. Tudo isso me fez pensar em quais arquétipos essas "mulheres de pedras" estão representando e o que elas são capazes de comunicar sobre a morte, o luto e a forma como isso era visto a partir da ótica feminina.

A questão é que para chegar nesse ponto de estudo, se faz necessário um preâmbulo acerca do espaço cemiterial, local onde eu investi-guei essas representações femininas, uma introdução às conexões entre morte e arte e uma explanação sobre a abordagem metodológica que eu utilizei para chegar nas reflexões acerca das representações femini-

nas dentro do Cemitério de Santo Amaro em Recife.

Dito isso, ressalto que optei, ao longo do texto, me apegar apenas às questões estéticas da arte tumular presente no local, passeando por conceitos da história, mas sempre mantendo o foco na análise imagética do rico acervo de obras de arte tumulares que estão presentes no cemitério, atentando para a representação do corpo feminino em tais obras.

E, para esse intento, cabe introduzir o leitor à temática dizendo que apesar dos muitos tabus que circundam os espaços da morte, os cemitérios secularizados no Brasil são espaços que possuem um grande acervo de obras de arte tumulares que refletem apontamentos importantes para a compreensão de aspectos históricos, sociológicos e artísticos sobre a sociedade da virada do século XIX para o século XX, recorte o qual a instauração destas necrópoles está inserida.

Alguns desses cemitérios, como o São João Batista, no Rio de Janeiro e o São Francisco de Paula em Curitiba, possuem ações de preservação das obras por causa da visibilidade gerada a partir de pesquisas acadêmicas e trabalhos científicos com foco na artes tumulares, o que causou maior engajamento da população e de órgãos do governo, como a secretaria de turismo, por enxergar, através das pesquisas, um grande potencial acadêmico e turístico nesses espaços.

Pensando nisso, como a minha pesquisa se voltou para as representações femininas na arte tumular, no Cemitério de Santo Amaro, meu intento foi revelar, também no Recife, esse potencial artístico que pesquisadores encontraram em cemitérios de São Paulo, como o da Consolação; Rio de Janeiro, como o São João Batista; Rio Grande do Sul, como São José I e II; e alguns outros em diferentes estados do país, para quem sabe, incluir o Cemitério de Santo Amaro na rota da pesquisa científica

em artes visuais e atrair olhares de mais pesquisadores e da população em geral para apreciação de seu patrimônio artístico que tanto tem a oferecer ao público em termos de fruição estética, de educação patrimonial e de estudos histórico-sociais sobre a sociedade recifense dos séculos XIX-XXI e seus padrões estéticos.

Pesquisar a arte tumular presente no Cemitério de Santo Amaro é adentrar em um local pouco visitado em termos de apreciação estética e/ou como atividade museológica; pouco estudado e pesquisado dentro do campo das artes visuais. A pesquisa em torno da arte tumular ainda é relativamente recente no Brasil e possui poucos, porém importantes adeptos. Quando eu trago essa realidade para Recife, ao me debruçar sobre o acervo histórico/artístico/cultural do Cemitério de Santo Amaro, as produções acadêmicas no período de 2001 a 2021 tanto no repositório da Universidade Federal de Pernambuco quanto nas demais bases de dados citadas nos quadros anexos, são poucas e privilegiam principalmente campos do conhecimento como história, arqueologia, antropologia, sociologia, museologia, etc.

As pesquisas de Neto *et al.* (2004), Sial (2005), Marques (2010) Tavares *et al.* (2016) são importantes indicadores de informações sobre os aspectos particulares a cada área do conhecimento a qual se debruçam, todavia mostram também uma necessidade de se abrir mais espaço para a discussão acerca do patrimônio artístico presente no local e que não tem a visibilidade que evoca, à luz de outros espaços cemiteriais brasileiros de semelhante importância em termos de acervo artístico. Outro fato que comprova essa falta de discussão sobre a nuance artística do Cemitério de Santo Amaro na academia é a quase ausência de trabalhos sobre ele

nos anais da ANPAP³. Com base nesses dados, a busca por palavras-chave teve que ser ampliada para atrair mais pesquisas e textos para enriquecer o estado do conhecimento da minha pesquisa.

Assim, para trazer referenciais de trabalhos realizados em volta da minha temática de pesquisa, escolhi as seguintes palavras-chave: arte cemiterial, arte tumular, arte funerária e Cemitério de Santo Amaro. Me debruçando inicialmente sobre os trabalhos disponíveis na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) encontrei apenas nove trabalhos que se relacionavam com a minha proposta de pesquisa, dentre os quais apenas um trabalho contempla exatamente a busca pelas palavras-chave selecionadas. Além dos nove trabalhos, acrescentei mais um, que apesar de não tratar da arte tumular, trouxe importantes apontamentos sobre o Cemitério de Santo Amaro, no Recife-PE. Além disso, há muitas informações sobre onde encontrar fontes de pesquisa documental acerca da instauração do cemitério na cidade, além de aspectos do seu projeto, construção e aceitação da população. Dessa forma, o texto de Sial (2005) foi incluído no meu estado da arte por conter contribuições históricas e técnicas essenciais para a compreensão do local onde está inserido o meu objeto de pesquisa.

Contribuição semelhante a de Castro (2013) que faz um trabalho sobre a evolução das atitudes em torno da morte a partir da empresa funerária Haas de Blumenau e seu rico acervo. No texto, a autora fez uma reflexão semelhante à feita por Sial (2005) em Santo Amaro, ao fazer um estudo sobre a transição dos enterramentos das igrejas para os cemitérios e cita

3 Os poucos trabalhos encontrados que trazem o Cemitério de Santo Amaro como *locus*, nos anais da ANPAP, são de minha autoria e listo: O corpo feminino e a pathosformel da melancolia na arte tumular do Cemitério de Santo Amaro (Silva, 2022a) e (DE)COMPOSIÇÃO (Silva, 2022b).

o problema da pouca participação do poder público no que diz respeito à conservação dos bens patrimoniais do local dos mortos. Além de destacar a contribuição do cemitério no imaginário fúnebre do Brasil. As questões trazidas por Castro podem ser observadas também em outros ambientes cemiteriais, de tal forma, a leitura do seu texto é indispensável para trabalhos com a temática cemiterial, em geral.

O trabalho de Carvalho (2009) também contribuiu para esta pesquisa, pois nele a autora pesquisou a influência da antiguidade clássica na representação do corpo feminino, então ela trouxe muitos conceitos importantes e um robusto suporte teórico para criar essas relações de influência com foco na figura da "pranteadora", uma forma de representação feminina nas artes tumulares que também é bastante evidente no Cemitério de Santo Amaro. Dito isto, na fase de análise das obras, propriamente dita, os conceitos trazidos pelo trabalho aqui citado serviram de base para pensar como essa influência clássica também se apresenta nas obras de Recife.

No segundo trabalho destacado de Carvalho (2015), a autora se debruçou sobre os cemitérios São José I e II em Porto Alegre inicialmente para inventariar os seus acervos, e também para pontuar a importância da construção desse inventário para localização das obras, já que parte dos cemitérios estudados foram desapropriados para construção de um estacionamento. Além disso, objetiva seu trabalho de forma a mostrar a importância dos cemitérios para a memória social da cidade, apontando para a mudança de costumes em relação aos sepultamentos, analisando os elementos que compõem a "gramática tumular" e diagnosticando problemas nas necrópoles para traçar proposições de reparação das obras ao poder público. Esse trabalho tem traços de semelhança com o

que pretendo fazer no Cemitério de Santo Amaro, por isso ele será uma importante base para consulta não só a nível de comparação teórica e diálogo entre os autores trazidos como também de forma a ilustrar um possível caminho para a minha pesquisa.

Silva Júnior (2015) apontou a presença da figura feminina nas representações artísticas tumulares no Cemitério de Santo Amaro de 1870 a 1930 e fez alguns contrapontos sobre o papel da mulher viva na sociedade e o seu papel nessas representações e assim, teceu uma narrativa a identificar nesses contrapontos femininos, duas formas de enxergar a própria morte. Como me proponho a analisar as obras de arte tumulares que trazem a representação do corpo feminino no Cemitério de Santo Amaro, o texto do autor referido foi de grande contribuição na construção da minha narrativa.

Do trabalho de Silva (2013) me limitei a dialogar com alguns conceitos propositivos para explorar o potencial turístico dos ambientes cemiteirais, tal qual o autor fez com o Cemitério São João Batista em Fortaleza-CE. O referencial teórico que ele levantou, foi uma importante contribuição para a construção do caminho para as considerações finais do meu trabalho.

O trabalho de Monteiro (2017) com foco em mostrar as potencialidades turísticas dos cemitérios associando-o ao conceito de turismo macabro, me ajudou a tecer caminhos para tratar a minha pesquisa. A autora também trouxe relações entre as simbologias expressas nas artes tumulares e usou o inventário de Grassi (2016) para fazer uma diferenciação entre a tipologia tumular e seus elementos. Tal inventário contribuiu para o meu trabalho de análise imagética das obras do Cemitério de Santo Amaro.

O trabalho de Machado (2017) buscou, através da arqueologia, traçar um

enquadramento da sociedade recifense da primeira metade do século XIX (1851-1900) dentro de contextos sociais, políticos, culturais e religiosos; além de analisar como os sepultamentos e seus vestígios materiais podem representar tal sociedade. Ainda buscou definir quais grupos econômicos estão representados nos jazigos de Santo Amaro. Dessa forma, foi uma leitura interessante para entender a forma como o olhar arqueológico do autor observou os símbolos e signos representados na arte tumular e pensar quais encontros e desencontros podem haver entre a pesquisa tumular em arqueologia e em artes visuais.

Na busca por referenciais teóricos diversos dos já levantados para a construção inicial da pesquisa, encontrei o trabalho de Elusta (2008) que se embasou em vários pesquisadores brasileiros que tratam da temática artística em ambientes cemiteriais. Além disso, os caminhos na busca de informações sobre os túmulos e obras citadas pela autora serviu para ilustrar um caminho de coleta de dados para esta pesquisa.

Para pensar uma forma de divisão do trabalho e nos possíveis aspectos textuais que enriqueçam a pesquisa em ambientes cemiteriais, o robusto trabalho de Comunale (2020) trouxe importantes apontamentos metodológicos e teóricos para falar sobre os cemitérios pesquisados, de forma a abordar características que podem ter influenciado a produção artística do local, bem como uma visão ampliada para o conceito de morte e suas representações nas artes tumulares e com base nisso criar um discurso em torno de um olhar para o cemitério como patrimônio e local de pesquisa. Essa forma de construção textual foi um guia para tecer possíveis caminhos em termos de formato de narrativa para o meu trabalho, além dos teóricos trazidos pela autora, que dialogam diretamente com esta pesquisa.

Com base nas leituras iniciais de teses e dissertações, busquei mais trabalhos que dialogassem com o meu tema de pesquisa nos anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e foi possível encontrar apenas cinco ocorrências de trabalhos, isso em um recorte de 2001 a 2021. Só esse dado já é capaz de indicar a carência de discussões acerca do tema da arte cemiterial e uma possível contribuição da minha pesquisa para incluir o Cemitério de Santo Amaro nas próximas discussões da ANPAP.

Dentre os cinco trabalhos encontrados, três deles são da professora Maria Elizia Borges (2001; 2003; 2010), que é referência no Brasil na temática cemiterial e foi uma das principais teóricas que eu utilizei durante todo o desenrolar da pesquisa. Focando apenas nas contribuições submetidas pela professora à ANPAP, a autora discutiu aspectos estilísticos em meio a heterogeneidade das obras tumulares e apontou algumas possíveis direções em relação às suas produções, atribuindo-lhes um estilo de arte tumular europeizada; a produção artística de imigrantes; a produção artística local e a produção de artesãos cujas obras permanecem sem assinatura. Tais apontamentos foram usados para estudar o Cemitério de Santo Amaro, bem como apontar para a percepção de novos direcionamentos.

Além de se debruçar também sobre as imagens que evocam devoção e religiosidade nos cemitérios do Brasil e mostrar a contribuição dos historiadores da arte para o estudo da escultura fúnebre no Brasil e no mundo e, no mesmo texto, traçar uma bela curadoria de livros e autores que pesquisam arte cemiterial, todos organizados por localidade. Esses e mais textos de Borges contribuíram durante toda a pesquisa pela carga de importância que a autora tem sobre os estudos cemiteriais brasileiros.

O trabalho mais recente apresentado na ANPAP, de Carvalho (2021) utilizou o conceito warburgiano de *pathosformel*, a fórmula de pathos, para encontrar aspectos remetentes à saudade na análise de três obras do cemitério que ele estudou. O interessante desse trabalho foi o uso da abordagem de Warburg, algo que eu ainda não havia identificado até o momento atual da pesquisa e que me trouxe vários lampejos e possibilidades, não só trazendo o conceito de *pathosformel*, como também de *nachleben* (pós-vida da imagem) e a análise através de pranchas, tomando como base o Atlas Mnemosyne.

Semelhante contribuição sob o ponto de vista metodológico de leitura imagética foi encontrada também nos anais da ANPAP no texto de Carvalho (2018) o qual a autora aponta para um olhar à imagem a partir dos conceitos de presença e ausência trabalhados por Hans Belting (2014), Georges Didi-Huberman (2013) e Régis Debray (1993), ou seja, foi uma pesquisa bibliográfica com análise de imagens, metodologia que se encaixou na minha pretensão inicial para este trabalho e apontamento de autores que eu utilizei nas bases teóricas da minha pesquisa.

Nos anais da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC), a qual faço parte na condição de sócia, no recorte temporal de 2004 a 2021, encontrei treze trabalhos que contemplavam a busca das palavras-chave já citadas. Dentre os textos contabilizados, dois deles não elucidam exatamente a questão da arte tumular, porém foram trabalhos realizados no Cemitério de Santo Amaro, *locus* da minha pesquisa, por este motivo estão aqui alocados como referência para a redação desse texto.

No texto de Almeida (2019) consegui encontrar referências para pensar o espaço do cemitério como local de grande atrativo turístico pela oferta de visitas guiadas. No artigo, a autora trouxe alguns eixos temáticos

para direcionar as visitas, tais como:

A história do cemitério e sua relação com a história da cidade; a história da arquitetura e suas diversas manifestações na cidade, enfatizando a arquitetura tumular; as diversas manifestações dos modelos e estilos arquitetônicos e estilísticos que se cristalizam na construção tumular; as personalidades políticas que habitam o espaço cemiterial; os túmulos devocionais e os espaços de peregrinação e manifestação religiosa; os túmulos que guardam a memória dos artistas e personalidades voltadas para o universo das artes na capital mineira; os túmulos que guardam ou ocultam histórias de personagens que viveram na capital mineira; as manifestações religiosas e a diversidade presente na decoração tumular; os relatos antropológicos que exaltam o mágico e o misterioso envolvido no cemitério e seus habitantes e os túmulos que abrigam a memória cívica e política de personalidades que viveram e participaram da vida política da capital mineira. (2019, p. 657-658).

Tais eixos podem servir de base para se pensar semelhante ação no Cemitério de Santo Amaro, portanto destaco aqui a grande contribuição ao desenvolvimento desta pesquisa.

Na mesma linha de proporcionar-se visitas ao espaço cemiterial, destaco também o texto de Ismério (2019) que trouxe relatos do projeto “Sarau cultural noturno”, evento pensado à luz de uma educação patrimonial vista sob as lentes da arte cemiterial. Esse tipo de evento é muito importante para o que me proponho fazer, a longo prazo, com a pesquisa da arte tumular de Santo Amaro, pois é uma forma de integração de várias vertentes das Ciências Humanas e formas de arte como a visual, a literatura, a música, o teatro e o cinema. O resultado do sarau leva o público a uma reflexão sobre a morte e uma valorização das artes tumulares e história local.

Panazzolo (2017) falou sobre a cidade de Campinas e sobre a instauração de cemitérios secularizados no local traçando um breve histórico

sobre a febre amarela e a proibição dos enterramentos nas igrejas. Histórico semelhante levantado por muitos outros autores como texto introdutório de seus trabalhos e que Panazzolo aprofundou ao falar sobre o período de migração de estrangeiros para o Brasil, a saber, os italianos que chegaram a São Paulo para contribuir com a economia cafeeira, e muitos dos quais eram artistas que trouxeram estilos da arte tumular italiana para os cemitérios de Campinas; e a crise econômica que forçou a arte tumular a buscar outros suportes como o granito em substituição ao mármore e o uso de alvenaria e azulejos, tão comuns nos cemitérios rurais hoje em dia. Esses últimos apontamentos não tinham surgido em outros textos de semelhante conteúdo, então destaco-o aqui pela importante fonte de informação para a compreensão acerca do uso desses outros tipos de materiais e suportes que compõem a arte tumular brasileira dos últimos anos.

Os conceitos trazidos por Andrade e Nino (2017) fazem pensar sobre a morte como argumento para a criação de obras de arte tumular, e também para criação de arte contemporânea e seus olhares para a morte sob diversas concepções à luz da cidade (vista como organismo vivo) e o impacto que as ausências causam sobre ela: "A cidade contemporânea continua a conviver com a morte e esse é um fato concreto e irrefutável do nosso cotidiano" (2017, p. 276). Esse tipo de pensamento "fora da caixa" traz inquietações muito interessantes. Apesar da minha pesquisa se fixar nas obras dentro do cemitério, é importante pensar a "cidade viva" que está ao redor dos muros que delimitam os espaço dos vivos e dos mortos, por isso trago a contribuição dos autores para esse apanhado inicial.

Comerlato e Teixeira (2017) trouxeram uma contribuição metodológica importante ao catalogar seis obras do patrimônio cemiterial em Nazaré-BA. Neste trabalho, as autoras se utilizam de fichas para guiar a apreciação visual das obras selecionadas, contendo:

identificação do sepultado, localização e orientação, descrição da sepultura, estrutura arquitetônica da sepultura, composição da sepultura, ornamentos, dimensões dos ornamentos, tipologia dos ornamentos, estilos, transcrição do epitáfio, confissão ou rito e dados da pesquisa. Para o estudo da arquitetura e arte cemiterial, os campos mais específicos são: estrutura arquitetônica, composição, ornamentos e signos. (Comerlato, 2017, p. 266).

Esses apontamentos metodológicos de catalogação das obras selecionadas é importante e ajuda futuros pesquisadores a fazer uma leitura geral do todo, além de criar embasamento para a construção de outras fichas de catalogação em outros espaços cemiteriais, algo que me auxiliou em minha pesquisa de campo, porém utilizei uma abordagem menos técnica e mais poética para a descrição e análise das figuras fúnebres.

O trabalho de Santos (2015) foi de grande importância, pois apontou para um caminho metodológico de leitura imagética de obras de arte em ambientes cemiteriais à luz da iconologia de Panofsky (1991). Embora os resultados do trabalho tenham sido muito importantes, em minha pesquisa pretendo fazer uma bricolagem metodológica unindo à leitura poética de Didi-Huberman (2018; 2013), os conceitos de *nachleben* e *pathosformel*, trazidos por Aby Warburg (2010a; 2010b) através da montagem de pranchas móveis que compõem seu Atlas Mnemosyne, ou Atlas da Memória, e que também foram estudados por Didi-Huberman (2018) e tantos outros historiadores da arte. Dessa forma, será possível captar não só os aspectos iconográficos e iconológicos das imagens,

como também encontrar uma forma de pensar por/com essas imagens, enxergar o que ainda não foi visto e me deixar ser vista pela imagem também.

Tendo em vista a quantidade de trabalhos entre teses, dissertações e artigos que abordam a arte cemiterial a partir de um embasamento introdutório na transição dos enterramentos das igrejas aos cemitérios, decidi traçar outro olhar para não acabar me repetindo e citando demasiadamente outros autores que seguiram semelhante caminho, como Sial (2005) que fez um excelente trabalho histórico no Cemitério de Santo Amaro.

Então, além de abordar de forma introdutória o leitor aos temas da morte e do cemitério *locus* da pesquisa, o foco principal deste trabalho é identificar, no acervo de obras de arte tumulares do cemitério, quais delas trazem a representação do corpo normativamente feminino e observar como elas se caracterizam dentro dos conceitos da sobrevivência das imagens pela reprodução de determinada fórmula, postura ou motivo expressos nesses corpos, a partir da abordagem de Warburg (2010a; 2010b, que no decorrer da pesquisa teve suporte de outras abordagens de leitura de imagens), criar uma narrativa a partir dessas leituras e de todos os atravessamentos que elas proporcionarem. Tudo isso para trabalhar, como problema de pesquisa, a exploração das possibilidades de ação do olhar, enquanto pesquisadora em artes visuais, ao Cemitério de Santo Amaro e identificar a possibilidade de leitura de imagens/representações do feminino sob a abordagem metodológica de Aby Warburg (2010a) a partir da construção de pranchas de imagens do cemitério em conversa com imagens de temporalidades distintas para observar a sobrevivência de fórmulas relacionadas à arte tumular na contemporaneidade.

No entanto, foi feito inicialmente um breve histórico sobre as relações estabelecidas entre arte e morte, sobre o espaço do cemitério como conceito, sobre o Cemitério de Santo Amaro e sobre os estilos e expressões artísticas que podem ser encontradas no local. Tudo isso, para situar o leitor sobre o assunto, mas sem o aprofundamento que outros autores já trouxeram para compor o estado da arte dessa pesquisa.

A partir do levantamento do estado da arte atual do conhecimento da pesquisa⁴, e com base em tais leituras, consegui vislumbrar um caminho para esta pesquisa que agraciou olhares e métodos ainda não utilizados no Cemitério de Santo Amaro para pensar as questões pertinentes às artes visuais.

Para apreciar a concretização do meu objetivo geral de lançar um olhar histórico/artístico para o Cemitério de Santo Amaro e seu acervo de obras de arte tumulares promovendo um diálogo conceitual com os temas da morte e suas principais fórmulas e representações artísticas, criando um espaço de preservação histórico-patrimonial, promoção artística tumular tanto na Academia quanto em outros espaços artísticos e manter aberto o diálogo entre arte e morte; quanto dos objetivos específicos de traçar um panorama histórico do Cemitério de Santo Amaro e integrá-lo a um campo de pesquisa em artes visuais dialogando com trabalhos similares; dialogar com os conceitos de morte e suas respectivas representações nas artes visuais criando um elo com o tema cemiterial e com a estética da morte; identificar e classificar as obras de arte no Cemitério de Santo Amaro que trazem como argumento principal a representação do corpo feminino; e criar pranchas sob a abordagem warbur-

4 Para fácil apreciação, organizei os dados encontrados em quadros separados por local de publicação e divididos por título do trabalho, autor e ano. Tais quadros estão nos apêndices deste trabalho.

guiana comparando as fórmulas dessas representações femininas com seus possíveis ecos na contemporaneidade, utilizei como metodologia, inicialmente, um extenso trabalho bibliográfico para construir as bases do texto, onde o leitor será introduzido aos temas da morte a partir dos conceitos de Philippe Ariès (2012, 2014) e suas relações estéticas com as artes visuais, utilizando as premissas de Régis Debray (1993) sobre como a morte foi crucial para o surgimento das imagens, bem como suas relações intrínsecas apontadas na obra de Hans Belting (2014) além de evoluir para os conceitos de enterramentos *ad vivis* com as bases de Fustel de Coulanges (2009) e outros autores que debatem o tema da morte sob perspectivas históricas, antropológicas e artísticas.

Para criar uma relação visual entre morte e arte, trabalhei no segundo capítulo, com um apanhado de imagens que traçaram brevemente uma narrativa dos caminhos da estética mortuária, usando principalmente a obra de Johan Huizinga (2013), para melhor entender os caminhos que favoreceram a imagem artística da morte que temos na contemporaneidade, passando pelas manifestações mortuárias em pedras, pelas urnas e esculturas funerárias da Arte Clássica, que criou as bases para grande parte da produção artística não só tumular, como também foi uma grande propulsora da arte renascentista italiana, como foi melhor abordado no quarto capítulo.

No capítulo três deste texto, introduzi o leitor aos temas relacionados às necrópoles. Fiz inicialmente um apanhado sobre a origem da necessidade de se cuidar dos cadáveres e suas aproximações com os vivos através do culto aos mortos, a subsequente transição dos enterramentos das igrejas aos cemitérios, mostrei de forma breve o contexto e motivos que impulsionaram essa transição que fez surgir também as cidades

dos mortos. Para isso, utilizei os textos de Fustel de Coulanges (2009) e Michel Lauwers (2015). A seguir, foi construída uma narrativa especificamente sobre o Cemitério de Santo Amaro, utilizando como base bibliográfica a dissertação de Vanessa Sial (2005) que narrou o processo de transição em Recife, João José Reis (1991) que trouxe o cenário em Salvador e Cláudia Rodrigues (1997) que mostrou a experiência do Rio de Janeiro; como também utilizei os textos primários de Clarival Prado Valladares (1972), Rubem Franca (1997), Gilberto Freyre (1960, 2007), além de me debruçar sobre o arquivo do local para comparar as informações encontradas nos textos e os arquivos-fontes. Além disso, discuti aspectos específicos deste cemitério, trazendo além de suas plantas-baixas, a citação de suas particularidades, curiosidades e um pouco dos mistérios que circulam no imaginário dos recifenses em termos de lendas e crenças relacionadas ao cemitério. Ao final deste capítulo, conduzi a narrativa para introduzir o leitor ao recorte imagético ao qual me irei limitar para fazer a parte mais ativa desta dissertação, que é a análise imagética em pranchas móveis.

E, para a redação do quarto capítulo dessa dissertação, utilizei Aby Warburg (2010), historiador de arte alemão que desenvolveu uma abordagem de análise imagética por meio da disposição de imagens diferentes (e aparentemente sem conexão) em pranchas móveis para identificar entre uma imagem e outra, a sobrevivência das fórmulas usadas na Arte Clássica. Para isso, ele cunhou os conceitos de *nachleben* que designa uma pós vida, vida póstuma ou sobrevivência da imagem e *pathosformel* que evoca fórmulas de movimentações da alma que se expressam de alguma forma na postura corporal. Tais conceitos se conectam e complementam entre si e são de grande contribuição para entender como imagens antigas continuam permeando as produções artísticas mais

atuais. Como se as fórmulas antigas fossem fantasmas em busca de corpo, daí a relação terminológica da tradução do alemão para o português “vida póstuma”. Também pretendo dialogar com algumas obras de Georges Didi-Huberman (2013, 2018), que tão bem trabalha a metodologia warburguiana.

Com base em tal análise imagética das obras de arte tumulares, finalizei esta dissertação falando sobre a relação estabelecida entre as imagens postas em pranchas, como também sobre os espaços de distanciamento e conflito entre tais imagens, pois “uma prancha Mnemosyne é composta, primeiro, para nos orientar no questionamento e nos fazer perceber certas configurações de afinidade ou conflito”. (Didi-Huberman, 2018, p. 281). A partir disso, tentei compreender como a sociedade recifense do século XIX para o XX pensava a morte, como buscava manter a memória dos mortos e representava os processos de luto. Além de encontrar pistas para entender até que ponto os padrões estéticos europeus influenciaram a confecção de obras de arte para este cemitério incluindo as réplicas, cópias e a repetição de fórmulas antigas.

E para além disso, minha pretensão final com o texto dissertativo é promover uma interação entre as artes visuais e a arte tumular, relação ainda pouco explorada no meu Estado, mas que vem proporcionando resultados muito interessantes em outros Estados do Brasil. Acredito que esta pesquisa possa contribuir para uma maior inserção dos temas cemiteriais no âmbito das artes visuais em Pernambuco e dentro do PPGAV-UFPE/UFPB e proporcionar discussões em torno dos temas relacionados à morte que levem a uma naturalização do tema, que ainda é considerado um tabu na nossa sociedade cristã ocidental.

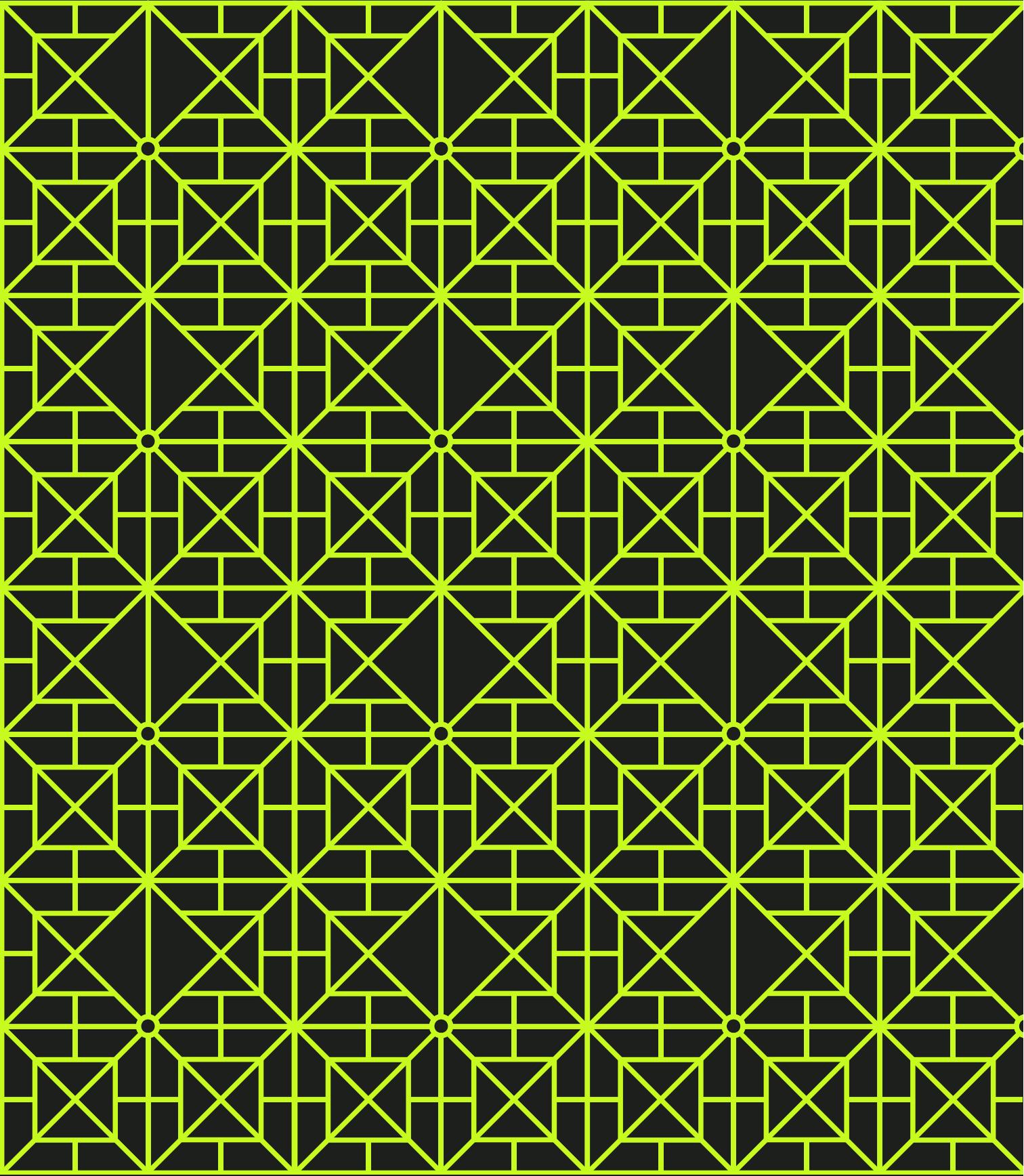
Um vislumbre para um futuro próximo (e ousado) seria a construção de uma proposta de roteirização do cemitério, tanto com finalidades turística dentro do escopo do turismo cemiterial, como também de forma didática usando a arte tumular como exemplo para discutir metodologias de leitura de imagem, como a abordagem warburguiana que irá permeiar todo esse trabalho, podendo esta segunda proposta ser vista como uma opção de exercício prático à abordagens diversas de leitura imagética e abrir espaço de visibilidade para esse objeto de pesquisa que tanto sofre com o descuido do poder público, mas que merece atenção e apreciação. Não fosse pelo patrimônio funerário, o nosso contato com as civilizações de um passado pré-cristão seriam muito limitadas. Dessa forma, penso que os cemitérios de hoje serão, em breve, importantes laboratórios de pesquisa dentro de diversas áreas, além das artes visuais.

Na próxima página

Imagem 3 - Pranteadora do
Cemitério de Santo Amaro

Fonte: acervo da autora,
2022





2. CORTEJO FÚNEBRE: QUANDO MORTE E ARTE SE ENTRELAÇAM

Cemitério não é só um local de salvaguarda de ossos e saudades e quando se fala em Santo Amaro, então, as funções da necrópole parecem ser ainda mais diversas. Acontece que no final da década de 1950, a prematura morte de um garotinho de onze anos chamado Alfredinho acabou gerando peregrinações ao cemitério. O boato começou a se espalhar no início dos anos 1970 e desde então, fiéis e curiosos são atraídos ao túmulo da criança em busca de dádivas divinas e lhe deixam, em troca, doces e brinquedos. Até a contemporaneidade, o túmulo do Menino Alfredinho é um dos mais visitados tanto no Dia de Finados quanto ao longo de todo o ano. (Baseado nas informações cedidas pelo Cemitério de Santo Amaro)

“Por que motivo há imagem em vez de nada?” (Debray, 1993, p. 21). Por que motivo guardamos fotografias antigas? Por que motivos erigimos grandiosos túmulos e os ornamos com as mais belas esculturas? Por que motivo precisamos tanto das imagens? Ora, uma vez me disseram



que existiam duas mortes: uma quando se morre o corpo e outra quando se é esquecido. E me parece que essa “segunda morte”, a pelo esquecimento, é até mais temida que a primeira.

O fato é que a humanidade, através da ciência e da tecnologia, para citar alguns exemplos, conseguiu resposta para muita coisa, menos para a morte. Estamos sempre tentando negar a morte e encontrar formas de burlá-la. Não à toa o cavaleiro que joga xadrez com a morte, no brilhante “O último selo” do diretor sueco Ingmar Bergman (1957), tenta de todas as formas, compreender o além vida antes de se entregar à morte, que eventualmente o engana para ceifar-lhe os últimos suspiros. Mas o ponto disso se encontra em algo interessante que o cavaleiro diz para a morte (disfarçada de padre, a ouvir a confissão do cavaleiro): “Minha vida tem sido de eternas buscas, caçadas, atos, conversas sem sentido [...] Uma vida sem sentido [...] Quero usar o pouco tempo que tenho para fazer algo bom” (Bergman, 1957). Parece que o desejo do cavaleiro, de fazer algo bom, ou (ousado dizer) algo memorável, reside na vontade de não ser esquecido após a morte.

Semelhante desespero encontrou Ivan Ilitch, no conto de Liev Tolstói (2020), ao se deparar com a iminência da morte. O moribundo revirou-se por dias em seu leito, ruminando a vida que havia levado, e em meio a tantos arrependimentos sobre o que deixou de fazer em vida, e, parafraseando o cavaleiro de Bergman, “as conversas sem sentido”, percebeu que levou uma vida vazia, sem criar laços profundos com as pessoas, sem “fazer algo bom”. Conseguiu reparar um pouco a relação com o filho e criou um laço afetivo com um criado antes de morrer. Mais uma tentativa de não enfrentar a morte pelo esquecimento.

O fato é que a morte é uma parte natural do ciclo da vida. Ninguém está

imune a ela. A morte pelo esquecimento, no entanto, parece ser mais controlável por cada indivíduo. Podemos tentar criar meios para não sermos esquecidos e assim, não enfrentarmos essa morte tão definitiva que é o esquecimento. Então retomo a questão levantada por Debray no início do seu "Vida e morte da imagem": por que motivo há imagem em vez de nada? Ora, me atrevo a dizer que o surgimento das imagens vêm suprir esse medo do esquecimento eterno. Não fossem pelas imagens eu jamais conheceria o rosto de minha tia trisavó Quitéria, a quem a segunda morte ainda (e se depender de mim, nunca) não atingiu.

E mais, as imagens parecem servir tanto a quem parte quanto a quem fica. É fato que não lidamos bem com as ausências. Chartier (1991) esmiuçou muito bem esse assunto ao tratar do mundo como representação: estamos sempre depositando nosso afeto em alguma imagem (ou objeto) como substituto de algo/alguém que perdemos.

Antes de iniciar qualquer estudo sobre temas pouco usuais como a morte e as representações artísticas em ambientes cemiteriais, penso ser de grande importância situar o leitor acerca das aproximações e cruzamentos entre a morte e a arte de forma geral. "Se recuarmos tão-só o suficiente na história da produção das imagens, estas levar-nos-ão à grande ausência que é a morte" (Belting, 2014, p. 181).

Pode não parecer, à primeira vista, mas morte e arte são temas muito conectados. Quando o ser humano teve noção da finitude da vida, surgiu também uma necessidade de preservação da memória. As imagens surgiram, de fato, para suprir uma lacuna, uma ausência, e qual seria a maior e mais irremediável ausência senão a da morte?

Não à toa a filha de um ceramista, narra-nos Plínio, o Velho em sua "História natural" (79 a. C.), sentiu a ausência iminente de seu amado, que

partiria para a guerra no dia seguinte e projetou a sombra do rapaz contra a parede, para em seguida, pintar a sua silhueta numa tentativa de manter presente, se não seu corpo, sua imagem. “[...] A sombra na parede é alma e duplo e funciona como possibilidade de visualização do que, na tradição ocidental, corresponde à essência ou ao verdadeiro ‘eu’ do indivíduo que a origina” (Cordeiro, 2010).

Interessante se falar em sombra, pois ela designa um sentido extra quando se observa a etimologia da palavra ídolo (*eídolon*) que significa, antes de imagem, espectro ou mesmo fantasma. Segundo Debray (1993), “o *eídolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica” (p. 23). Isso retoma a fala de Belting (2014) quando afirmou que “as imagens haviam sido recipientes da corporalização, ao substituírem os corpos perdidos dos mortos” (idem). E como “morto”, podemos entender também, “ausente”. Para continuar citando Belting (2014) a esse respeito:

O morto será sempre um ausente, e a morte uma ausência insuportável que os vivos procuram colmatar com uma imagem. Por isto, os seres humanos associaram os seus mortos, que se encontram nenhures, a um lugar determinado (o túmulo), e mediante a imagem deram-lhes um corpo imortal: um corpo simbólico com que de novo podem socializar, enquanto o corpo mortal se dissolve no nada (p. 182).

Ficou intrincada na cultura ocidental a relação de troca entre morte e imagem. Só para citar um exemplo disso, no próprio Cemitério de Santo Amaro, entre os anos 1960 e inícios dos 1980, havia um fotógrafo de prontidão para oferecer retratos dos entes mortos, antes de o caixão ser cerrado. Segundo uma matéria veiculada no Diário de Pernambuco em

1981⁵, Osmério de Almeida Lima, à época, dava plantão no cemitério oferecendo uma última lembrança do ente querido falecido. Uma forma de guardar uma recordação daquele corpo presente, porém já ausente.

A imagem de outrem carrega um poder aurático que transforma a ausência em uma espécie de presença que aceitamos, a saber, pois uma presença em forma de imagem é melhor que uma ausência completa. E isso, ao que parece, criou as bases dos rituais que praticamos até hoje. À falta do corpo presente do morto, nos deslocamos até o seu túmulo para ter com ele alguns instantes que aliviam a lacuna que o morto deixou. É como se precisássemos reinserir o morto em nossa rotina, de alguma forma, para que ele não seja completamente apagado e esquecido. E, pessoalmente, consigo entender muito bem essa necessidade do deslocamento ao túmulo, pois conforme abordei ao introduzir este trabalho, eu mesma acompanhava minha avó enquanto ela visitava o túmulo de minha bisavó, Joaquina.

Nesse sentido, a arte tumular possui uma dupla função, além das já conhecidas: representar o morto e ser um ponto de amparo aos entes ainda vivos. Uma maneira, senão de driblar a morte, de aprender a conviver com ela. Tudo isso, como forma de manter o morto no contexto social dos vivos que deixou. E essa presença aparece em forma de imagem.

Por exemplo, a fotografia da mãe morta que o filho beija antes de dormir, a urna na estante da sala que guarda as cinzas do pai com quem a filha conversa quando está com problemas ou o jazigo onde o marido deixa flores para sua esposa morta. Tudo isso são artifícios que repetimos ao longo da história com a finalidade de não apagar o morto da nossa

5 Anexo 1.

rotina, mesmo que essa corporificação aconteça por meio da imagem da arte. Trazendo Belting (2014), as imagens são representações mentais que se materializam simetricamente numa representação física. A imagem como representação tem esse poder aurático (e ritualístico até) de corporificação de ausências e isso é tão interessante que pode ser observado em contextos diversos à morte. Um exemplo disso é a prática do vodu e o uso de imagens votivas, reafirmado por Didi-Huberman (2018): “As imagens figuram não somente as coisas e os espaços, mas os próprios tempos [...] elas têm um caráter simultaneamente corporal, mnemotécnico e votivo” (p. 45).

Apesar do já conhecido temor ou mesmo tabu em torno dos temas da morte, a saber, o local dos mortos, devemos levar em consideração que o tema da morte lota alas e mais alas de museus e galerias ao redor do mundo onde boa parte das peças expostas estão associadas à morte. “As sepulturas foram os museus das civilizações sem museus”. (Debray, 1993, p. 22). Múmias, urnas, lápides antigas, estelas funerárias e até mesmo pequenos objetos de uso cotidiano encontrados sepultados junto ao corpo (que viriam a compor o rito funerário de passagem da alma da vida para a morte e seriam úteis ao morto no pós-vida) reforçam os entrecruzamentos da morte e da arte.

E a salvaguarda desse patrimônio artístico funerário não se limita apenas aos museus. A Basílica de Santa Croce em Florença, Itália, por exemplo, atrai visitantes de todo o mundo para conhecer, além de seus belíssimos afrescos e altares de Giotto (1267-1337), o seu curioso interior onde estão sepultados centenas de corpos (276, para ser exata), dentre os quais se destacam as sepulturas suntuosas de Nicolau Maquiavel (1469-1527), Michelangelo (1475-1564) e Galileu Galilei (1564-1642), as quais eu

tive o imenso prazer de visitar e apreciar por longos minutos. O piso e as paredes da Basílica parecem criar uma narrativa visual que tanto comunica acerca das questões socioculturais de seus eternos residentes: nas paredes ficam as pessoas de maior prestígio social, enquanto o piso é reservado para os mortos menos abastados. Interessante que mesmo no piso se consegue observar uma hierarquia, pois os lugares mais próximos ao altar (supostamente mais perto de Deus) também eram reservados aos mais prestigiados financeiramente⁶. É como disse Reis (1991) “havia uma geografia social dos mortos, mesmo quando enterrados no interior das igrejas”. (p. 24).

O que vale observar, na Basílica de Santa Croce, é a maneira como os artistas da época representavam esses mortos como se dormissem eternamente sobre travesseiros de pedra. Lembro que a minha primeira impressão ao deparar-me com tais alto-relevos foi de que existia uma clara negação à ideia de morte. A morte na concepção ocidental, até a contemporaneidade, carrega um estigma de derrota (com exceção, é claro, à grandiosa morte em combate, que era considerada “a mais bela das mortes” (Debray, 1993, p. 24)), então para os jazentes de tal local, parecia ser muito mais honrado ser representado em sono ininterrupto do que “derrotado”.

6 Anterior inquietação me levou a pesquisar o interior de uma igreja do agreste pernambucano, a Capela de São José, que guarda os restos mortais da família Bezerra, originária de Cumaru, em Pernambuco. A pesquisa resultou em um artigo sobre a continuidade do ideal de morte barroca, ou seja, uma morte que exige a observações de uma série de ritos e fórmulas ditadas pelos preceitos cristãos, para que se dedique aos mortos, o devido descanso. Dentre os ritos, o enterramento no interior de uma igreja, ou seja, um solo santo, era crucial. Assim, piso e paredes da pequena capela, tal como a Basílica Santa Croce, estão repletos de corpos. O trabalho foi feito em parceria com uma colega, ela mesma uma Bezerra, descendente dos jazentes. Mas isso é assunto para outro momento.

ANNO DOMINI 1400

ANNO DOMINI 1400

ANNO DOMINI 1400



ANNO DOMINI 1400

ANNO DOMINI 1400

ANNO DOMINI 1400

Página anterior:

Imagem 4 - Sepultura na
Basílica de Santa Croce.

Fonte: acervo da autora, 2019.

Não posso, no entanto, falar nesse estigma do “sono da morte” sem aludir à adesão do cristianismo que, de fato, traz em seus preceitos a afirmativa de que os que morrem dentro dos dogmas da religião, ficam, supostamente, em um estado de sono aguardando a volta do Cristo para enfim, reviver e herdar a vida eterna.

Pode parecer, à primeira vista, dispensável falar de religião tão cedo neste texto, no entanto, foi exatamente a religião cristã que mais influenciou a forma como a sociedade ocidental lidou (e lida) com a morte. E isso causou grande impacto nos rituais de sepultamento e elegias fúnebres. Já não se tinha para com o morto uma relação de proximidade e vizinhança, já que este deveria residir em um dos destinos mapeados pela religião: céu, inferno ou até mesmo o purgatório. Dito isto, a preocupação dos vivos passou a ser direcionada ao medo da condenação e danação eternas.

Nesse ínterim, a confecção de imagens passou a retratar essa nova práxis ilustrando cenas de um pós-vida de gozo ou danação. (Belting, 2014, p. 224). A morte deixou de ser um evento coletivo familiar e passou a ser individual, pois estava agora atrelada ao conceito pessoal de salvação trazido pelo cristianismo. Por sinal, é neste recorte temporal que se iniciam as perseguições às imagens (a iconoclastia), e a produção artística do período ficou limitada à retratação de desígnios bíblicos como forma

de doutrinação dos fiéis, pois “muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever e que, para fins didáticos, as imagens eram tão úteis quanto as figuras de um livro ilustrado para crianças”. (Gombrich, 2008, p. 104-105).

Terreno fértil, inclusive, para a confecção e disseminação do famoso *Ars Moriendi*, um livreto ilustrado em xilogravura, popular no século XV que trazia “cenas do quarto do moribundo e todos os elementos simbólicos que o ajudariam a encontrar o caminho do céu [em contraste] com cenas de “batalhas” entre anjos e demônios pela alma do convalescente”. (Silva, 2019, p. 4).

A partir daí pode-se perceber o quanto essa estética associada à morte foi seguindo o fluxo cultural e religioso de cada recorte temporal, sendo a instauração do cristianismo o mais abrupto influenciador nessa transição estilística mortuária, pois a demanda por representação agora tirava o protagonismo do morto e o deslocava para a destinação de sua alma. Basicamente, boa parte da produção artística nesse período se limitou a representar uma busca incessante pela salvação e uma transmissão do medo do inferno, como se pode observar muito bem na obra de artistas como Hieronymus Bosch (1450-1516) e Sebastiano Ricci (1659-1734).

Acho importante situar que as ligações entre morte e arte não apenas se limitam às produções imagéticas e técnicas do passado, além de que tais conexões acontecem não apenas em termos de pintura e escultura. Não à toa o rigor mortis foi essencial para o aprimoramento da técnica fotográfica de Louis Daguerre (1787-1851), que exigia muito tempo de exposição à luz, tornando inviável fotografar pessoas vivas. Em texto para a Enciclopédia de fotografia do século XIX, Beth Ann Guynn defende que o longo período de exposição ao obturador era incômodo aos

fotografados, que eram obrigados a permanecerem imóveis. Fato que encontrou terreno favorável na fotografia post mortem: “resultando em imagens que eram mais nítidas e frequentemente de maior qualidade que aquelas de modelos vivos”⁷(Guynn, 2008, p. 1165, tradução nossa).

Enfim, seja na fotografia, na pintura, na arquitetura ou escultura (isso se falando apenas em termos de artes visuais) as vizinhanças entre morte e arte se estabeleceram desde o surgimento das imagens e continuam a se interligar. Sempre haverá a morte e o ser humano sempre precisará do suporte da arte para representar a dor e a ausência.

2.1 BREVE HISTÓRIA DA ARTE TUMULAR

Como se sabe, a historiografia da arte tradicional presente em obras consagradas, privilegia uma versão um pouco restrita da produção artística com um foco eurocentrado e sob os pilares da pintura, escultura e arquitetura. Embora a arte tumular esteja inserida dentro desse recorte geográfico e temporal que os grandes manuais de História da Arte contemplam, o espaço reservado para o estudo e aprofundamento ao segmento da arte funerária ainda é pouco explorado.

7 Resulting in images that were crisper and of an often higher quality, than those of live subjects.

A revisão historiográfica proposta pela Escola de Annales⁸ e as derivações que se seguiram a partir dela como a história vista de baixo e a história a contrapelo, ampliaram o campo de atuação do historiador de arte e isso refletiu positivamente em abordagens e campos de pesquisa que, até então, gozavam de uma contribuição muito discreta na historiografia oficial. Segundo Borges (2013, p. 108),

podemos considerar os estudos sobre imagens realizados por outras áreas do conhecimento humano, como a História, como iniciativas recentes, pois o tabu sobre a morte e a “cidade dos mortos” existe tanto na História como na História da Arte, o que inibiu as pesquisas, instauradas apenas na contemporaneidade.

Não se pode dizer, por conseguinte, que a arte tumular é excluída (ou minimizada) dos circuitos tradicionais da arte. Como já elucidado, nossos museus estão repletos de obras de arte e artefatos funerários. O que se parece, à primeira vista, é que a obra de arte tumular ganha mais destaque quando deslocada de seus locais de origem: as necrópoles.

O museu do Vaticano, por exemplo, possui uma extensa coleção de arte funerária egípcia que contempla a exposição de objetos como ídolos, sarcófagos, urnas, retratos de Fayum e até mesmo múmias que despertam a curiosidade de visitantes todos os dias.

8 Em 1929 o historiadores Lucien Febvre e March Bloch fundaram a Escola dos Annales com o objetivo de questionar a forma como a história era escrita até então, quando datas precisas e acontecimentos narrados a partir da versão das elites parecia não ser suficiente para abranger a multiplicidade de olhares e os problemas estruturais das sociedades. A revolução iniciada pela Escola dos Annales foi um impulsionador de outros movimentos decoloniais que traziam narrativas até então silenciadas para compor a história. Para se aprofundar sobre o assunto, sugiro a leitura de BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989) a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

Ritratto del Fayum di giovane uomo

Encausto su legno, provenienza sconosciuta
220-250 d.C.

Lascito Federico Zeri
(già Collezione Stroganoff)
Inv. 56605

Ritratto funerario di giovane uomo, dall'incarnato rossastro, grandi occhi con sopracciglia folte, naso diritto e baffi. La capigliatura scura a corte ciocche pettinate in avanti, con lunghe basette, riconduce alla tarda età dei Severi. L'uomo indossa una tunica bianco-crema con *clavi* rossi, secondo la moda romana.

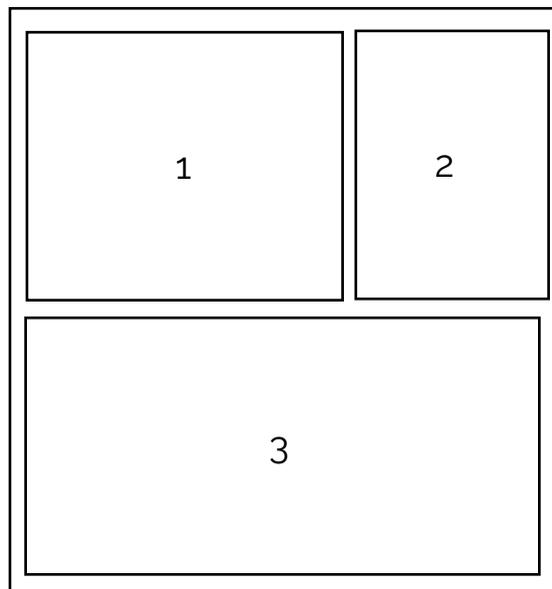
Con "ritratto del Fayum" si definisce una particolare tipologia di maschera funeraria su tavola lignea dipinta a encausto (tecnica pittorica consistente nell'uso di pigmenti diluiti con cera e spalmati a caldo) o a tempera, diffusa in Egitto durante i primi quattro secoli della nostra era. Tale denominazione si deve al fatto che la maggior parte di queste tavole provengono dall'area del Fayum, la grande depressione che frutto della combinazione della tradizione funeraria egizia con la ritrattistica romana e la grande tradizione pittorica delle acconciature,



Página anterior

Imagem 5 - Obras do museu egípcio.

Fonte: elaborado pela autora, 2019.



1 Cartaz de apresentação da exposição de Retratos de Fayum, Museu do Vaticano

2 Sarcófago egípcio, Museu do Vaticano

3 Múmia real em sarcófago aberto, Museu do Vaticano

Um adendo pertinente às produções dos retratos de Fayum é a constante presença feminina nas representações que datam desde o século 3 a. C. até alguns exemplares feitos na era cristã. De grande influência greco-romana, esses retratos realistas feitos em madeira, trazem de forma muito constante a representação de mulheres (e de crianças). É interessante pensar nessas mulheres que eram retratadas na arte tumular egípcia, pois a presença feminina na arte tumular era mais relacionada

à morte de outrem, como forma de alegoria ou mesmo de pranteadora, sendo muito raras as representações femininas como forma de representar, de fato, a mulher que jaz.

Interessante descontextualização de local acontece com o acervo de arte funerária romana no mesmo museu do Vaticano. Urnas, estelas e relevos funerários alocados em estruturas de ferro lotam uma pequena sala no subsolo do gigantesco museu. Um acervo rico, escondido aos olhos dos turistas apressados, e que parece se reservar ao visitante que vai até o local com a finalidade de apreciar tal acervo. Devo dizer que só encontrei o local depois de muitas leituras frustradas ao mapa do museu e da ajuda de funcionários do local.

Embora tais artefatos gerem grande comoção a qualquer pesquisador de arte funerária, minha opinião é que essas peças acabam perdendo um pouco de sua característica aurática quando retiradas do seu local de origem, longe dos corpos que um dia guardaram, perdendo sua função sepulcral e atuando quase que como um cenotáfio nas alas escondidas do museu.

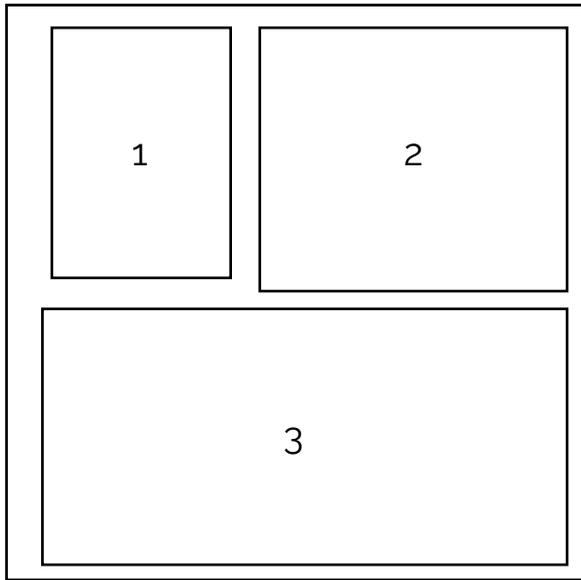
Para melhor introduzir o leitor ao assunto, devo pontuar que entende-se por arte tumular (ou arte funerária e cemiterial, outras designações comuns), a produção artística pensada com finalidade principal de ser um elo entre a morte e a preservação da memória do morto, além de ser uma forma de auxiliar o processamento do luto. Ademais, a arte tumular possui também a função de adornar jazigos ou salvaguardar cinzas e ossos dos mortos, ou seja, são manifestações artísticas cuja expressão está voltada para o ambiente cemiterial. E não se limitam apenas à escultura e à arquitetura, privilegiando também a pintura. Um exemplo disso são os afrescos pintados em jazigos e capelas funerárias. E a essa

CORTEJO FÚNEBRE: QUANDO MORTE E ARTE SE ENTRELAÇAM

Imagem 6 - Acervo funerário romano

Fonte: elaborado pela autora, 2019.





1 Urna funerária romana, acervo de arte funerária do Museu do Vaticano.

2 Lápides romanas, acervo de arte funerária do Museu do Vaticano.

3 Pedra tumular romana, acervo de arte funerária do Museu do Vaticano.

categoria estão incluídas as urnas, lápides, esculturas que ornamentam túmulos, mausoléus, máscaras mortuárias e mesmo os objetos ritualísticos sepultados junto ao morto.

Trazendo esse campo para o cenário nacional, a pesquisa em arte tumular ganhou maior notoriedade a partir do trabalho iniciado pela professora Maria Elizia Borges, que afirma que a pesquisa em torno dos temas da morte é

um conhecimento historiográfico que ainda sofre discriminação por parte da academia e, por isso, precisamos adicioná-lo ao nosso campo de ação, que se constitui em princípio, no estudo dos aspectos formais das representações visuais relacionadas com o ritual de morte, com a morte e com o morto. (Borges, 2013, p. 104).

O que vem diferenciar os tipos de materiais, seus suportes e as alegorias neles representados são um espelho de como determinada sociedade

lidava com a morte: "Cada sociedade trata a morte à sua maneira, motivo pelo qual são todas diferentes; e cada uma tem suas formas tumulares". (Debray, 1993, p. 27). E é essa diversidade de expressões e formas tumulares que caracterizam as necrópoles secularizadas, como é o caso do Cemitério de Santo Amaro, o que cabe dizer, em termos de pesquisa em arte tumular é que tal ecletismo pode ser difícil para o ofício do curador, por exemplo, mas que para o historiador de arte se mostra um terreno muito rico, onde a diversidade de expressões, alegorias, tipologias e suportes vão criando narrativas sobre a forma como a sociedade pensava, sentia e expressava a morte. Segundo Borges (2013),

O atual historiador da Arte deve ajustar o seu olhar a outro tipo de repertório funerário, que apresenta uma sobrecarga de signos diversos, com dados culturais que se entrecruzam, constituindo um acervo material de resistência, pois, somente assim, saberemos como as camadas populares expressam seus sentimentos diante do infortúnio da morte. (p. 122).

É um trabalho árduo, pois como Borges (2013) pontuou, a arte tumular, por sua heterogeneidade, não se limita aos tratados de representação, não segue o fluxo comum do movimento estilístico o qual se insere e sofre a interferência do sentimento de luto. Tudo isso acaba fazendo com que, nem sempre, o tema da obra concorde com seu estilo, o que dificulta um pouco o trabalho do pesquisador. Como em qualquer subárea dentro das artes visuais, a arte tumular carrega seus percalços, que se mostram pequenos diante do gozo de estudar e desfrutar de tais trabalhos artísticos.

E essa pesquisa se mostra cada vez mais importante, pois a arte tumular vem perdendo espaço na contemporaneidade. Quando a morte que se morria em casa é deslocada para o ambiente estéril e solitário do hospital, me faz pensar que foi um pontapé para o distanciamento entre vivos

e mortos. A morte que se protagonizou no quarto do moribundo e que era acompanhada por toda a família e amigos passou a ser uma morte solitária. As pessoas perderam o controle de suas próprias mortes e por conseguinte, os que vivem perdem a familiaridade com ela.

Um caminho para entender o que Morin (1970) chamou de “crise contemporânea da morte” é a terceirização dos cuidados com o morto, a brevidade dos ritos funerários e a minimização de despesas com a arte funerária. As pessoas, grosso modo, não querem se demorar no espaço que, se pensa na contemporaneidade, ser reservado apenas aos mortos. O rito de passagem continua, mas ele parece ter sido encurtado e carregado de uma impessoalidade assustadora, haja vista a paisagem equânime dos cemitérios privados.

2.2 MULHERES ESCULPIDAS

Nesse tópico se faz necessário um pequeno preâmbulo. Tanto nas Artes Visuais quanto em outra área do conhecimento, quando lidamos com quaisquer questões relacionadas aos múltiplos gêneros, devemos ter o cuidado de advertir a leitura para o recorte e contexto os quais se pretende estudar, haja vista as várias nuances e segmentações que são observadas nos tratos com gênero.

Para essa pesquisa imagética do acervo escultórico do Cemitério de Santo Amaro, quando falamos em figura “feminina”, estamos tratando de forma específica do gênero normativamente feminino e às características normativas a ele atribuídas. Entre outros motivos, por se tratar de

obras de arte dentro de um recorte temporal entre meados do século XIX e início do século XX, período em que as discussões de gênero ainda não estavam em pauta, então quando um artista queria representar um corpo feminino, a essa representação eram atribuídas todas as características, à época, do que os homens pensavam a respeito das mulheres.

Para se ter uma noção, a obra de base “O segundo sexo” de Simone de Beauvoir só viria a ser escrita em 1949, trazendo consigo uma discussão acerca do sexo feminino a partir do olhar biológico, psicanalístico e histórico; e que viria a estruturar as bases do movimento feminista. A célebre frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”, por si só, é capaz de romper qualquer estereótipo biológico que tente caracterizar o corpo feminino. E muito além dos aspectos físicos, as obras recortadas para este estudo trazem consigo, também, aspectos posturais associados à mulher pelos homens: fragilidade, passividade, sensualidade, dependência, entre outros.

Dessa forma, é muito importante alertar que não é o foco deste trabalho discutir sobre questões exclusivamente relacionadas ao gênero, tampouco pontuar as incoerências do machismo estrutural na sociedade ocidental (temas que precisam sim, ser debatidos haja vista a necessidade de combate ao machismo, sexismo e misoginia). Dito isto, o propósito deste trabalho é observar a sobrevivência das fórmulas posturais encontradas nas representações desse corpo feminino de finais do século XIX, início do século XX, nas chamadas pranteadoras e demais personas associadas a essas representações⁹.

9 Para maior aprofundamento nos temas ligados à questão de gênero, sugiro a leitura das seguintes obras: BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970; BUTLER, Judith. Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Dito isto, vale salientar que as esculturas funerárias que representam esse corpo feminino, no Cemitério de Santo Amaro, são múltiplas e fazem alusões muito diversas, se destacando a figura da mulher como pranteadora, da mulher como viúva, da mulher como Virgem Maria e da mulher como si própria. O que se nota de constante entre todas essas personagens, é a postura de fragilidade que o artista transmite com sua obra.

Na longa tradição da arte tumular, em geral, muitos são os motivos, temas, signos, símbolos e alegorias retratados em mausoléus, conjuntos escultóricos, afrescos, efígies, urnas e etc.

Lima (1994) fez um trabalho de investigação das representações da morte nos cemitérios do Rio de Janeiro e levantou algumas categorias de signos presentes nas obras. Apesar de ter sido um trabalho local, podemos replicar essas categorias a praticamente todos os cemitérios secularizados no país. No Cemitério de Santo Amaro, por exemplo, tais classes podem ser observadas: signos antropomorfos que compreendem a representação da forma humana e suas variações; signos zoomorfos que trazem as representações animais; signos fitomorfos que compreendem a representação de vegetação; signos ligados ao fogo; signos de nobreza e distinção social que incluem brasões e títulos; e, por fim, os objetos que são a mais extensa e plural dessas categorias, mas compreende principalmente a representação de cruces, urnas e ampulhetas.

Como podemos imaginar, a quantidade de temas na arte tumular é enorme e estão aqui alocados a título de informação. Neste trabalho de pesquisa, vou me limitar apenas às representações antropomorfas que trazem a figura normativamente feminina e suas variações em termos de postura e complementos que fazem parte do conjunto escultórico (como a presença constante da coroa de flores, por exemplo).

Para representar sentimentos e alegorias na arte tumular, a família enlutada recorre a uma grande quantidade de símbolos e arquétipos, muitas vezes emprestados de outros espaços cemiteriais do Brasil e do mundo. E dentre essas representações, a figura feminina tem grande destaque.

A mulher como mãe, como viúva, como a virgem e principalmente como pranteadoras são as mais recorrentes no Cemitério de Santo Amaro. Além disso são, grosso modo, derivadas de modelos da arte tumular greco-romana, em especial da Itália, que é o maior produtor desse tipo de arte no mundo. Além disso, tanto os modelos de representação, quanto as fórmulas posturais dessas mulheres esculpidas, derivam de obras de arte italianas. Segundo Carvalho (2009), a categoria de representações femininas "condiz com as figuras das Mulheres de Herculano [...] essa tipologia foi amplamente usada em retratos de mulheres romanas [...] e são as mais recorrentes imagens de mulheres vestindo drapeados, simbolizando a forma clássica" (p. 120).

As representações nas artes tumulares, de uma maneira geral, buscam uma fuga ou mesmo negação à morte pelo uso de figuras vívidas, saudáveis e signos associados à vida. A presença da morte pode ser notada, no entanto, nos detalhes que compõem os conjuntos escultóricos. Isso parece uma forma de criar para si, uma distância visual da morte (no caso de jazentes que encomendaram suas obras ainda em vida).

O motivo da pranteadora é muito recorrente nas representações funerárias e trás em sua caracterização um corpo normativamente feminino, que, para os padrões de finais do século XIX, consistia na imagem da mulher frágil, delicada, de jeitos leves e moderados, que sofre a dor da perda em silêncio. Segundo Carvalho (2009) "Podemos entender a palavra [pranteadora] como 'aquela que lamenta ou chora', a partir de sua

denominação, que provém de pranto, como choro ou lágrimas” (p. 106).

Ainda no trabalho de Carvalho (op. cit) podemos perceber que o uso da figura feminina nas representações associadas à arte tumular não é recente. Na Grécia Antiga, já podiam ser percebidos o uso da figura feminina, inclusive em pranto, a ilustrar estelas funerárias (p. 107). Algo que pode ter dado origem à representação escultórica da mulher em pranto.

O papel social assumido (ou imposto) à mulher de mãe, zeladora, cuidadora... Acaba se estendendo nas representações funerárias onde a mulher aparece, por vezes, em um ato eterno de cuidado e zelo, como na imagem 7, onde a figura feminina do Cemitério de Santo Amaro parece ter a missão eterna de manter acesa uma suposta vela, a iluminar o caminho do jazente.



Imagem 7 -
Representação
feminina

Fonte: acervo da
autora, 2022.

Além dessa imagem da mulher em pranto, outra persona feminina muito recorrente nos cemitérios é a figura melancólica da viúva, que geralmente é caracterizada pelo uso do véu à cabeça, geralmente ocultando parte do rosto, como que numa tentativa de esconder a sua dor. As características atribuídas à viúva na arte tumular incluem uma vestimenta mais fechada, sem muito movimento, como se todo aquele corpo paralisado em pedra, tivesse que exalar a estagnação da perda do marido, que à época, ainda era tratado como principal pilar de sustentação da família (vem daí também o significado do uso de colunas quebradas como detalhes de peças escultóricas no cemitério).

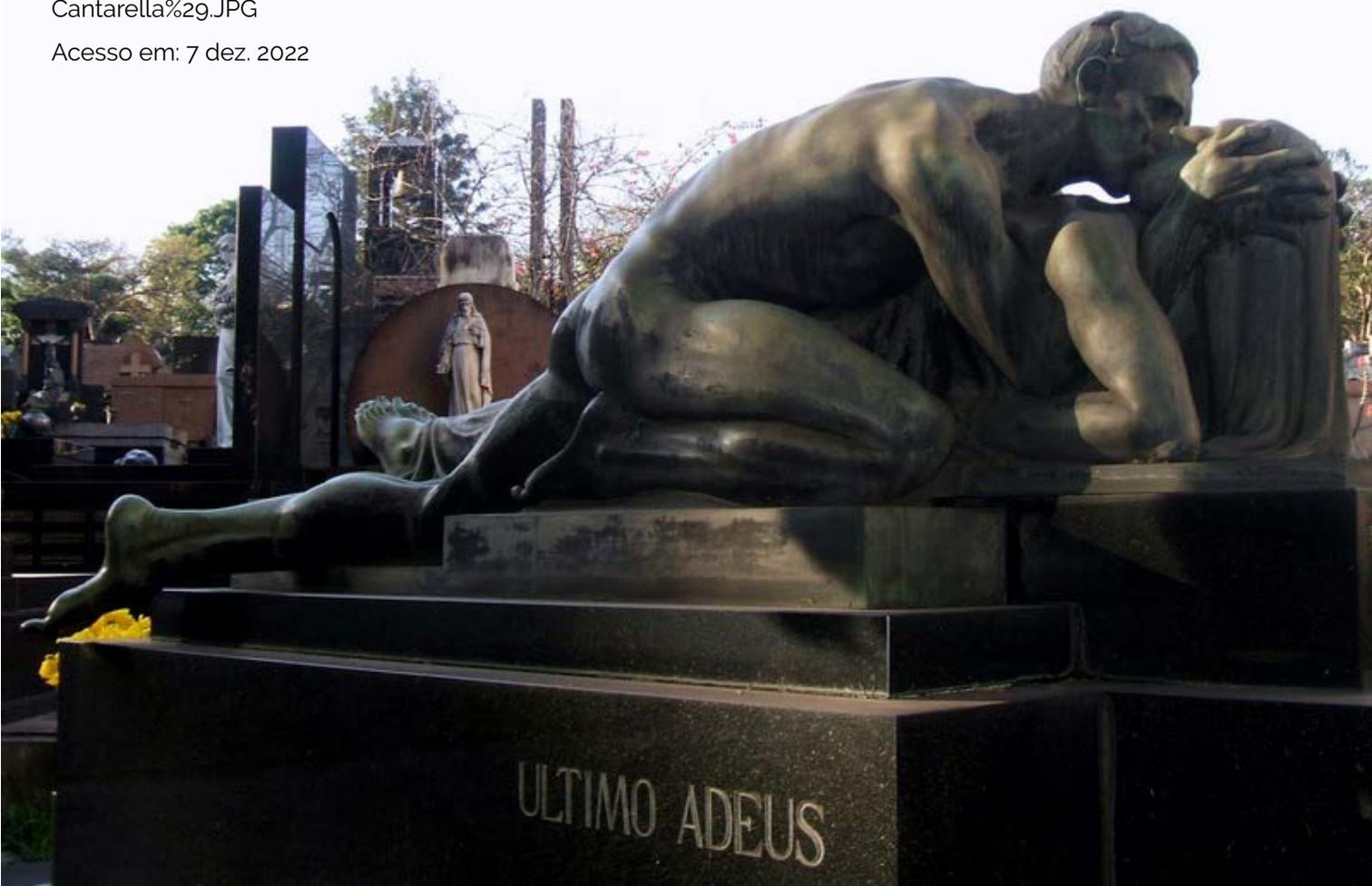
Um grande exemplo do papel passivo atribuído às representações femininas na arte tumular pode ser observado no túmulo da família Cantarella no Cemitério São Paulo. Vê-se a representação de um homem viril, musculoso e nu, que se reclina sobre o corpo de uma mulher inerte, morta, e a beija apaixonadamente. Um beijo de adeus. A cena retratada exala uma aura erótica e apaixonada ao conjunto que guarda os restos mortais do casal. O curioso é que essa escultura foi encomendada pela esposa, quando da morte de seu marido (ela só viria a morrer muitos anos depois). Segundo narra o cronista, a mulher sentia-se morta sem o marido que tanto amou e quis ressaltar esse sentimento na escultura, promovendo assim, uma inversão de posições. O que poderia ser considerado como uma "falha" segundo o regime poético da arte, está subsidiada pelo regime estético da arte, onde há essa quebra com a necessidade de se reproduzir a realidade tal e qual.

[...] Um homem atlético, nu, reclinase apaixonadamente sobre o corpo de uma mulher jovem e bela para beijá-la. Ela está morta. A esposa, sobrevivente do casal, pede ao artista uma escultura que celebre abertamente o sentimento profundo de sua união com o marido, reconhecendo-o ainda vivo em sua vida, depois dele morto, e ela própria morta sem a companhia dele [...] (Martins apud Ferraz, 2014, p. 82).

Imagem 8 - O último adeus de Alfredo Oliani

Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alfredo_Oliani_-_%C3%9Altimo_Adeus_%28T%C3%BAmulo_Cantarella%29.JPG

Acesso em: 7 dez. 2022



CORTEJO FÚNEBRE: QUANDO MORTE E ARTE SE ENTRELAÇAM

O túmulo da família da família Cantarella, também serve para ilustrar a carga erótica atribuída a determinadas representações femininas na arte tumular. Tais características, embora muito comuns em outros cemitérios secularizados, não é tão constante no Cemitério de Santo Amaro, mas ainda assim podemos identificar a presença da sensualização da figura feminina na alegoria da História, no conjunto escultórico do jazigo de Joaquim Nabuco, como pode ser visto na imagem 9. A figura feminina de traços joviais aparece com os seios desnudos e em postura ativa, evidenciando o busto do abolicionista.



Página anterior

Imagem 9 - Jazigo de
Joaquim Nabuco

Fonte: acervo da autora,
2022.

Silva Júnior (2015), que também estudou a presença feminina no Cemitério de Santo Amaro, foi muito feliz em suas comparações entre as relações eróticas e o corpo feminino morto. Entre outras comparações, o episódio narrado pelo autor a partir um dos contos da obra de Álvares de Azevedo em muito serve de exemplo para traçar essa ligação intrínseca entre morte e sensualidade, gerada pela segunda geração do romantismo, no Brasil.

Solfieri se entrelaça e beija o que ele acreditava ser uma defunta, além disso reproduz em mármore a figura da mulher [...] Mesmo a descrição que o personagem Solfieri faz da mulher em catalepsia poderia muito bem ser transposta para muitas pranteadoras dispostas em túmulos do século XX. (p. 125-126).

Seja ela mãe ou viúva, virgem ou pranteadora, a figura feminina no Cemitério de Santo Amaro é muito constante e comunica acerca de como a sociedade lidava com a morte e o sentimento de luto no século XX no Recife. Conforme será melhor abordado a seguir, a cidade do Recife, à reflexo do que acontecia no restante do Brasil, passou por grandes transformações no que concerne ao trato com os mortos no final do século XIX e todas essas mudanças geraram uma ruptura no modelo funerário até então praticado, então a arte tumular, que começou a chegar na cidade justamente nesse recorte temporal, é capaz de fornecer indícios de como a sociedade passou por essa mudança, e reforça, na figura da mulher, os papéis de gênero atribuídos nesse período.

2.3 A ESTÉTICA GERAL DA MORTE

Quando se pensa em estética da morte é comum imaginarmos tão logo a figura de um crânio humano ou mesmo de um esqueleto ceifador pronto para levar a alma dos desavisados. Entre outros motivos, o cinema e a própria literatura de horror foram grandes propulsores dessa imagem, no entanto esse tipo de representação só começa a entrar em voga no período medieval, a partir do século XV com a “romantização” dos temas ditos macabros: “nenhuma época impôs a toda a população a ideia da morte continuamente e com tanta ênfase quanto o século XV”. (Huizinga, 2013, p. 221).

Mas antes de chegarmos nos esqueletos, vamos nos demorar um pouco na evolução dessa estética associada à morte. Para isso, recorri à arqueologia montada com Régis Debray (1993) no início do capítulo em que trata especificamente sobre o nascimento das imagens através da morte e onde referencia os motivos de representações visuais desde 30.000 a.C. até o Renascimento, e como eles apontam as visíveis conexões com a morte “as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus” (p. 22).

Os primeiros indícios de que se tem notícias de objetos e produções artísticas associadas à morte apontavam para ossos com traços de argila colorida, símbolos de fecundidade, cadáveres pintados, crânios adornados com pedras. Para enfim chegarmos às mastabas, sarcófagos e máscaras mortuárias que antecederam os afrescos de necrópoles etruscas, baixo-relevos de sepulturas romanas, urnas e estátuas de mármore dos túmulos renascentistas.

Pensei em desenhar uma espécie de linha do tempo e trazer as representações que se encaixam em cada período que o Debray (1993) brevemente pontua, mas a arte recusa qualquer convenção cronológica e então esse exercício de organização temporal faria este trabalho se aproximar mais de um livro didático de história da arte, que um exercício de olhar. Limitemo-nos, então, à imagem que a nossa memória cria de cada item listado acima e pensemos quais dessas imagens nossa psique melhor constrói quando falamos em estética da morte. Isso porque as representações visuais associadas à morte, ao morrer e ao rito fúnebre são diversas e parecem acompanhar o movimento natural das sociedades ao longo da história. Cada povo, período e local possuem suas particularidades no trato com a morte e as convenções de como representar tudo isso visualmente também sofreu alterações ao longo do tempo, ora, “o ser humano reagiu à morte também com a ereção de pedras e com pinturas memorativas sem imagens” (Belting, 2014, p. 186).

Independentemente do suporte, conseguimos enxergar um movimento que vai desde o empilhamento de pedras às belíssimas esculturas de mármore; que vai desde a confecção de uma máscara mortuária ao retrato realista do cadáver putrefato, que cria as bases para o surgimento da imagem do próprio esqueleto na composição desta estética mortuária. “Nos tratados religiosos sobre o desprezo do mundo, todos os horrores da decomposição já tinham sido evocados [...] só por volta do final do século XIV as artes plásticas se apropriaram desse motivo”. (Huizinga, 2013, p. 223-226). Até então, o que se compreende a partir do estudo das práticas funerárias é que havia de fato, uma negação à decomposição. Não fosse por isso, os egípcios não teriam desenvolvido o embalsamamento e a mumificação, “a cinza indiana e a múmia egípcia são duas vitórias sobre a putrefação” (Morin, 1970, p. 131).

Por conseguinte, quando se chega aos séculos XII e XIII, nos deparamos com importantes representações que faziam uma ponte entre o mundo dos mortos e dos vivos. Dada a necessidade de se manter o corpo do morto sob longas exéquias para o cumprimento dos ritos de boa-morte, tornava-se insustentável que o próprio corpo se demorasse nos altares de igreja, sob os olhares dos vivos, então era feita uma representação do cadáver em madeira ou cera para fazer as vezes do corpo e receber os benefícios das missas e serviços funerários. No século XIII, por sua vez, a representação em corpo inteiro passa a ser substituída por uma máscara mortuária. “Molda-se a máscara sobre o rosto do morto para que a representação seja perfeitamente semelhante” (Ariès, 2012, p. 139).

A máscara, ao contrário do que se possa imaginar, não tinha ligação alguma com o período macabro das manifestações artísticas (séculos XV e XVI), ela servia tal qual uma fotografia: era uma recordação. Um duplo do morto. Uma troca simbólica. Morin (1970) disse que “o duplo conserva os traços do seu último dia” (p. 129) ao se referir aos espectros que aceitavam a morte do corpo, mas nunca a de seus *éidolon*, que permaneceria vivo. Parece uma afirmativa muito coerente se a trouxermos para o contexto da confecção das máscaras mortuárias, que tinha essa mesma prerrogativa de conservar os traços físicos tão logo fosse declarada a morte. Além de que fica, para nós, os vivos, uma interessante reflexão no exercício de observar uma dessas máscaras e identificar todos os traços que marcaram o último dia de vida de determinada pessoa.

Para ilustrar um exemplo da confecção de máscaras mortuárias, destaco o curioso caso da “desconhecida do Sena” (imagem 10), ou como a chamam na França, “*L'inconnue de la Seine*”. Trata-se do cadáver de uma jovem que foi encontrado por volta de 1880 às margens do Rio Sena. Sua

aparência serena e o esboço de um pequeno sorriso chamou a atenção de muitos e o fato de não ter aparecido ninguém para lhe reclamar o corpo, criou uma aura mística em torno da enigmática jovem. Logo, foi chamado um artista local para eternizar sua face em uma máscara e a imagem da jovem passou a ser venerada em toda Paris. Sua máscara foi replicada e comercializada passando a ser considerada, inclusive, como musa inspiradora para muitos artistas da época. Era um verdadeiro “ideal de beleza” que só reforça a romantização da morte nessa figura de uma mulher jovem e bela.

Chegando agora ao período macabro da história da arte, iniciado aos finais do século XIV, se iniciou uma fase que muito impactou não só as artes visuais como também a literatura da época. A conversa sobre o grande impacto da adesão do cristianismo aos modos de produção artística já foi iniciada, mas agora podemos falar mais abertamente sobre o motivo disso tudo ter acontecido e como os dogmas da religião acabaram aproximando as pessoas dos temas macabros.

Huizinga (2013) nos apontou três argumentos dentro da produção artística medieval com a temática da morte, eram eles: o saudosismo aos

Próxima página

Imagem 10 - Máscara mortuária

Fonte: <https://www.fountainheadcasts.com/catalog/p/linconnue-de-la-seine-1>

Acesso em: 28 nov 2023



mortos gloriosos; a decomposição da beleza humana; e a dança macabra. Sendo a decomposição e a dança macabra, os motivos que mais sobressaíram nas representações visuais do período, onde imagens de corpos em diferentes estágios de decomposição começaram a se popularizar nas produções artísticas de tal período, "até muito tarde no século XVI as lápides serão ornadas com imagens repugnantes de cadáveres nus e apodrecendo (imagem 11), com mãos e pés crispados e as bocas abertas, com vermes se retorcendo nas entranhas" (Huizinga, 2013, p. 226). Esse imaginário funesto é reforçado por Lauwers (2015) quando afirmou que "a ideia segundo a qual o 'cemitério' era um lugar onde as carnes dos cadáveres se consumam até retornar ao estado de cinzas é atestada desde o século X" (Lauwers, 2015, p. 150).

Posterior às representações de diferentes estágios da decomposição, vem a figura, enfim, do esqueleto, que, por seu turno, prepara uma imagem definitiva do defunto. Como se a morte fosse o início de uma fase embrionária, a decomposição, para, a seguir, compor uma imagem final e definitiva, que é o esqueleto (Belting, 2014, p. 193). Talvez tenha origem nisso a confecção das máscaras mortuárias imediatamente após a morte, como uma tentativa de captar o momento exato dessa transição entre a decomposição de um corpo para composição de uma imagem: "a imagem dá carne, isto é, *carnação* e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado". (Mondzain, 2009, p. 26).

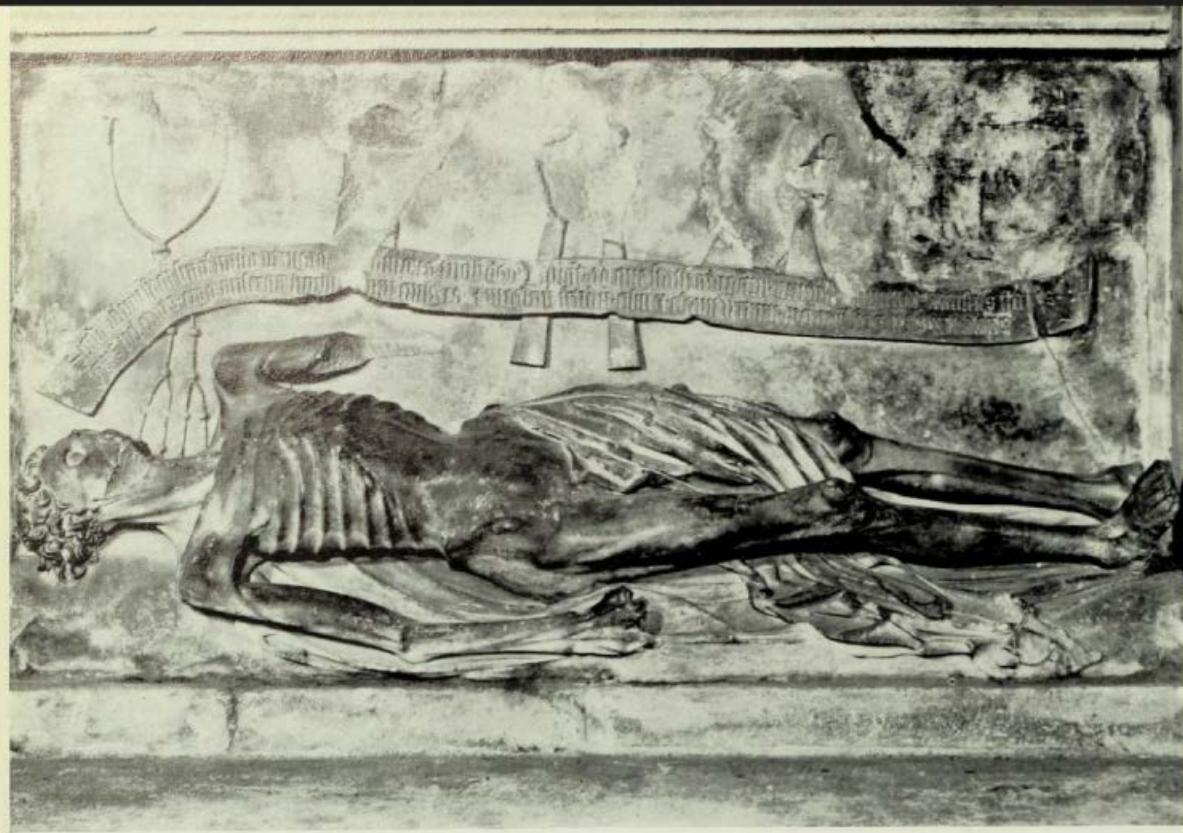
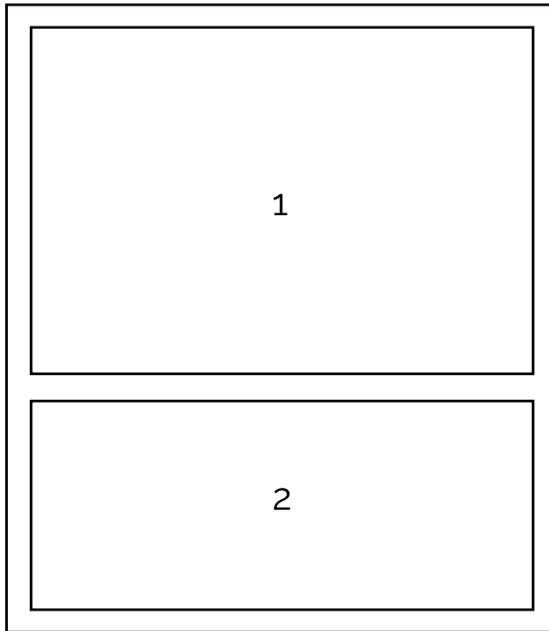


Imagem 11 - Decomposição na arte tumular

Fonte: Elaborado pela autora, 2022.



1 Effigy of Jean Cardinal of Lagrange en transi (died 1402). Calvet Museum, Avignon.

2 Tomb of Félix Ueblher, 1509, Cathedral Merano, p. 212

O uso da imagem do esqueleto na composição de obras de arte também fez surgir o gênero *vanitas* (do latim, vaidade), que era uma vertente do já consagrado *still-life*. Esse tipo de arte simbólica tinha a função de alertar às pessoas para a brevidade da vida por associar objetos do uso cotidiano com a imagem da caveira (imagem 12), daí o nome *vanitas*, pois era um alerta às vaidades terrenas e como tudo isso era passageiro diante da morte certa. Daí, esse tipo de pintura torna-se um *memento mori*, ou seja, um lembrete de que somos mortais.

Ainda dentro dos três motivos de Huizinga, já citados acima, temos a

dança macabra (imagem 13) que trazia a imagem da morte, cuja dança levava consigo a todos, sem distinção, ou seja, ela vem mostrar que todos são iguais diante da morte. Além disso, há o conto dos três mortos que, conforme aponta Huizinga (2013), antecedeu o motivo da dança macabra. Os temas que evocam a *Dança macabra* e o *Triunfo da morte* trazem representações da morte sob formas de esqueleto, prestes a subjugar os vivos.

A partir do século XV o motivo da dança macabra trouxe o próprio moribundo como dançarino e protagonista, quase como um vislumbre do futuro que o aguarda. E essas representações nas artes não fazem distinção entre homens, mulheres e crianças, uma forma de mostrar que a morte leva a todos, como uma dança que a todos contagia, mesmo que para um destino irreparável.

Na próxima página:

Imagem 12 - Vanitas Still Life

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/vanitas-still-life-jacques-de-gheyn-ii/ggFhrFPAiSZ3kA>

Acesso em 28 nov. 2022





Imagem 13 -
Triunfo e dança da
morte

Fonte: [https://
commons.
wikimedia.org/
wiki/File:Clusone,
Oratorio_dei_
Disciplini_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clusone,_Oratorio_dei_Disciplini_01.JPG)

Acesso em: 7 nov.
2022

Depois de muitas leituras sobre essas modificações nas formas de se agregar o tema da morte ao motivo de obras de arte de finalidades diversas, me vieram algumas questões (ainda sem resposta) acerca da representação desse corpo, ora convalescente, ora morto. Percebi que, quando se trata de morte, levando em consideração tanto as representações mais antigas, quanto o período macabro e posteriores, esse *corpse* aparece de duas maneiras: por vezes de corpo inteiro, por vezes só a cabeça.

Isso me fez pensar em possíveis entrecruzamentos com as penalidades da decapitação, para trazer ainda mais horror a tal pena. Confesso, no entanto, que esse pensamento é tão abstrato quanto um respingo aleatório de tinta sobre uma superfície. A resposta a esse questionamento pessoal pode surgir a partir de mais leituras e vir complementar esse tópico, quando do encerramento deste texto.

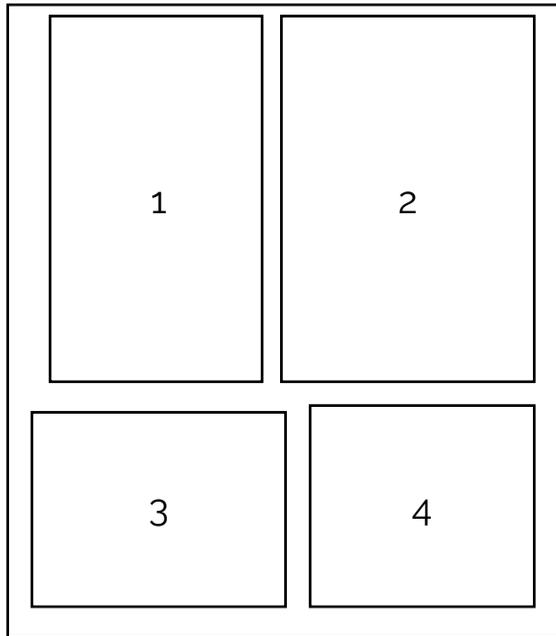
Por ora, fiquemos com um breve apanhado visual dessas transformações nas maneiras de se representar o corpo morto artisticamente.

Próxima página

Imagem 14 - Representações da morte (corpo inteiro)

Fonte: elaborado pela autora, 2022





1 Estátua de ain ghazal, Michael Gunther, CC BY-SA 4.0

2 Die peste, Arnold Bocklin, Museu Kunstmuseum, Basel (Suíça)

3 The Burial of Atala, Anne Louis Girodet-Trioson, n.d., The Metropolitan Museum of Art

4 O triunfo da morte [detalhe], Pieter Bruegel, o velho, Museo Nacional del Prado

Pode ser notado, na prancha da imagem 14, que em três das quatro imagens, essa representação da morte ou do morto, é feita de forma macabra. A imagem da mulher morta, no entanto, parece um contraponto entre as outras figuras da morte. Se pode observar uma espécie de tratado de representação da mulher na arte, quando em temas relacionados com a morte. É muito comum que à essa mulher sem vida seja atribuída uma carga de sensualidade (e até erotismo) pela forma como ela é representada: vestes finas e por vezes partes do corpo como ombros e seios desnudos, são alguns exemplos que evidenciam os entrecruzamentos entre a morte e o erotismo, conforme Ariès (2012),

do século XVI ao XVIII, operou-se uma nova aproximação, em nossa cultura ocidental, entre Tântatos e Eros [...] desde o fim do século XV e começo do XVI [os temas macabros], tornaram-se carregados de sentidos eróticos. (p. 104-141).

Um contraponto interessante a esse contexto pode ser observado entre a figura da mulher serena contida e recatada, a pranteadora neoclássica, com a pranteadora mais associada ao romantismo, ostentando beleza e sensualidade, apesar da postura melancólica. O que isso faz ecoar na contemporaneidade? A mulher passiva, triste mas, ainda assim sensual?

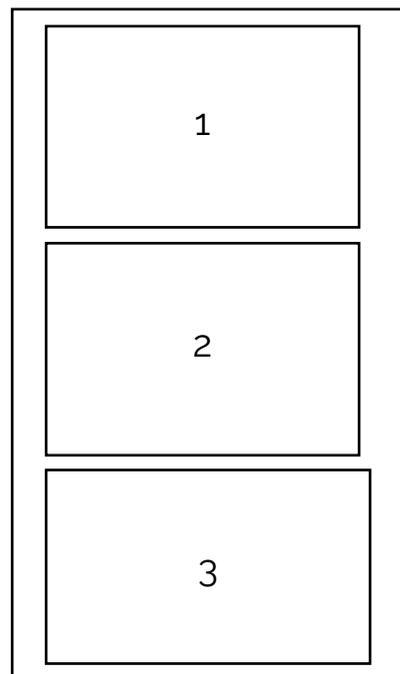
A modelagem do cadáver em gesso, cera, ou mesmo madeira para criar o seu duplo e servir à própria alma no além túmulo, flerta com as imagens do cadáver fresco, prestes a ser sepultado, uma imagem instantânea de sua última forma antes do início ativo da descarnação, onde sucessivamente se vê imagens alusivas à decomposição própria da morte, corpos cadavéricos, aguardando o seu estado definitivo, o esqueleto completo que possui dupla representação em algumas obras de arte: ele tanto é o morto quanto a própria morte. Talvez por isso tantos artistas usam o esqueleto para aludir uma alegoria da morte... o esqueleto é um espelho do futuro de todos nós.

Seja em forma de máscaras moldadas a partir do próprio morto, seja na forma de máscaras ritualísticas que um parente próximo usaria para a concretização das exéquias, seja na forma de um crânio decorado ou nos crânios de Jericó, essa separação entre corpo e cabeça nas representações visuais e confecção de objetos funerários é muito antiga e, conforme se pode observar, também acompanha o movimento das representações do corpo. A placa representativa, ou máscaras mortuárias deram lugar aos inúmeros crânios que encerram a composição de muitas *still-life*, e aparecem, inclusive, como detalhes em esculturas funerárias para reafirmar o *memento mori* trazido pelas *vanitas*, reforçando o sentido escatológico de algumas obras, o que cria terreno para as repre-



Imagem 15 - Representações da morte (cabeça).

Fonte: elaborado pela autora, 2022



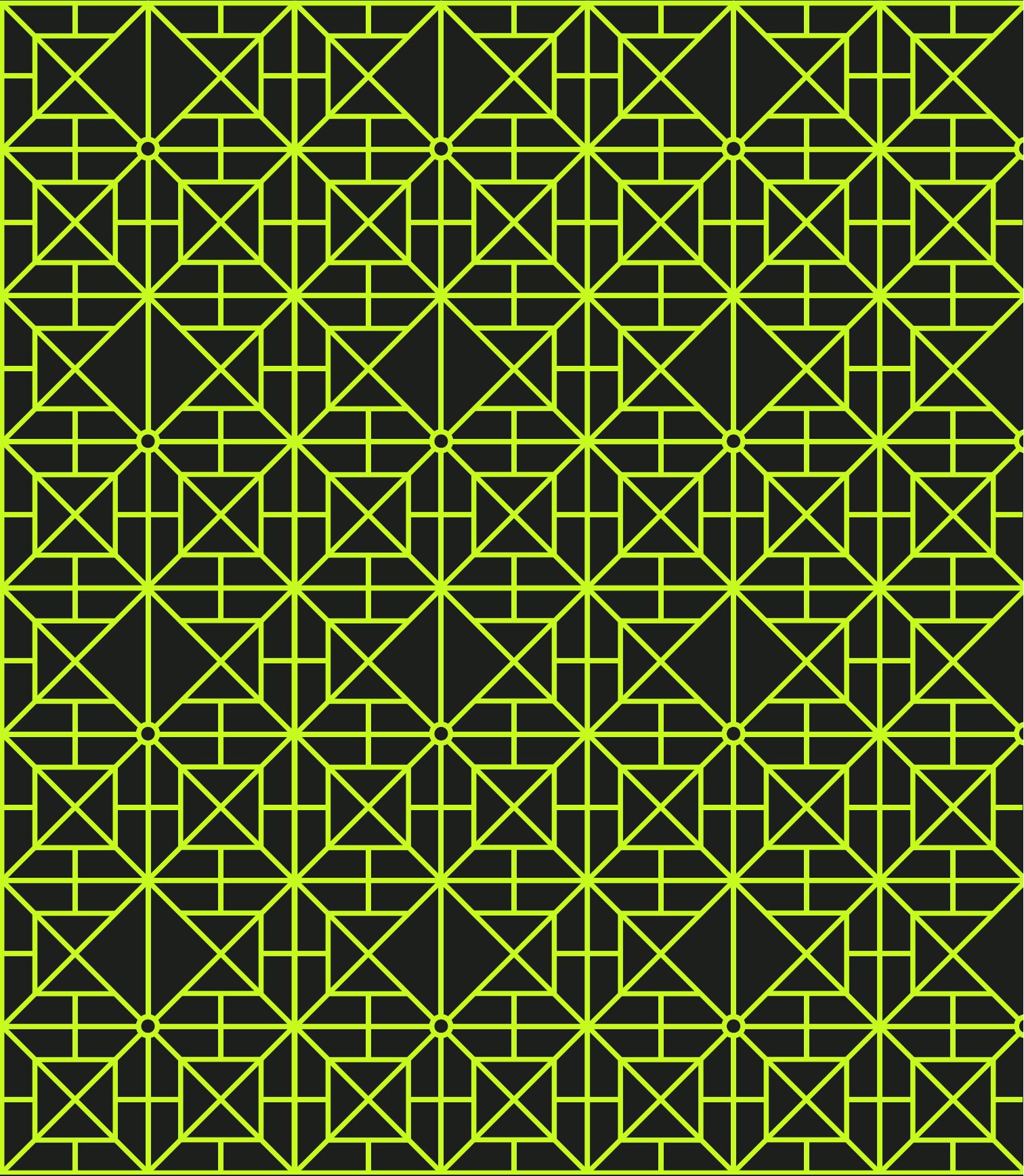
1 Ornament from Sitio Conte: Small Plaque c. 400-500, The Cleveland Museum of Art,

2 Still Life with a Skull and a Writing Quill, Pieter Claesz (1628), The Metropolitan

3 The royal end, Paul Gauguin (1892), Getty Museum

sentações de decapitações como é o caso das obras que trazem o argumento de Salomé com a cabeça de João Batista ou mesmo de Judite decapitando Holofernes “com as suas próprias mãos” (Panofsky, 1991, p. 59). Quando não se limitam a representar apenas a cabeça decapitada a protagonizar toda a obra.

Muitas mudanças ao longo do tempo, porém a constante é que o tema da morte estará sempre ligado às artes. A morte está sempre à espreita de uma forma ou de outra. As obras de arte com essa temática mais macabra, como se diz, se tornam muito populares em situações de grandes perdas como foi na idade média com a grande peste; na primeira guerra mundial e na subsequente pandemia de gripe espanhola cujas conjunturas resultaram em diferentes cenários artísticos como o dadaísmo na segunda guerra mundial, que marcou também o nascimento da arte contemporânea e, por fim, a recente pandemia da covid-19 que também impulsionou artistas de diversos segmentos a representar tantos os seus processos de luto pela perda de entes queridos como um luto transitório associado à momentânea perda da liberdade, ocasionada pelo isolamento social.



3. A SETE PALMOS DO CHÃO: O CEMITÉRIO DE SANTO AMARO¹⁰

Dizia-se que nas noites mais escuras de Recife, pelos anos da década de 1970, circulava aos arredores do Cemitério de Santo Amaro, uma bela e desconhecida mulher. Quando passava de meia noite, a “galega de Santo Amaro” se dividia entre paradas de ônibus próximas e as calçadas do cemitério em busca de companhia. Por sua beleza e charme, não demorava muito para algum homem se render aos seus encantos e ser convidado para um passeio noturno pelas alamedas do cemitério, onde a galega, entre sussurros e provocações, acabava levando o desavisado até o seu túmulo para, em seguida, transfigurar-se em uma caveira e desaparecer na escuridão da noite. (Baseado no texto ‘Galega de Santo Amaro’ de Roberto Beltrão para o sítio eletrônico ‘O Recife assombrado’).

¹⁰ Todos os dados quantitativos acerca do Cemitério de Santo Amaro foram fornecidos pela Emlurb (Autarquia de Manutenção e Limpeza Urbana do Recife) e pela direção do Cemitério de Santo Amaro. Disponível em: <https://emlurb.recife.pe.gov.br/cemiterio-de-santo-amaro> Acesso em 13 abr. 2023.



O Cemitério Bom Jesus da Redenção de Santo Amaro das Salinas, conhecido popularmente como Cemitério de Santo Amaro, foi inaugurado na cidade do Recife em 1 de março de 1851 com o projeto arquitetônico original assinado pelo engenheiro francês Louis Léger Vauthier¹¹ e a direção da execução da obra pelo engenheiro Mamede Ferreira, que também projetou a capela do cemitério.

Com uma área total é de 145 mil metros quadrados, o local possui uma arquitetura peculiar, figurando um octógono cujo ponto central, onde a capela está localizada, serve de base para a conversão das alamedas principais e divisão da necrópole em quatro setores, conforme o esquema da imagem 15.

Tal arquitetura radial dividida em quatro setores, remete, se se for um pouco imaginativo, a um grande asterisco (imagem 17) onde cada alameda figuraria uma linha para a formação do símbolo estelar. Algo que, na minha concepção, só reforça o destaque de Santo Amaro não só pelo acervo artístico, mas também pela arquitetura.

¹¹ As controvérsias acerca dos créditos sobre o projeto do Cemitério de Santo Amaro serão tratadas ao longo do texto.

Imagem 16 - Releitura da planta do Cemitério

Fonte: elaborado pela autora, 2023

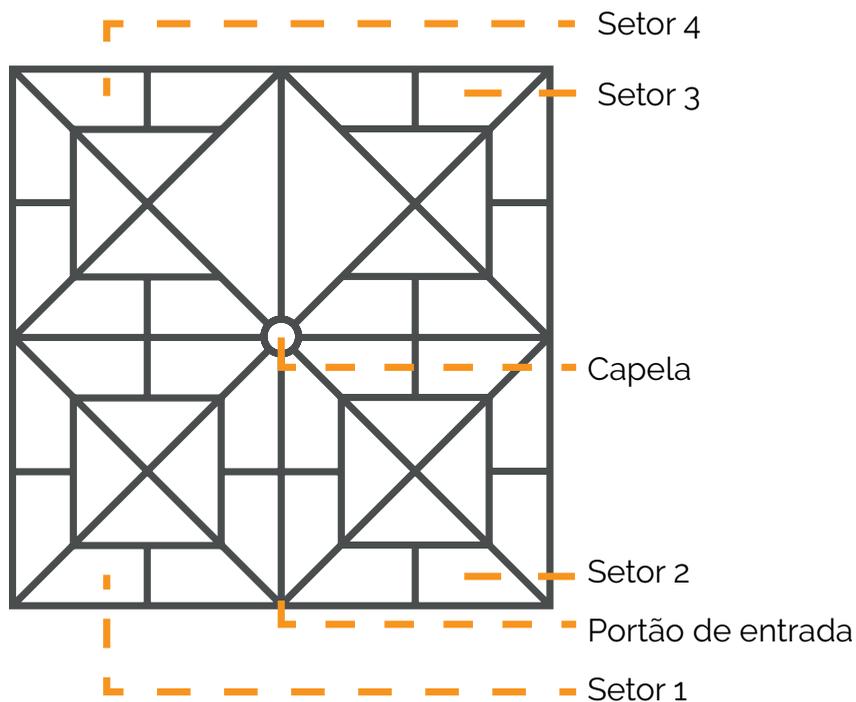
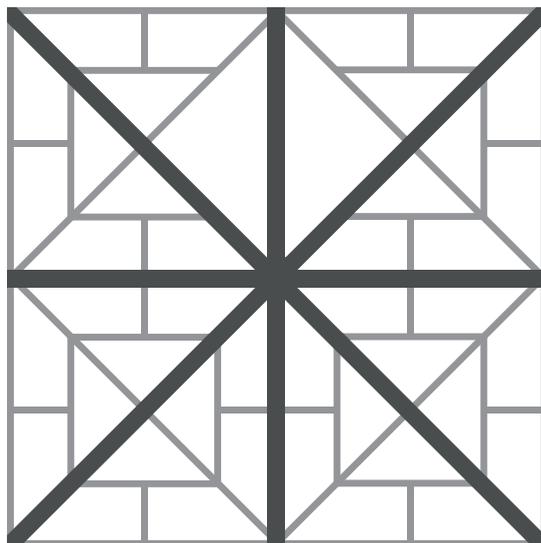


Imagem 17 - Releitura da planta do Cemitério (asterisco)

Fonte: elaborado pela autora, 2023



Como cemitério público, Santo Amaro recebe uma média de trinta sepultamentos por dia sob a taxa de R\$23,68 para covas e R\$177,60 para catacumbas ou gavetas e os corpos sepultados no local têm a cessão de permanecer por pelo menos dois anos. Após esse período é feita a exumação dos restos mortais, momento em que a família do jazente é acionada para determinar a destinação definitiva das ossadas, caso a família não se manifeste, os ossos são retirados e alocados em uma vala comum.

Além dos enterros comuns, no local estão sepultadas personalidades da sociedade recifense bem como cidadãos notáveis entre políticos, escritores, intelectuais e músicos; e funciona plenamente na contemporaneidade, mas, obviamente, teve que passar por diversas adaptações para comportar o volume de mortes na região metropolitana, fruto do crescimento populacional.

Dos atuais 20.520 túmulos no local uma pequena parte é destinada aos jazigos perpétuos, a maioria comercializados à época da instauração da necrópole ou doados às irmandades, confrarias e ordens terceiras. Atualmente ainda é possível entrar com uma solicitação de compra de jazigo à perpetuidade, mas o processo não é tão simples nem tão barato. Para se ter noção, a cessão de um jazigo custa atualmente mais de dezessete mil reais e a taxa anual de manutenção chega a quase duzentos.

O contexto do trato com os mortos em Recife, Pernambuco, não foi muito diferente do que acontecia no resto do Brasil, à moda do que aconteceu na Europa. As questões que impulsionaram a proibição dos sepultamentos no interior de igrejas e a conseqüente construção de espaços específicos para os mortos, afastados dos vivos, já eram uma realidade na Europa e que se queria importar para o Brasil:

aconteceu, no mundo inteiro, um fenômeno curioso bem no meado dos Oitocentos. Por medida sanitária os sepultamentos deixaram de ser no chão e nos pátios das igrejas e passaram a realizar-se em área aberta, nos chamados 'campos-santos' ou cemitério secularizados. (Valladares, 1972, p. 279).

Intelectuais entre médicos e higienistas que, por motivos outros, passavam temporadas na Europa, voltavam ao Recife com ganas de trazer essa nova prática, considerada mais moderna e salutar, para a cidade. O que era extremamente válido, dadas as condições de higiene do império, no entanto, isso esbarrava em uma questão crucial: a religiosidade que, à época, detinha o poder sobre os corpos dos cristãos mortos.

Todos esses perigos oriundos da proximidade entre vivos e mortos viria a criar as bases para uma mudança comportamental que ainda apresentava resistência na população cristã, que mesmo tendo ciência das afecções, creditava o malefício à punições divinas adversas, ignorando o perigo dos sepultamentos nas congregações. Além disso, havia uma série de burocracias a serem seguidas desde o providenciamento de toda documentação necessária antes do sepultamento até o modelo do esquife, que agora deveria ser único para cada cadáver, contrariando a prática insalubre do empréstimo de caixões usados, que, acredite ou não, era bem comum à época.

Eram, de fato, muitos ritos a se cumprir para uma população desacostumada com essas regras e leis sobre a morte, mas esse movimento de medicalização da morte era importante e necessário neste momento, não só à saúde pública como também para a geração de recursos oriundos das multas. Tudo isso trazia informalmente a proposta de diminuir a pompa fúnebre e limitar a experiência da morte apenas à família e entes próximos, acabando com o envolvimento geral da comunidade.

Mas isso daí acaba esbarrando em algo muito delicado: a fé. As pessoas não praticavam o modelo de morte barroca (Reis, 1991) por pura vaidade. Existia nisso uma mística que envolvia a salvação da alma do morto, conforme já discutido no capítulo primeiro. Então, fica fácil imaginar o motivo de tanta resistência da população recifense para com a “nova morte”. Ainda mais se observarmos que tudo isso causou, na Bahia, a “Cemite-rada”, uma revolta popular liderada por Irmandades e ordens religiosas contra as medidas médicas e legislação sobre a morte, que aconteceu em 25 de outubro de 1836 em Salvador, Bahia¹².

Na contemporaneidade pode nos soar um pouco lúgubre ir à igreja e sentar, literalmente, sobre os mortos... congregar com eles. Parte da aura criada em torno dos sepultamentos *ad sanctos* é explicada por Lauwers (2015) quando citou que a igreja criou para si uma imagem maternal ao utilizar-se, inclusive de terminologias como “materno”, “seio” e “ventre” para designar alguns aspectos em torno desses enterramentos, como um subterfúgio capaz de aliviar o peso dos temas em torno da morte. Além de que soaria muito mais convidativo imaginar um acolhimento “materno” no pós-morte.

Interessante adendo, sobre a extensão do poder de dominação da igreja que conseguia controlar o indivíduo desde seu nascimento, com o ritual de batismo¹³, crescimento, com a observação e cumprimentos dos ritos

12 A cemite-rada reuniu mais de mil manifestantes entre autoridades religiosas e populares que, sob gritos de “morra o cemitério” (Reis, p. 18, 1991), viam na manifestação uma forma de salvaguardar os preceitos da religião católica em termos do trato com os mortos para salvação de suas almas. A revolta, apesar do cunho religioso, não foi pacífica e resultou na completa destruição do Campo Santo de Salvador.

13 Cujas ausências impossibilitaria o sepultamento, mesmo de infantes. Como eram os casos dos bebês natimortos ou de bebês e crianças que morriam precocemente,

de sacramento, até a morte, quando a igreja ditava as regras do “bem-morrer” e salvaguardava os restos mortais dos fiéis.

Muito se fala sobre as motivações da igreja com relação ao trato com a morte e a necessidade de se inumar em seu “seio”, no entanto, boa parte da explicação se encontra nos lucros obtidos com tais enterramentos e missas encomendadas pela salvação das almas dos jazentes. Daí se consegue compreender o motivo de, entre toda a população, a igreja ser a principal interessada em deter os planos de construção do cemitério público... ia pesar no bolso, daí a igreja aparecer, em vários locais do Brasil, à frente de manifestações contrárias à construção de cemitério públicos, por exemplo, no Rio de Janeiro, “a contestação às medidas proibitivas com relação aos sepultamentos eclesiásticos partiram dos conventos” (Rodrigues, 1997, p. 129).

Cabe salientar que, conforme Valladares (1972) pontuou, a mudança nas tradições funerárias, tanto no Brasil quanto no mundo, foram impactantes, porém limitadas à população católica. Os enterramentos em terreno aberto já eram comuns em outras culturas e religiões. Mesmo ao protestantismo que partilha o cristianismo com os católicos, era vetado o sepultamento no interior dos templos.

antes de se cumprirem os sacramentos. Para esses casos, os corpos deveriam ser sepultados em locais reservados para acatólicos, pagãos e membros de outras denominações religiosas.



Imagem 18 - Alameda principal
do Cemitério de Santo Amaro
Fonte: acervo da autora, 2022

Nesse ínterim de mudanças, não foi só a igreja que embargou os planos de se erigir uma necrópole extramuros. O poder público até então também não demonstrou interesse, sobretudo monetário, em comprar a ideia de um cemitério. Se pensava, primeiramente, em obras que agradassem mais à população e um cemitério não estava nessa pauta: “a prioridade na aplicação dos recursos esbarrava na seguinte questão: qual obra pública traria mais prestígio político, um cemitério extramuros ou um arrojado teatro?” (Sial, 2005, p. 100).

Se nota, em Sial (2005) que a conversa para a construção de um cemitério extramuros no Recife começa em 1841, encontrando uma série de entraves, principalmente de ordem orçamentária e política. Não se queria destinar verbas para uma obra que, à primeira vista, não traria prestígio para a cidade e que ainda poderia causar um desconforto à população católica, acostumada com os sepultamentos no interior das igrejas. Então primeiro, tinha que se criar uma consciência para as questões higienistas ligadas à presença constante dos mortos dentro das igrejas, como por exemplo, os miasmas, que poderiam afetar a saúde e bem-estar dos vivos. Mas era mister falar também sobre o volume de mortes gerado pelas epidemias de febre amarela (1849-1850) e cólera (1856). Ficaria cada vez menos viável enterrar esses mortos nas igrejas. Não tinha igreja suficiente. E seguindo o modelo de outros locais como a Bahia (Reis, 1991) e o Rio de Janeiro (Rodrigues, 1997), a solução era, de fato, construir o primeiro cemitério público do Recife.

O reforço vinha, também, por parte da comunidade médica, que realizava relatórios para tratar de questões relacionadas desde o manejo dos corpos, até a situação das igrejas da cidade, as quais “os médicos determinaram que muitos templos eram ‘potenciais focos de infecção’ e

todos que partilhassem daquele 'ar corrupto' vindo dos cadáveres estariam sujeitos a perigos incalculáveis". Nesse relatório de 1845, segundo Sial (2005), há um importante destaque da avaliação médica sobre os enterramentos nas igrejas e os perigos que isso causava à população exposta desde aos miasmas até aos líquidos oriundos da putrefação.

E para contar também com o indispensável apoio da igreja, que estava às vistas de perder espaço no trato com a morte, a solução foi permitir que "irmandades, confrarias e ordens terceiras [...] pudessem construir catacumbas privadas dentro do cemitério, de acordo com a planta". (Sial, 2005, p. 158). Ficava então firmado o apoio da igreja ao novo local dos santos. Tal apoio foi de suma importância, inclusive, para a população "acostumar" com a ideia de enterrar seus entes cristãos fora da igreja. Além disso, "outro posicionamento importante assumido pela Igreja foi o de pregar para os católicos que não haveria qualquer 'distinção' entre igrejas e cemitérios abençoados" (Sial, 2005, p. 158). Em Lauwers (2015): "igreja e cemitério eram, de modo geral, inextricavelmente ligados" (p. 147).

Mesmo com as já conhecidas questões de salubridade pública, o movimento de mudança dos sepultamentos foi facilitado, conforme Valladares (1972) pela vaidade da classe rica "disposta a empregar seu capital ocioso em obras tumultuárias no anseio de monumentalizar-se perante a comunidade" (p. 279). Sabendo-se que a igreja era um bem público, a realização de um jazigo monumental acabava ficando limitada às autoridades eclesiásticas como os papas ou a grandes personalidades da História, então seria uma oportunidade de obter um prestígio *post mortem*.

Cabe recordar que Sial (2005) nos mostrou que os cuidados salutareis e a ideia de se instaurar no Recife, um cemitério, vieram antes mesmo das

duas epidemias que acometeram a cidade. Às vistas do cenário epidêmico na Europa, as devidas precauções já começavam a tomar forma aqui no Recife. O curioso é que quando a primeira epidemia chegou¹⁴, a população a atribuiu a um castigo divino, procurando a igreja ao invés da ciência para se livrar da afecção.

A esse movimento de retorno à igreja um pequeno adendo se faz necessário ao contexto da regulamentação do cemitério público. A lei 91 de 1841 que fala sobre a instauração do cemitério, não legisla sobre o que fazer após as exumações, pois os corpos deveriam permanecer por três anos, podendo esse período ser adiado por no máximo dez anos (Sial, 2004, p. 103). O artigo 16 do regulamento do cemitério¹⁵ diz apenas que “os restos mortais que não forem reclamados serão recolhidos com cuidado e respeito, e inumados no lugar destinado para as sepulturas comuns”.

Um exemplo disso pode também ser observado no Cemitério dos Inocentes, em Paris, que o aproxima aos cemitérios secularizados no Brasil pela rotatividade das covas:

pobres e ricos misturavam-se e ali não ficavam por muito tempo, pois era tão intenso o uso do cemitério, onde vinte paróquias tinham o direito de realizar seus sepultamentos, que após algum tempo os ossos eram desenterrados e as lápides, vendidas (Huizinga, 2013, p. 240).

Em Paris até algum tempo atrás, essas ossadas fruto de exumações eram removidas e alocadas como ornamentação das catacumbas sub-

14 A epidemia da febre amarela, cujo primeiro caso surge em dezembro de 1849, através de um marujo recém chegado da Bahia, onde a epidemia já havia eclodido alguns meses antes.

15 Anexo 2.

terrâneas. No Brasil, no entanto, a prática era de que os ossos, após passado o período de concessão da terra, ficassem guardados em urnas funerárias, voltando para o interior das igrejas. A gente percebe que esse movimento acaba trazendo a igreja como locus novamente. O cemitério se torna meio que um intermediário. Um período de casulo. Um casulo que transforma o corpo putrefato em ossos. E agora, nessa forma mais compacta e definitiva, os restos mortais poderiam, de novo, ocupar as igrejas. O interior e pátio de inúmeras igrejas estão repletos de urnas funerárias contendo os restos mortais de centenas de pessoas, como é o caso das igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio, igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares e a Basílica de Nossa Senhora do Carmo, todas no bairro de Santo Antônio, em Recife (imagem 18), as quais eu pude visitar sob orientação de um guia.

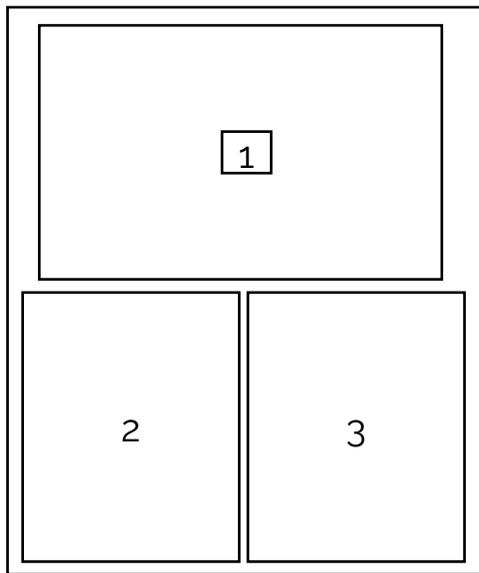
As três igrejas guardam perpetuamente os restos mortais exumados do cemitério após o período de decomposição, que é de no mínimo dois anos. Para manter-se no interior da igreja, a família do jazente deve pagar anualmente uma importância (o valor exato não me foi informado) aos cofres da igreja. Questionei o que aconteceria caso esse pagamento fosse interrompido e, no caso da igreja Conceição dos Militares, a guia me mostrou um alçapão no piso ao lado do ossuário, onde, se supõe, tais ossadas inadimplentes eram depositadas.



Página anterior

Imagem 19 - Ossuários no interior de igrejas no Recife

Fonte: elaborado pela autora, 2023



1 Ossuário da Basílica de Nossa Senhora do Carmo

2 Ossuário da igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio

3 Ossuário da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares

Mais um fator, com relação direta à febre amarela, e que impulsionou à construção do Cemitério de Santo Amaro foram os números de morte, e quem estava morrendo. Segundo Sial (2005), apesar das subnotificações das pessoas que morreram na cidade no ano de 1850, noventa por cento eram homens e mulheres livres. Diferente das outras epidemias que se instalaram no Recife como a varíola que tinha uma característica de acometer principalmente as populações mais pobres, a febre amarela não fazia distinção social, levando igualmente ricos e pobres. Só assim

houve um real interesse político em levar adiante o plano para construção do cemitério extramuros.

Os planos originais do cemitério que haviam sido elaborados, em 1841, por uma comissão composta pelos médicos Joaquim de Aquino Fonseca, José Eustaquio Gomes, José Joaquim de Moraes Sarmiento e pelo engenheiro civil francês Louis Léger Vauthier¹⁶, só são ressurgidos quando da eclosão de tal epidemia, oito anos depois da entrega da planta original, de modo que Vauthier nem estava mais à serviço do Brasil. Segundo uma notícia veiculada no Diário de Pernambuco de 8 de abril de 1850, os planos originais haviam sido quase que totalmente perdidos não fosse por um esboço do original, em posse de José Mamede Alves Ferreira, que foi então nomeado engenheiro responsável pela execução da obra do cemitério de Santo Amaro.

É daí que se tem início todos os trâmites para tirar os planos do papel e construir de fato, o cemitério público, que enfrentou alguns entraves financeiros, mudança de presidência de Rêgo Barros para Souza Ramos¹⁷, mas que agora contava com o apoio da igreja, após a cessão de parte do terreno para as Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras.

16 O engenheiro havia sido trazido ao Brasil para o desenho da planta do Theatro público, hoje o teatro de Santa Isabel. Fez-se oportuna a presença de Vauthier para compor a comissão que proporia um projeto para o primeiro cemitério público de Pernambuco. Em texto de Gilberto Freyre na obra de Valladares (1972), "seu nome [de Vauthier] está ligado a outra importante revolução na vida do Recife: a mudança do regime de sepultamento nas igrejas para o sistema de enterramento em cemitério. Ele alcançou o Recife em plena era de covas, catacumbas e carneiros nas igrejas. Dêle é talvez o primeiro projeto sério de cemitério público para o Norte e decerto um dos primeiros para o Brasil" (1972, p. 1100, grifo meu).

17 José Idelfonso de Souza Ramos, quem redigiu o primeiro regulamento do cemitério público, no anexo 2.

Apesar da premissa de que o cemitério público deveria ser um local secularizado, ou seja, não fazer alusões religiosas, mas, ao contrário, prezar pelo ecumenismo, tanto a população católica quanto as lideranças religiosas se recusariam a ter seus corpos sepultados fora dos chamados "campos santos", então para isso, seria necessária a presença de uma autoridade da igreja que fosse até o local realizar uma cerimônia de santificação: "as zonas de inumação só se tornavam sagradas após um rito realizado por um representante da instituição eclesial" (Lauwers, 2015, p. 145). Então, nesse íterim de resoluções, em 24 de fevereiro de 1851 o terreno é abençoado, pois "os lugares dos mortos, ainda que devendo ser removidos das vizinhanças dos vivos, deveriam manter-se como sagrados" (Rodrigues, 1997, p. 62), e o cemitério é oficialmente inaugurado, ainda que inacabado, em 1 de março do mesmo ano.

Como era de se esperar, mesmo com o apoio da igreja e a pressão da imprensa em tentar incutir no imaginário dos fiéis a mudança benéfica dos tratos com os mortos¹⁸, durante muito tempo ainda puderam ser observados sepultamentos clandestinos nas igrejas, principalmente em cidades do interior. A mudança, de fato, pegou os recifenses de surpresa e foram mais ou menos dez anos de investidas médicas na tentativa de conscientização da população sobre os perigos dessa proximidade com os mortos (que era tão forte tanto dentro da igreja como no antigo culto aos mortos, reforçando os entrecruzamentos entre paganismo antigo e cristianismo), mas foi preciso passar por uma grave epidemia para que, tanto a população quanto o governo, entendessem que a instauração de

18 No anexo 3 há um texto veiculado no Diário de Pernambuco que mostra muito bem o quanto a imprensa tentava colaborar com a naturalização desse novo modelo de morte. O texto é quase um apelo para que a população católica se abra à nova práxis dos rituais funerários.

uma necrópole urgia. E, dessa maneira, o Cemitério Bom Senhor da Redenção abriu seus enormes portões de bronze¹⁹ em 1 de março de 1851 e funciona plenamente até os dias de hoje.



Imagem 20
- Portões do
Cemitério de
Santo Amaro

Fonte: acervo da
autora, 2023

¹⁹ Figurativamente falando, pois a instalação dos portões só aconteceu após a inauguração.

3.1 O DIA DE FINADOS

O Dia de Finados é uma celebração, não para a morte, mas aos nossos mortos. Antigas crenças acabam se mesclando com ritos religiosos atuais e o que sobrou disso tudo parece ainda atentar para o imaginário de que o duplo, o *éidolon* dos mortos, está no meio de seu anterior convívio “o morto continua presente-ausente, aquele a quem amamos está ali, embora já não esteja” (Morin, 1970, p. 136). Obviamente, a contemporaneidade modificou muitas dessas crenças, no entanto, “mesmo nas civilizações evoluídas, os mortos arcaicos regressam anualmente, e o nosso Dia de Finados exprime o sentido dessa prática antestéria” (id). Não preciso nem me demorar a citar a civilização mexicana cuja cultura mortuária faz de seu *Dia de los Muertos*, um grande momento de celebração à vida e à memória de seus mortos.

Seria imprudente de minha parte me lançar em uma pesquisa sobre o ambiente cemiterial sem conhecer suas tradições de Dia de Finados, então no dia 2 de novembro de 2022, visitei o cemitério de Santo Amaro com a finalidade de me demorar algumas horas no local para observar a relação dos visitantes com os túmulos.

Ao entrar no local, pude perceber que o fluxo de passantes era grande. Maior e mais expressivo do que qualquer outra visita que já fiz. Logo na entrada, fui abordada por uma moça que me ofereceu um pequeno ramalhete de cravos. Saquei as flores e me dirigi até a igreja gótica que marca o centro das alamedas está aberta e estão sendo oferecidas mis-

sas e sufrágios ao longo de todo o dia. As pessoas carregam flores, em suma rosas. Os funcionários da manutenção ajudam os familiares com a limpeza dos túmulos, rega das flores e até a passar uma mão de cal nos túmulos de alvenaria, o que instantaneamente me faz lembrar do Cemitério de Santa Isabel de Mucugê, na Bahia, conhecido popularmente como Cemitério Bizantino, embora o próprio Iphan desconheça a origem dessa designação (Borges, 2008), o cemitério foi tombado como patrimônio histórico em 1980.

A mulher, por sua vez, tem um importante papel quando se trata do Dia de Finados (ou mesmo do cuidado com os restos mortais no cemitério). À figura da viúva, por exemplo, é atribuída a função de rezar pelo marido morto, muitas vezes cumprindo horários rigorosos e levando os filhos como uma forma de manter a tradição (Carvalho, 2009, p. 109). No Cemitério de Santo Amaro, além de dizer rezas, pude observar que cabia às mulheres serviços como a limpeza dos túmulos e monumentos, bem como o depósito de flores e coroas de flores. Os homens se limitavam a observar a cena e prestar pequenos auxílios, incapazes de tirar o protagonismo feminino no trato com as efígies.

Há choro e tristeza, porém são contidos e discretos tais quais as expressões das pranteadoras. Um saxofonista ajuda a criar o ambiente nostálgico e taciturno. O calor e o sol no topo do céu parecem ignorar esse cenário que mais evoca um clima frio.

Grupos de várias designações religiosas acampam em pontos estratégicos do cemitério oferecendo panfletos com preces e algumas palavras de apoio. Alguns jovens adultos percorrem as ruas da necrópole com um cartaz "Precisa de um abraço?". Minha sensação ao observar tudo isso de fora era de que a atitude das instituições religiosas era mais pu-

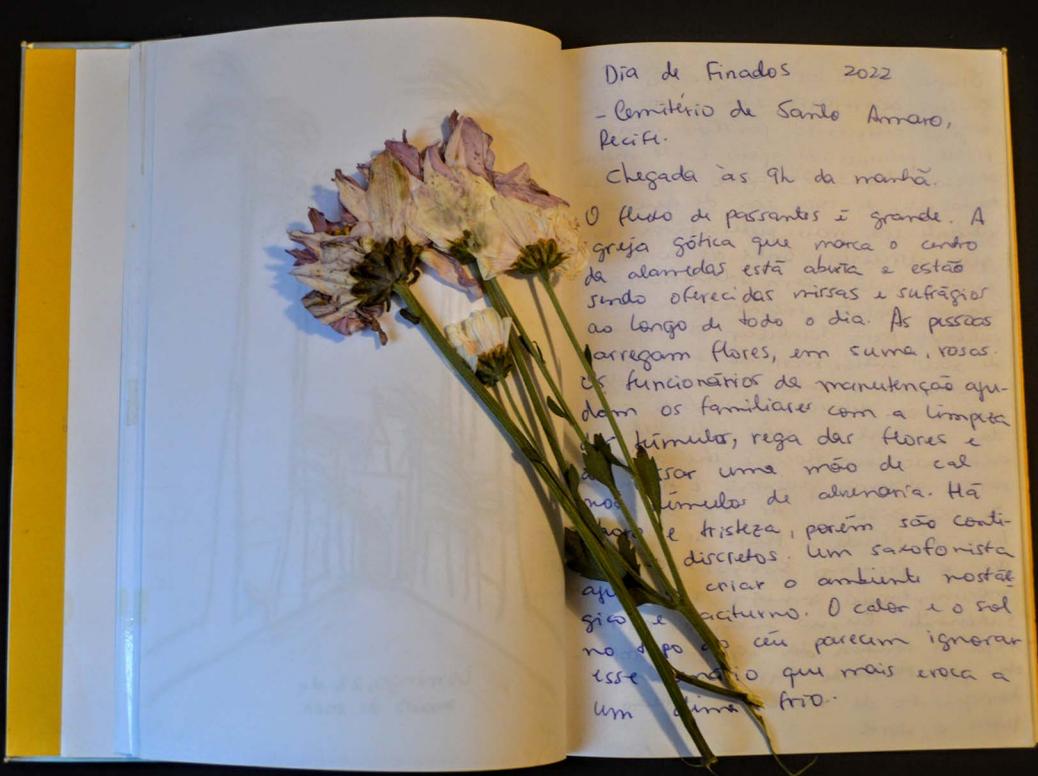


Imagem 21 -
 Meu caderno de
 anotações
 Fonte: elaborado
 pela autora, 2022



Imagem 22 -
 Panfletos de Dia
 de Finados
 Fonte: elaborado
 pela autora, 2022

A SETE PALMOS DO CHÃO: O CEMITÉRIO DE SANTO AMARO

blicitária do que altruísta. Mas eu estava de fora.

Entre as covas rasas, a maioria sem identificação, alguns parentes parecem ter dificuldade para encontrar os túmulos de seus entes, mas, ao localizar, ignoram o calor exaustivo desse dia e se debruçam sobre a memória material de seus entes lhe oferecendo flores e lhe direcionando algumas palavras e suspiros. Já são 9h50m. Às 10h o arcebispo de Olinda e Recife, o Saburido, irá comandar o próximo serviço, então a movimentação começa a aumentar sutilmente. Eu, no entanto, permaneço à sombra da igreja projetada por Mamede Ferreira, num banquinho de

Imagem 23 -
Movimentação no
Dia de Finados

Fonte: acervo da
autora, 2022



madeira voltado para o Norte.

Nos jazigos grandiosos, a movimentação de familiares é mais discreta. Um deles, porém, me chamou a atenção pelo esforço de um senhor de idade ao subir no topo do carneiro para colocar um buquê de flores nas mãos da representação feminina em prece que orna tão suntuoso jazigo.

A imprensa disputa lugar com fiéis. Dia de Finados no Cemitério de Santo Amaro é, de fato, uma grande atração. Pouco momentos antes de ir embora, resolvi passar pelo túmulo da “menina sem nome” e me espantei com a quantidade de visitantes e de oferendas ali deixadas, uma senhora, inclusive, trazia com certa dificuldade, um bolo inteiro muito bem decorado que iria depositar no túmulo da garotinha milagrosa. Não fosse pela negativa ao meu pedido, teríamos aqui um registro fotográfico da cena inusitada. “Eu tento de novo no ano que vem”, pensei ao me dirigir ao portão de saída da necrópole.

3.2 OS TÚMULOS DOS GRANDES E OS GRANDES TÚMULOS

Apesar do foco desta pesquisa ser as fórmulas evocadas pelas representações femininas na arte tumular, penso ser importante abrir um pequeno espaço para falar sobre alguns aspectos que se destacam sobre o cemitério pesquisado, para trazer mais informações e enriquecer os detalhes sobre o local da pesquisa.

Antes de mais nada, cabe dizer que no Cemitério de Santo Amaro já

existe uma iniciativa da Secretaria de Turismo em destacar um roteiro de visitação que marca os locais de sepultura de personalidades prestigiosas que estão inumadas no cemitério. Há local de destaque para sepulturas como a de Joaquim Nabuco, do Conselheiro Rosa e Silva, de Chico Science, do Barão de Mecejana, como também para o túmulo da “Menina sem nome” que está associado à crença popular de santificação da criança morta que permanece anônima até a contemporaneidade.

Fruto de uma geração extremamente patriarcal, o Cemitério de Santo Amaro, à luz de outros espaços cemiteriais, possui quase nenhum destaque aos túmulos destinados às mulheres. Na placa da entrada do cemitério, há menções a túmulos notáveis, e dentre os quarenta e um nomes destacados, o único túmulo que faz alusão à presença feminina, desconhece o próprio nome de sua jazente.

Já no caso do túmulo do Barão e da Baronesa de Mecejana, que pela observação do conjunto escultórico entende-se uma condição de igualdade entre a mulher e o homem, ou seja, a figura da Baronesa se mostra de joelhos, em postura de prece, tal qual a do Barão, ambos lado a lado de modo que a imagem da mulher não representa passividade e inferioridade diante da presença do homem, conforme figura 24. Segundo Valladares (1973), as “figuras genuflexas dos barões [foram] esculpidas em mármore de Carrara, da Itália, tendo-os como modelos”. (p. 1106, grifo meu).

Sabendo que Maria Christina e Irineu Brasileiro posaram para a confecção de sua escultura tumular em posição de igualdade, contrariando a prática comum de colocar a mulher em eterno pranto diante do busto heroico do marido, se consegue entender que apesar do senso comum dar à mulher uma posição de fragilidade e inferioridade, isso não era

unanimidade à época. E certamente não é unanimidade no Cemitério de Santo Amaro. Mesmo assim, apenas o Barão é mencionado na placa que indica a localização do jazigo.

Além de ilustrar o jazigo de pessoas notáveis, também destaco aqui algumas questões particulares ao cemitério estudado. Um caso em especial me saltou aos olhos: desde que comecei a pesquisar sobre o cemitério (mesmo antes do ingresso ao mestrado) eu costumo fazer visitas periódicas, pelo menos semestrais, e registros fotográficos aleatórios do cemitério. Entre fotografias de diferentes períodos, é possível encontrar sutis alterações na paisagem como uma vegetação mais crescida, algum dano causado pelo tempo, limpeza em algumas obras etc., mas foi o túmulo do “cão amigo” (alusão ao poema escrito em placa, no conjunto escultórico) que me chamou a atenção pelo restauro observado.

Borges (2013) citou, entre os problemas enfrentados pelo historiador de arte tumular, “o seu distanciamento da estética funerária popular, realizada por pessoas que desejam expressar seus sentimentos diante do infortúnio da morte de modo criativo e espontâneo” (p. 117). Para ilustrar esse tipo de situação encontrada pelos pesquisadores da arte tumular, eu achei que caberia trazer a restauração deste curioso jazigo que decidiu compor ao túmulo, imagens dos cãezinhos que deveriam ser de grande apreço ao jazente, mas que acabaram descaracterizando todo o estilo e composição da obra, que curiosamente, já era ornada com um cachorrinho. A título de informação, as fotos da figura 24 foram tiradas respectivamente em maio de 2021 e novembro de 2022.

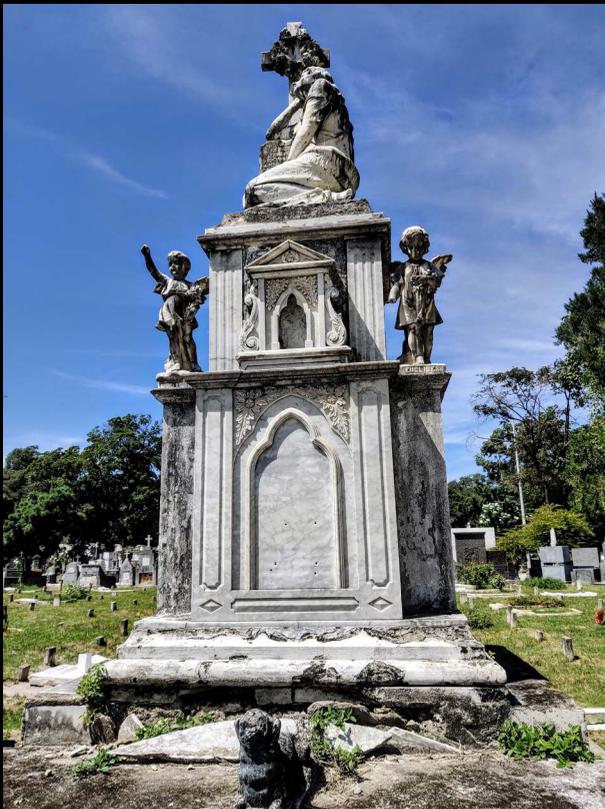
Além das representações animais em gesso, o conjunto ganhou uma base em mármore, ladeada por uma pequena cerca ao estilo subúrbio americano, envolto por um tapete sintético que mantém um ar de “gra-

Imagem 24 - Jazigo da
Baronesa e do Barão de
Mecejana

Fonte: acervo da autora, 2023



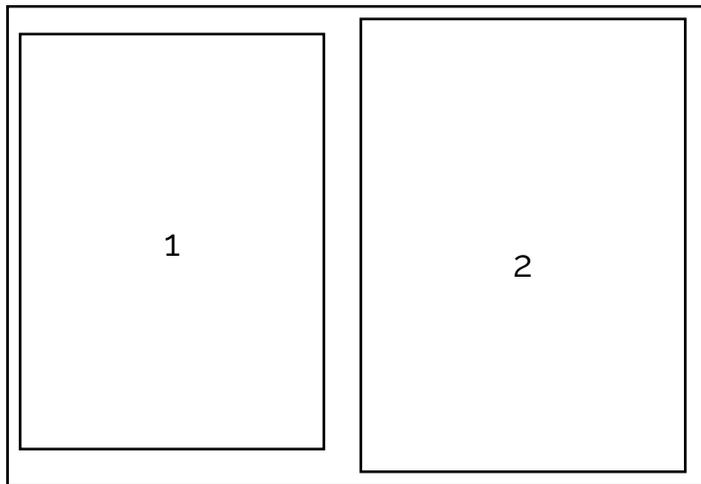
ma sempre verde”, além de um arranjo floral de plástico ao centro de toda a composição. Valladares (1972) falou um pouco sobre essa prática popular de ornamentar os túmulos com flores de plástico e a isso atribui um aspecto *kitsch* (expressão alemã para mau-gosto). Expressão do Valladares, não minha. Como pesquisadora contemporânea, penso apenas nas possibilidades de narrativa surgidas a partir da liberdade de expressão do luto e cuidado com a morada perpétua dos entes perdi-



Página anterior

Imagem 25 - Antes e depois de uma restauração de jazigo

Fonte: elaborado pela autora, 2022



1 Jazigo "cão amigo" em maio de 2021, antes do restauro, Cemitério de Santo Amaro.

2 Jazigo "cão amigo" em novembro de 2022, após o restauro, Cemitério de Santo Amaro.

dos. A arte comunica, a ausência de arte também.

Outro fato curioso e que reflete a realidade de muitos outros cemitérios no Brasil e no mundo pode ser observado no túmulo dos quatro bustos. Conforme a figura 24, a imagem mais desgastada foi feita para o livro de Valladares (1972) que data da década de 1960, o registro subsequente foi feito por mim no dia 26 de junho de 2023. Além dos desgastes naturais da ação do tempo, podemos observar a ausência do busto frontal direito, onde restou apenas o seu pilar de apoio. Não me enveredei (ainda) para descobrir o que aconteceu com esse busto, mas, infelizmente, são comuns os relatos de roubos e depredações nos cemitérios públicos do Brasil, e provavelmente foi esse o caso. Descarto aqui uma possível remoção para restauro, pois, desde a minha primeira ida ao cemitério

em 2021, realizei mais cinco visitas e sempre volto ao túmulo dos quatro bustos na esperança de ver o conjunto escultórico completo.

Pela obra de Valladares (1972), sabemos que o túmulo pertence à família Moreira Alves e que os bustos representam os quatro irmãos de uma família “os bustos sôbre os pedestais de quina são retratos e, ao mesmo tempo, alegorias” (p. 1104). Enquanto a representação masculina apresenta um semblante firme e triste, as três representações femininas aparecem em pranto, cobrindo o rosto com um véu. Algumas totalmente, outras parcialmente. Tudo isso uma alegoria perfeita dos papéis que eram atribuídos à mulher em ocasiões funerárias: o de pranteadora.

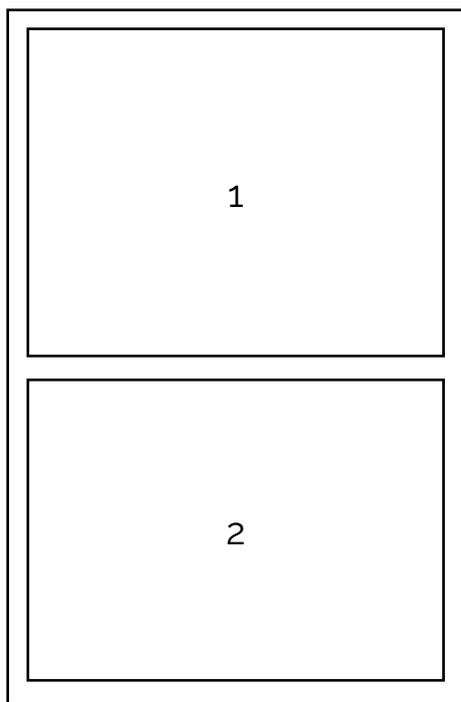
Além da ausência de um dos quatro bustos, a tampa da gaveta do jazigo caiu, como pode ser vista na fotografia mais recente. E tudo isso só reforça a importância de se registrar, periodicamente, as obras de arte tumular. Ao contrário de ambientes fechados como museus tradicionais que contam com proteção, cuidado e restauros constantes, as obras do cemitério público ficam à mercê das mudanças climáticas e da ação de depredadores e furtadores, assim, obras ou detalhes de obras podem se perder com o tempo. O registro fotográfico salvaguarda ao menos uma imagem da obra original e serve de comparação com registros mais recentes, mantendo viva, se não a obra inteira, ao menos sua imagem.



Página anterior

Imagem 26 - Jazigo dos quatro bustos

Fonte: elaborado pela autora, 2022



1 Túmulo dos quatro bustos, em pedra lioz, importado. Último quartel séc. XIX, Valladares (1972)

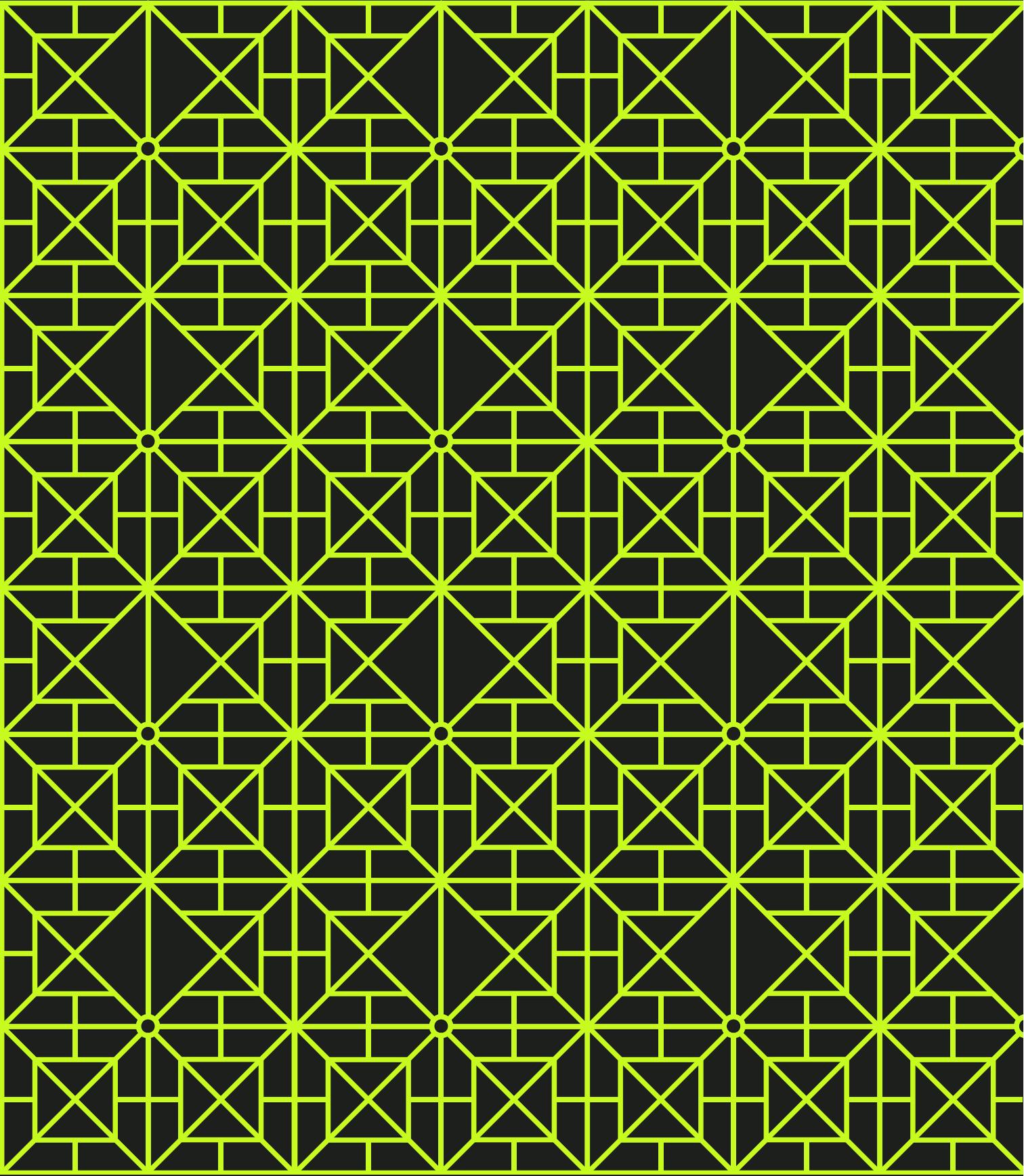
2 Túmulo dos quatro bustos, evidenciando a ausência de um deles, em junho de 2023

Próxima página

Imagem 27 - Alameda principal

Fonte: acervo da autora, 2022





4. DENTRO DA CATACUMBA: UMA ANÁLISE IMAGÉTICA

Nos idos dos anos 1970, o Recife inteiro ficou chocado com um caso de assassinato bárbaro. O corpo de uma garotinha de 8 anos de idade foi encontrado na praia do Pina e permaneceu insepulto durante duas semanas, no Cemitério de Santo Amaro, aguardando quem viesse lhe identificar, mas a espera nunca surtiu efeito e os restos mortais da criança foram sepultados em local de destaque no cemitério e pouco a pouco, começou a atrair a atenção das pessoas, que iam visitar seu túmulo. O curioso é que, talvez pela aura de mistério em torno da história da criança, muitos visitantes afirmam pedir graças à "menina sem nome", que as concedia em troca de doces e brinquedos. Até a contemporaneidade, seu túmulo, junto com o do Menino Alfredinho é um dos mais visitados do cemitério. (Baseado nas informações cedidas pelo Cemitério de Santo Amaro)

Antes de iniciar qualquer discussão acerca das imagens do cemitério, se faz necessário uma breve contextualização aos estudos de imagem iniciados por Aby Warburg (1866-1929), que foram interrompidos em de-



corrência de sua morte, mas que serviram de base para o surgimento de uma “ciência sem nome” (Agamben, 2015) ou mesmo uma “iconologia dos intervalos” (Didi-Huberman, 2018).

Abraham Moritz Warburg, foi um historiador de arte vindo de uma família de banqueiros judaico-alemães. Filho mais velho, Warburg abriu mão de tocar o negócio da família, concedendo os direitos de primogenitura ao seu irmão mais novo, Max, que viria a financiar a carreira acadêmica de Aby e a sua grande coleção de livros de arte e ciências humanas, que, mais tarde, viria a compor a sua famosa biblioteca Warburg.

Em 1905, Aby Warburg proferiu a comunicação “Dürer e a Antiguidade Italiana” onde expôs ao mundo, pela primeira vez, o seu conceito de *pathosformel* ao afirmar que gestos expressivos da antiguidade pagã se mostram na arte italiana do Renascimento, mas esse assunto já era tratado por ele desde a sua tese de doutoramento, quando estudou as obras *O Nascimento de Vênus* e *Primavera* de Botticelli evidenciando a volta de expressões antigas na arte europeia.

Nos cinco últimos anos de sua vida, trabalhou na biblioteca Warburg e na organização de imagens para construção do seu Atlas Mnemosyne que permanece inacabado, devido a sua morte em outubro de 1929. Muitos estudiosos de Warburg, no entanto, entendem o Atlas Mnemosyne como um projeto iniciado para permanecer inacabado devido ao seu caráter de constante mutabilidade e mobilidade das imagens. Isso pode ser explicado na própria maneira como Warburg pensava as imagens, que para ele: “eram pistas, iscas, por vezes obsessivas e sempre necessárias, construídas, reconstruídas, esquecidas ou reencontradas no desenrolar do tempo humano” (Samain, 2012, p. 62).

Para Agamben (2015) os estudos inacabados de Warburg constituem

uma “ciência sem nome” a qual foi, por vezes chamada de “história da cultura”, “psicologia da expressão humana”, “iconologia do intervalo”, etc. O termo “iconologia” atribuído tanto ao trabalho de Warburg quanto ao de Panofsky (em oposição à iconografia, nos estudos do Significado nas artes visuais (1991)) tem algumas semelhanças, no entanto, há muito mais distanciamentos. Enquanto Warburg encontrava nos símbolos das imagens, sintomas e *pathosformeln* capazes de comunicar a respeito de toda uma concepção psicológica da expressão humana, Panofsky via ali uma maneira de encontrar “sintomas da própria essência da personalidade criativa do artista”. (Agamben, 2015, p. 126). Para Warburg isso jamais poderia ser considerado, pois, os símbolos presentes numa obra, eram indícios de toda uma “visão de mundo”, não fruto da personalidade de determinado artista.

O atlas de imagens de Warburg é composto por milhares de imagens e pouco ou quase nenhum texto. Muitos dizem que o motivo disso é porque o próprio Warburg não tinha muito jeito com as palavras (o que eu, pessoalmente, acho pouco crível, haja vista os “longos manuscritos teóricos [que] acompanham a elaboração do Atlas” (Didi-Huberman, 2018, p. 264)); outros afirmam apenas que o atlas Mnemosyne não carece de um texto de apoio. As imagens falam por si só. As imagens gritam a fim de “diagnosticar o homem ocidental através de seus fantasmas” (Agamben, 2015, p. 125) e, nesse ínterim, Warburg foi ao mesmo tempo, fantasma e caça-fantasmas.

Mas então porque nós, que estudamos Warburg e que estudamos uma leitura de imagens sob sua ótica, sentimos que precisamos de tantas palavras para falar sobre ele e sua obra? Didi-Huberman fala sobre isso no primeiro capítulo do “Atlas ou o Gaio saber inquieto” no texto de título

“ler o que nunca foi escrito”. Como ler algo que nunca foi escrito? Com que palavras poderíamos traduzir essa leitura intraduzível? Como dizer o indizível? A provável resposta para essas questões está mais na imagem do que no próprio conceito de Arte. Porque para concretizar tudo isso, não precisamos de palavras... e talvez o que não foi escrito, seja só imagético, e essa leitura, seja só o sentir.

Quando falamos em ler uma imagem, é difícil desassociar o conceito normativo de leitura. Como ler uma imagem? Por onde começamos? Os princípios de Warburg deixam nítida a ausência de qualquer fórmula ou ordenação de leitura haja visto, inclusive, o método da “boa vizinhança” que usava para organizar seus livros na Biblioteca:

Warburg ordenava seus livros não pelos critérios alfabéticos ou aritméticos usados nas grandes bibliotecas, mas segundo seus interesses e seu sistema de pensamento, a ponto de mudar a ordem em cada alteração de seus métodos de investigação (Agamben, 2015, p. 114).

Esse trecho recortado de uma nota de rodapé acerca de um aspecto pessoal da vida de Warburg é capaz de nos fornecer pistas para a compreensão da própria criação do Atlas de imagens. Essa noção de não se seguir uma métrica de organização de seus volumes, alternando-os de acordo com o foco de investigação/pesquisa é exatamente o que ele faz no atlas, porém com imagem em vez de livros.

Essa reflexão casa muito bem com as bases de toda a abordagem metodológica de Warburg:

Aby Warburg não podia dar atenção a alguma coisa a não ser relacionando-a a outras afins, para formar uma constelação na qual ele poderia reencontrar uma orientação para o seu pensamento [...] Recolher o despedaçamento do mundo em planos de pensamento ou em pranchas, em mesas de orientação interpostas (Didi-Huberman, 2018, p. 259).

O modo como Didi-Huberman enxergou o trabalho do Warburg me faz pensar num cenário em que o mundo estivesse estilhaçado e Warburg estivesse a catar os caquinhos para aos poucos, remontar o mundo.

Na montagem de pranchas temáticas do Atlas Mnemosyne, as relações de aproximações e conflitos entre as imagens não se dão de forma ensaiada, seguindo uma ordenação, mas são criadas no espaço intermediário entre a imagem e o olhar do observador, criando e recriando novas configurações a cada mirada e a cada reordenação dessas imagens de forma a fazer com que tudo, na prancha, comunique. As imagens, as relações entre elas e os distanciamentos e espaços vazios entre uma e outra. Tudo ecoa, quando posto em relação. E é esse raciocínio que eu explorei no exercício de identificar, recortar e relacionar as imagens do feminino nas esculturas do cemitério a fim de pensar o quê e o quanto as influenciou e o quê e quanto elas influenciam.

Mas antes de adentrar especificamente nas pranchas de imagens do cemitério, se faz necessário um breve preâmbulo acerca de aspectos inerentes ao locus desta pesquisa, e sobre a temática estudada.

4.1 A SOBREVIVÊNCIA DAS FÓRMULAS SEPULCRAIS

O cemitério encerra o ciclo natural da vida. É um local em que a maioria das pessoas só visita quando o infortúnio da morte chega para alguém de seu convívio, sendo assim, o ambiente cemiterial é um potencial gerador de gatilhos em pessoas que já sofreram muitas perdas. Além disso, todo o mistério em torno da morte, as inúmeras possibilidades de desvendar o pós-vida que as religiões vendem e os medos irracionais, criaram uma “distância segura” entre as pessoas e os cemitérios. Por tudo isso, as necrópoles acabaram se tornando instigantes campos de pesquisa para diversas áreas (e não só das ciências humanas) por revelar pistas e vestígios materiais e imateriais sobre a forma como diferentes épocas/sociedades viam e lidavam com a dualidade da certeza da morte e da incerteza sobre a morte.

Para além dessas questões, que, penso eu, são inerentes a todo cemitério dentro do recorte cristão ocidental, muitas outras nuances podem ser observadas e estudadas dentro da arte tumular. E, no contexto deste trabalho, é importante pontuar a sobrevivência das fórmulas sepulcrais, já que muito do estilo que era reproduzido em termos de arte cemiterial, tem bases nos motivos e adornos usados em estelas funerárias, sarcófagos e urnas da antiguidade. Inclusive a própria imagem da mulher como pranteadora (Carvalho, 2009).

Uma forma de pensar as imagens do cemitério pode residir no uso do próprio poder de afastamento desses espaços como causa/sintoma

dos motivos representados em algumas de suas obras, ou seja, pode ser uma forma de exercitar o olhar para obras a fim de tentar entender de onde vêm esses temores? Será que eles flertam com o medo da morte de si próprio? Ou será por enxergar no cemitério um local de “derrota” ou um temido destino final?

Vida é movimento. Morte é estagnação. As estátuas funerárias, apesar da eterna paralisia da pedra de onde emergiram, evocam as fórmulas que viam no movimento uma forma de representar os desejos mais íntimos da alma, do âmago do ser. Se vemos, na escultura tumular, a “sobrevivência” dessa ideia de movimento, isso poderia ser uma forma de representar uma negação à estagnação da morte. Uma ruptura abrupta ao movimento de vida. Uma pausa eterna à *anima*:

Que os gestos humanos sejam capazes de sobreviver desde a Antiguidade grega ou oriental até as atitudes, captadas pela máquina fotográfica do próprio Warburg, de uma camponesa italiana do final do século XIX ou início do século XX, é o que o atlas Mnemosyne pretende nos mostrar em toda a sua extensão (ou melhor, em todo o seu “rizoma” de imagens) (Didi-Huberman, 2018, p. 111).

Para pensar a *pathosformel* das obras de arte funerária, ou seja, a fórmula sobre a qual os artistas se debruçaram para representar visualmente posturas associadas aos sentimentos e sensações, ligadas mais à alma que ao corpo, é importante compreender o conceito warburguiano *nachleben* que pode designar tanto uma sobrevivência quanto uma vida póstuma da imagem (Didi-Huberman, 2013):

O *nachleben* das imagens de Mnemosyne com seu material iconográfico, quer ilustrar esse processo que se poderia descrever como sendo uma tentativa para identificar, através da representação do movimento vivo, um fundo de valores expressivos pré-formados (Didi-Huberman 2001a, 2001b apud Samain, 2012, p. 57).

Não existe uma tradução oficial para a terminologia alemã *nachleben*, no entanto, dentro dos estudos de Warburg, podemos tratar a ideia de *nachleben* como uma pós-vida das imagens. Assim, Warburg usava o termo para se referir a forma como as imagens e signos presentes na arte ou na mitologia continuam a influenciar a produção artística em diferentes contextos históricos e culturais.

Quando associamos os conceitos de *nachleben* ao de *pathosformel* de Warburg, entendemos como as emoções e ideias abstratas eram expressas visualmente em períodos distintos ao longo da história da arte. Ou seja, a *nachleben* expressa a continuidade de um tema ou postura corporal; a continuidade do uso de uma determinada *pathosformel*, sendo reinventada, reinterpretada e reutilizada em contextos e tempos outros.

Assim, a "sobrevivência" das imagens é um importante indicador de continuidade cultural por meio da transferência imagética entre diferentes culturas e diferentes épocas. Com o Atlas Mnemosyne, Warburg tinha então a pretensão de criar um inventário dessas imagens sobreviventes apontando para as conexões ocultas e padrões que se atravessam na história da arte e na cultura, apontando, a princípio para a influência dessas imagens na representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo (Warburg, 2010b). No entanto, a abordagem criada por Warburg acabou servindo para entender a continuidade das imagens para além do Renascimento, sendo fundamental para o desenvolvimento de outras metodologias dentro da história da arte e influenciando o trabalho e estudo de muitos teóricos como Agamben, Didi-Huberman e Samain.

Pelas analogias com a pós-vida, a *nachleben* lembra uma "história de

fantasmas, de aparições e de desaparecimentos, de retornos, de evanescência e de silêncios [...] vem, sobrevém e, de repente, se recolhe, se encolhe [...] some para reaparecer como outra, em outra época (Samain, 2012, p. 57-58), nesse ínterim as imagens que morrem e renascem em outra época figuram quase como reencarnações de si mesmas, dada a roupagem diferente para a mesma *pathosformel*. Uma roupagem adaptada à época e contexto em que ela ressurgiu, mas que ainda carrega a imagem original em si.

Todo esse preâmbulo foi necessário para criar as bases para identificar como o processo de sobrevivência de fórmulas patéticas associadas à arte tumular se dá dentro do Cemitério de Santo Amaro, no Recife. A partir da abordagem de Warburg foi possível identificar essas fórmulas e fazer um trabalho parecido com o de um "caça-fantasmas", localizando como as fórmulas sepulcrais são reaparições de posturas antigas e como elas mesmas desapareceram e apareceram com corpos outros, em épocas outras, sob suportes outros.

4.2 A IMAGEM EM RÉPLICA

Mesmo que o foco deste trabalho não seja privilegiar o debruçar sobre a ocorrência de réplicas, se faz importante acrescentar um adendo, pois no cemitério estudado existem muitas obras que são, de fato, réplicas de obras europeias ou réplicas entre si. Inicialmente pensei em desconsiderar a importante quantidade de obras replicadas no cemitério por me perguntar qual a real contribuição de uma réplica ao estudo da arte

tumular, quando o mais lógico seria limitar esse estudo apenas à obra originária. Mas, pensei em abrir-lhes um parêntese neste texto para uma breve colocação. Além do mais, Borges (2013) atentou para um problema comum dos historiadores da arte: "a desconsideração com a réplica das obras funerárias, cujos valores devem ser compreendidos, respeitados e valorizados" (Borges, 2013, p. 117). Nesse sentido, atentei para a inclusão de algumas dessas imagens em réplica, pois isso comunica também sobre o artista e/ou artesão que executou tal obra. Além de ser um interessante exercício visual encontrar as sutis diferenças entre uma imagem replicada e outra.

Para trazer exemplos das réplicas no cemitério, escolhi duas imagens que possuem réplicas entre si. Provavelmente são réplicas de outra obra, no entanto, as trago aqui para notarmos como se dão essas replicações. Note que, na imagem 28, temos uma montagem com três obras que considere serem réplicas uma da outra. Todas possuem o mesmo motivo geral, mas é possível notar diferenças e semelhanças de modo que, apenas com o olhar, seria impossível precisar qual dessas obras inspirou as outras duas (para isso seria necessário localizar as informações técnicas).

Um braço com maior destaque muscular que o outro, um drapeado mais evidente que o outro, um volume de pernas e seios mais protuberantes que outro... enfim, se olharmos com afinco, principalmente *in loco*, conseguiremos pontuar mais desencontros entre as obras, porém é importante analisar que a mensagem geral da obra que trás a figura da mulher como pranteadora, é evidente nas três obras de arte. Ou seja, apesar de se mostrar em diferentes obras, notamos a sobrevivência da imagem a partir da reprodução da postura em todas as obras.

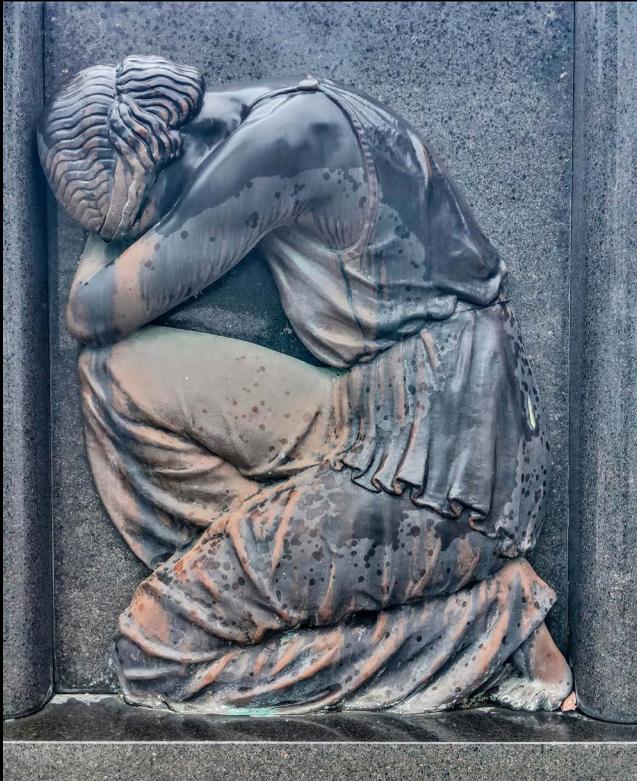
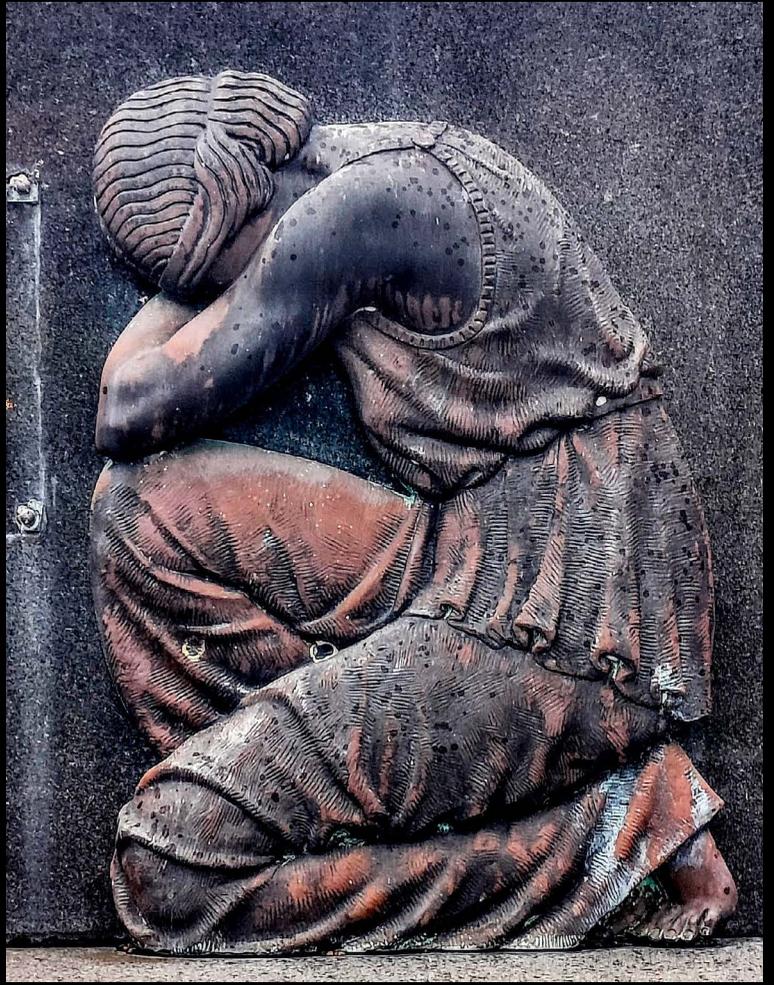
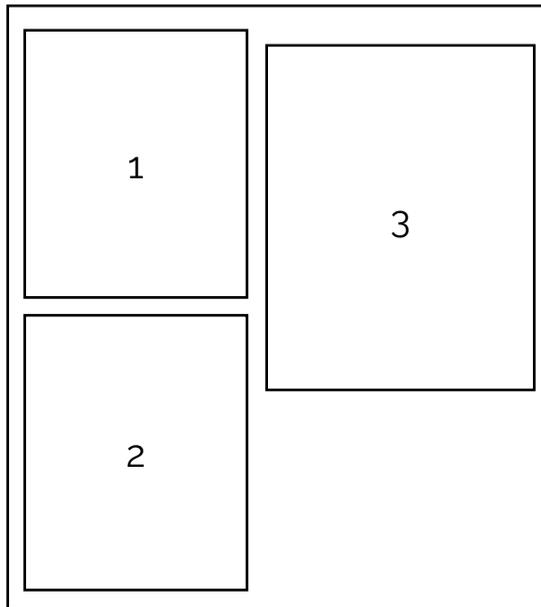


Imagem 28 - Réplicas

Fonte: elaborado pela
autora, 2023



- 1 Relevô de pranteadora no Cemitério de Santo Amaro
- 2 Relevô de pranteadora no Cemitério de Santo Amaro
- 3 Relevô de pranteadora no Cemitério de Santo Amaro

Mesmo ciente do conceito de sobrevivência da imagem, não se pode negar que isso ocorre de modo diferente em se tratando de réplica e da repetição postural. De modo geral, a arte tumular parece não se limitar às questões de autenticidade e/ou originalidade quando o assunto é o motivo e argumento da obra. Não só no Cemitério de Santo Amaro, mas em todos os espaços cemiteriais que pude visitar física ou remotamente, pude identificar uma grande quantidade de imagens e motivos que se replicam ao longo de todo o acervo de pedra das necrópoles.

Isso tudo me levantou questões sobre, até que ponto essas réplicas são uma forma de transmissão de uma imagem? Ou, será que elas são indicativas de que os motivos funerários foram esgotados? De uma forma ou de outra, sempre reforço a importância de exercitar o olhar para captar as sutis dessemelhanças entre as imagens replicadas.

Imagem 29 - Réplicas

Fonte: elaborado pela autora, 2023



1

2

1 Pranteadora no
Cemitério de Santo
Amaro

2 Pranteadora no
Cemitério de Santo
Amaro

No exemplo da imagem 29, há duas esculturas fúnebres replicadas entre si, porém em diferentes orientações que, ao observador desatento, mais parece a mesma obra refletida, porém se consegue perceber pequenos detalhes dissonantes no drapeado da vestimenta e no comprimento da manga; na região dos seios essa diferença fica ainda mais aparente.

É importante pontuar que uma imagem replicada é diferente da repetição/sobrevivência de uma fórmula de *pathos*. Apesar dos conceitos soarem parecidos, a réplica consiste em reproduzir a obra com riqueza de detalhes. Porém, na repetição de fórmulas, apenas a postura corporal de um personagem é levada em consideração para a montagem da composição. Muitas vezes essa repetição é tão sutil, sendo quase imperceptível em uma análise rápida, onde o sentimento transmitido pela postura é capaz de comunicar tanto quanto a precisão da representação da própria fórmula.

Entre outros motivos, pontuar essa diferenciação entre o entendimento da imagem em réplica e da repetição da imagem foi um motivador para abrir esse espaço dentro do texto e trazer algumas réplicas para ilustrar esse pensamento.

4.3 FIGURAS FEMININAS SOB A ÓTICA WARBURGUIANA: A NINFA E A PRANTEADORA

Na obra de Warburg, a presença feminina aparece de uma maneira muito expressiva, a saber em forma de alegoria, como por exemplo, na Primavera (1482) de Botticelli (?-1510) e também em forma de ninfa como em muitas das obras analisadas pelo historiador. No Atlas Mnemosyne, a prancha 46 é dedicada à figura da ninfa, nas imagens que compõem a prancha é possível notar a fórmula que Warburg quis destacar: uma mulher de pé, com o corpo alongado, muitas vezes suportando algum objeto à cabeça, como vasos. Se colocarmos essa fórmula em diálogo com a da pranteadora, será possível identificar uma relação de polaridade entre uma representação feminina e outra.

Ora, enquanto a ninfa se mantém de pé, com o tronco ereto, a pranteadora se curva direcionando sua cabeça para baixo. Enquanto a ninfa carrega algum objeto à cabeça, a pranteadora carrega o peso da própria cabeça. As vestes esvoaçantes da ninfa, dão lugar a um drapeado com menos movimento na pranteadora.

Pensar a polarização entre a simbologia da ninfa e a da pranteadora não é novidade dentro dos estudos em arte tumular. De acordo com o texto de Borges (2016) que estabeleceu uma relação entre a figura da ninfa e da pranteadora através de um diálogo inicial entre Didi-Huberman e Agamben (ambos discorrem sobre a figura da ninfa), a postura da ninfa mitológica que é analisada por Didi-Huberman, vai mudando cronologi-

camente partindo desde a altivez até a inclinação ao solo, se aproximando visualmente da pranteadora como a conhecemos.

A relação ninfa-pranteadora também foi perseguida pelos artistas, quase como uma forma de trazer a melancolia da pranteadora para a imagem ativa da ninfa: “[...] a ninfa posta em confronto com a obscura figura jazente que os artistas do Renascimento tinham ido buscar às representações gregas de um deus fluvial [...]”. (Agamben, 2015, p. 124). Essa citação deixa clara a relação de polaridade que Warburg apoiava de acordo com os arquétipos apolíneo e dionisiaco de Nietzsche²⁰. E mais, ela nos dá pistas para entender a construção da figura da pranteadora que exala a postura melancólica desse deus fluvial grego em luto depressivo, destacado na prancha 58 do Atlas Mnemosyne de Warburg. Não por coincidência, essa prancha chamada “cosmologia em Dürer”, trata da *pathosformel* da melancolia, o sentimento-motor das pranteadoras que figuram, por vezes, quase como alegorias da própria melancolia.

Sobre isso surgem muitas dúvidas. Como distinguir a emoção por trás da *pathosformel* de figuras tão contradizentes (uma ninfa e uma jazente)? Talvez não seja necessário traduzir com palavras a que emoção a fórmula evocada pela ninfa e pela jazente faz referência, mas é indispensável entender a construção da imagem como um todo e identificar as polaridades, que ficam mais evidentes quando confrontamos as imagens em pranchas.

20 Nietzsche acreditava que a vida humana era composta de conflitos e havia nisso uma polaridade natural entre ordem e desordem. Os deuses Apolo e Dionísio diziam respeito, respectivamente a ordem e desordem, sendo Apolo o deus Sol, o deus da razão, da beleza e da proporção e Dionísio o deus do vinho, da música, da exuberância e das vontades irracionais. Todos nós temos arquétipos apolíneos e dionisiacos em diferentes proporções. Na arte, a união desses dois arquétipos, que são conflitantes porém complementares, gerou a tragédia grega e influenciou os estudos de Warburg por notar e destacar esse tipo de polarização nas fórmulas e posturas humanas.

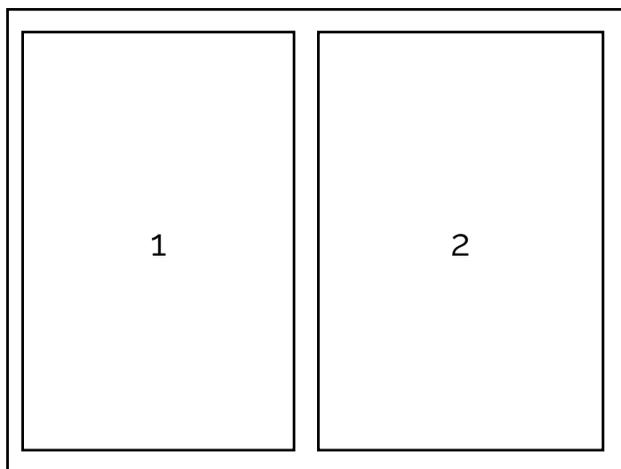
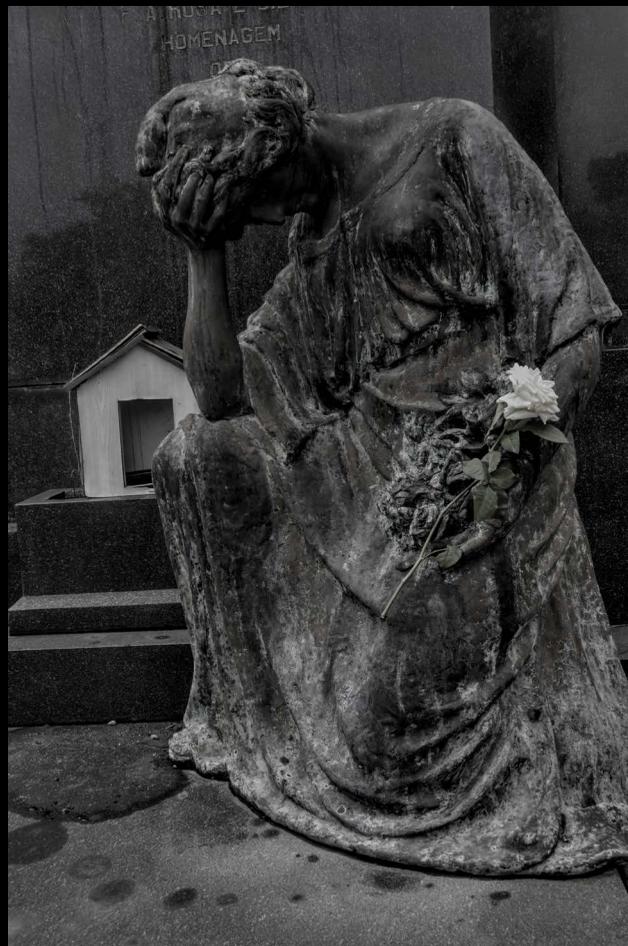


Imagem 30 - Prancha polarização ninfa-pranteadora

Fonte: elaborado pela autora, 2023

1 Woman Carrying a Vase on Her Head Agostino Veneziano, 1528, The Met

2 Pranteadora do Cemitério de Santo Amaro

4.4 ISTO NÃO É UM INVENTÁRIO ILUSTRADO: PRANCHAS

"Como uma imagem se transforma, se transfigura - toma outra forma, feição, acepção -, quando disposta ao lado de outras imagens" (Samain, 2012, p. 65). De fato, o trabalho de colocar imagens diferentes (ou não) lado a lado faz saltar aos olhos, inicialmente, um inegável nexos entre elas, mesmo em imagens conflitantes. Não é um nexos baseado nas similaridades, mas na conexão secreta entre imagens diferentes; um nexos baseado em detalhes secretos; um nexos que talvez eu veja e outra pessoa não, e vice-versa, mas ainda assim um nexos que se modifica se montarmos as mesmas imagens de forma diferente, assim, cada montagem dessas imagens pode gerar uma reflexão nova. A ordem dos fatores altera o resultado final.

À essas montagens de imagens, Warburg deu o nome de Atlas Mnemosyne, ou seja, um atlas da memória, como se toda a história da humanidade estivesse sendo carregada através da memória (ou de memórias, no plural). A ideia de Warburg remete ao personagem 'Atlas', na mitologia grega que, após uma derrota em embate contra Zeus, recebe o castigo eterno de carregar o mundo e os céus em suas costas. A etimologia da palavra Atlas, por sua vez, significa "aquele que carrega, que sustenta". Então o termo designa perfeitamente a proposta de Warburg em um sentido histórico, em que o Atlas carrega ou sustenta o peso da "memória histórica e tradições culturais que os humanos carregam em seus ombros" (Tonin, 2021, vídeo).

A função do Atlas de imagens de Warburg é criar um vínculo entre ima-

gem, texto e história. O tempo presente evoca o passado e o reinventa nas imagens. Para se escrever uma história da arte, é necessário pensar as produções dentro da história, cultura e memória de uma dada sociedade; questões como o suporte, tipo e destreza das obras não são tão levadas em consideração quanto os seus contextos. Usamos Warburg para encontrar detalhes ocultos.

As culturas emergem nas artes através das imagens. E isso é importante para se perceber, também, o que tais imagens, ou trazendo já o meu objeto de pesquisa, o que as imagens do Cemitério de Santo Amaro têm a dizer sobre o mundo, mais propriamente dito do que sobre Recife.

Então o que pretendo trazer com as subseqüentes pranchas de imagem é usar o exemplo da arte cemiterial de Santo Amaro como uma espécie de grupo focal tanto pelo ecletismo do local quanto pela abrangência do método de análise imagética. As imagens são fontes de conhecimento e a relação entre elas mostram transmigrações culturais. Assim, a montagem de pranchas deve nos fazer reconhecer temas e motivos que se repetem nas artes e se reproduzem novamente em outros tempos e locais; e em diferentes e novas roupagens.

Trazer a história da arte através de um atlas é o oposto de trazê-la em forma de narrativa. É a coexistência de tempos distintos. Nesse sentido, as pranchas fazem enxergar as imagens da arte de forma ampliada. A mesa ou superfície vazia em que se montam e remontam as imagens funciona como uma ampliação anacrônica do quadro de cavalete, posto que nela podem ser dispostas imagens de técnicas distintas e distantes temporalmente.

A montagem das pranchas irá privilegiar outras linguagens e suportes dentro das artes visuais, tais como pintura, fotografia e cinema, para criar

uma maior comunicação entre as fórmulas e posturas evocadas na arte tumular do cemitério estudado. Além de trazer, como salvaguarda, outras imagens de arte tumular de semelhante relevância para a montagem das pranchas.

A relevância dessas comparações consiste, sobretudo, em tentar desmistificar um pouco do tabu que se criou na sociedade ocidental sobre o local dos mortos, mostrando que as fórmulas artísticas usadas para representar a dor e o luto também são usadas em outros contextos e em outras formas de arte visual.

Para realizar o estudo das imagens do Cemitério de Santo Amaro, o primeiro, e talvez mais importante passo, foi selecionar, dentre as representações femininas, quais fariam parte deste trabalho.

As variações de beleza visual, técnica, estado de conservação e etc não foram consideradas neste momento. Tentei usar um critério muito mais pessoal e definir, antes de mais nada, algumas categorias que pudessem diferenciar essas figuras femininas. E foram elas: a mulher como a Virgem Maria, a mulher como pranteadora, a mulher como viúva e a mulher como ela própria, ou seja, as representações que retratam a mulher tal e qual, não uma ideia ou sentimento.

Dentro desse recorte, a categoria da mulher como pranteadora é a que mais se destacou e que mais possui variações de postura: de pé, sentada, semi-deitada, com a cabeça apoiada na mão, com a região dorsal curvada... entre outras. Isso porque o motivo da pranteadora é muito comum dentro da arte tumular, inclusive muito replicado também. Dessa forma, o Cemitério de Santo Amaro é uma amostra do que acontece em outras necrópoles secularizadas por evidenciar mais um motivo que outro.

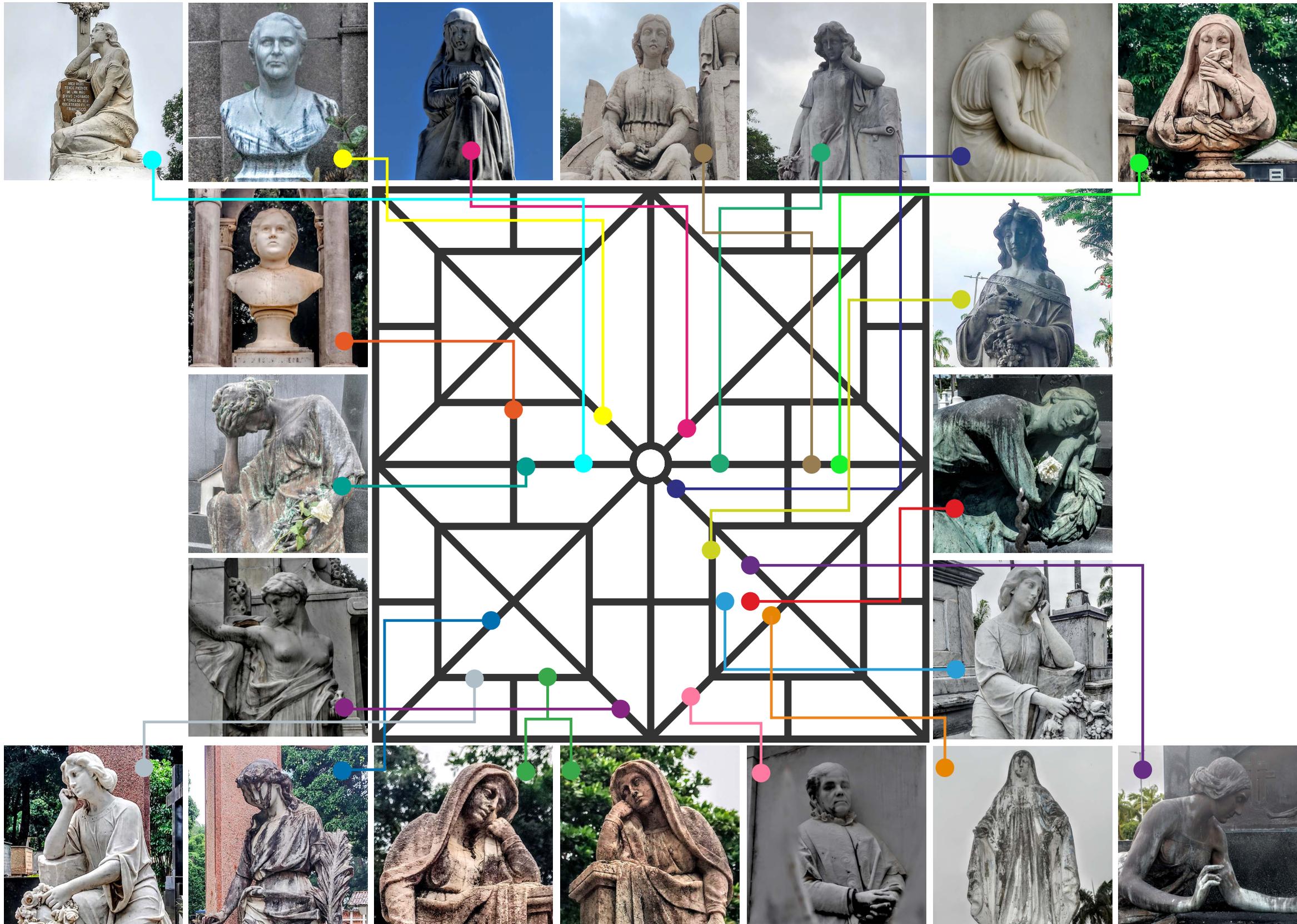
No total, foram destacadas para esse estudo vinte obras do Cemitério de Santo Amaro que aparecem nas pranchas subsequentes e/ou ao longo do texto para evidenciar aspectos outros do ambiente cemiterial estudado. Para melhor localizar o leitor, as imagens utilizadas em todo este trabalho, estão dispostas na localização aproximada de acordo com o mapa abaixo.

Algumas dessas imagens podem se repetir ao longo da construção visual das pranchas, algumas podem ter aparecido apenas nos capítulos precedentes, mas todas elas estão localizadas a seguir:

Próxima página

Imagem 31 - Localização aproximada das obras

Fonte: elaborado pela autora, 2023

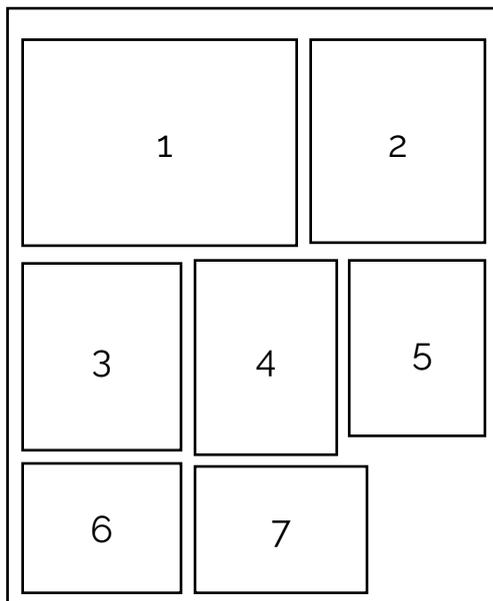




Página anterior

Imagem 32 – Prancha: melancolia saturnina

Fonte: elaborado pela autora, 2023



1 Frame do filme Tempos difíceis de João Botelho, 1998.

2 Detalhe lateral do túmulo de Michelangelo.

3 Obra "Abaporu" de Tarsila do Amaral, 1928

4 Representação feminina em mármore, estilo neoclássico, no Cemitério de Santo Amaro.

5 [Detalhe] Obra "Composição" de Angelica Kauffmann, 1778-1780.

6 [Detalhe] Fotografia de mulher desconhecida, século XIX.

7 Representação feminina em pedra lioz, Cemitério de Santo Amaro.

Para iniciar o apanhado visual e subsequente organização em pranchas, destaquei de início a postura mais comum da representação feminina que é a da mulher como pranteadora cuja fórmula corporal possui semelhanças visuais com a postura da melancolia, observada por Warburg (2010).

Ao longo do meu trabalho de pesquisa e montagem imagética, a prancha da imagem 32, é a que reúne mais imagens (e ainda caberiam mais algumas). Isso porque essa prancha foi criada com a intenção de trazer relações visuais com a sobrevivência de uma derivação da fórmula da melancolia que o Aby Warburg já havia destacado tão bem na prancha 58 do Atlas Mnemosyne e que aqui aparece na categoria de melancolia com a cabeça apoiada.

Nesta prancha podemos identificar três obras de arte tumular, sendo duas do Cemitério de Santo Amaro e uma do túmulo de Michelangelo na Basílica de Santa Cruz em Florença. Nota-se ainda duas pinturas, uma do final do século XVIII e uma do século XX, uma fotografia do final do século XIX e um frame de um filme relativamente recente, por sinal. Escolhi trazer imagens do cinema para dialogar com as imagens do cemitério, para reafirmar a característica de sobrevida das imagens, por exemplo, os estudos com pranchas de imagens de Warburg, são contemporâneos ao surgimento do cinema (Agamben, 2012, p. 35). E o cinema, dentro do escopo das *pathosformeln* de Warburg parecem conseguir expressar na íntegra a ideia de movimento que Warburg encontrou nas imagens estáticas.

E o que todas essas imagens distintas em temporalidades, estilos, suportes e contexto teriam em comum? É possível que melancolia da figura feminina de Kauffmann seja a mesma que acomete o personagem

Abaporu de Tarsila do Amaral? Sentimentos são universais e atemporais, de fato, e o anacronismo das imagens deixa clara a sobrevivência dessa fórmula postural tão antiga e já estudada pelo próprio Warburg. Tomando como ponto de partida a obra “Melencolia I” (1514) de Albrecht Dürer (1471-1528), conseguimos associar esta postura da mulher como pranteadora com a melancolia saturnina, conforme Warburg pontuou em sua prancha 58.

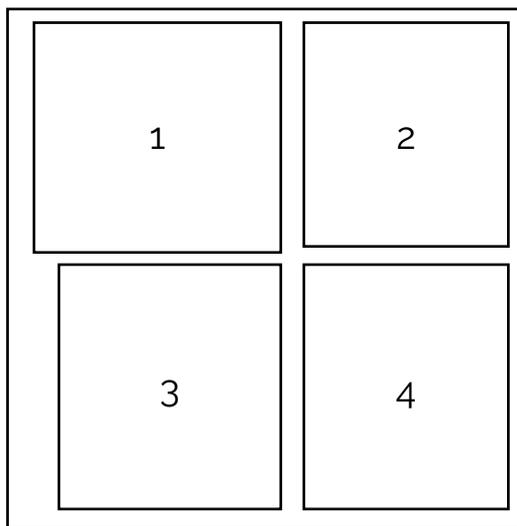
O interessante a se pensar sobre esta prancha em específico é o quanto a fórmula que ela evoca é comum nas artes. Podemos encontrar a repetição dessa fórmula em obras de Van Gogh e na série “Melancolia” de Munch. Além da obra “Melencolia 1” de Albrecht Dürer que aparece no atlas de Warburg e de uma releitura dela, a obra “Melancholy after durer” de R. B. Kitaj, 1989.



Página anterior

Imagem 33 - Prancha: postura melancolia saturnina (derivação com apoio da mão)

Fonte: elaborado pela autora, 2023



1 Representação feminina em bronze, estilo neoclássico, no Cemitério de Santo Amaro.

2 Fotografia de Jane Morris, 1865, do fotógrafo John Robert Parsons.

3 Relevo em mármore, estilo neoclássico, no Cemitério de Santo Amaro.

4 Obra "Reverie" de Dante Rossetti, 1868.

O corpo que se contrai em direção ao chão, o olhar distante e penoso, a cabeça pesada suportada pela delicadeza de uma mão enquanto a outra repousa sobre o colo, o tronco arredondado; esses são alguns dos pontos de destaque da postura destacada na prancha da imagem 31, onde as imagens 1 e 3 da prancha são obras do Cemitério de Santo Amaro, postas em diálogo e/ou oposição a uma fotografia e uma pintura, ambas do século XIX.

A rigidez das obras do cemitério parecem, à primeira vista, não ceder à flexibilidade do tronco de Janis Morris fotografada por Parsons, mas no geral todas as representações femininas apontam para a mesma imobilidade e paralisia melancólica que essa postura corporal evoca, assim, a impressão geral é de que a pranteadora do Cemitério foi capaz de influenciar e de ser influenciada por esta fórmula que evoca o sentimento de melancolia.

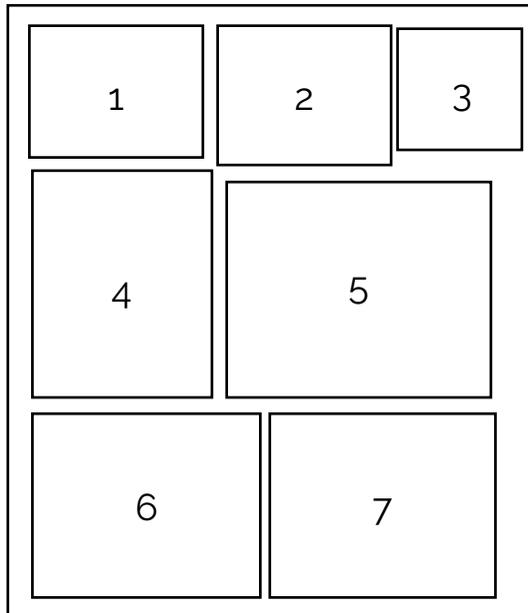
A jogada de trazer, por exemplo, a obra de Dante Rossetti, de 1868, provavelmente anterior à obra de arte tumular de Santo Amaro reside justamente em reforçar o poder de influenciar e de ser influenciado que as posturas femininas das obras de arte tumulares possuem. Da mesma forma, também é possível encontrar referências dessa mesma postura da arte contemporânea, por exemplo. Mais uma constatação que reforça o poder de sobrevivência das imagens.



Página anterior

Imagem 34 - Prancha: corpo semi-deitado

Fonte: elaborado pela autora, 2023



1 Frame do filme *La notte*, de Michelangelo Antonioni, 1961

2 [Detalhe] Obra "Arrufos" de Belmiro de Almeida, 1887.

3 Pranteadora Cemitério da Consolação, São Paulo

4 Detalhe lateral do túmulo de Dante Alighieri

5 Frame do filme "os vampiros" de 1915, do diretor Louis Feuillade

6 Mulher morta posando para a câmera - Domínio Público

7 Representação feminina em bronze, estilo art nouveau, no Cemitério de Santo Amaro.

Para montar essa prancha, destaquei imagens do corpo feminino semi-deitado com o apoio da cabeça sobre os braços. As imagens 3, 4 e 7 da montagem são obras de arte tumulares, que, quando colocadas em diálogo com imagens do início do século XX, parecem gritar a permanência dessa fórmula. A imagem 1 desta composição é um frame do filme *La notte* de 1961 que dialoga muito bem com o frame de “Os vampiros” de 1915, na imagem 5 da prancha, que representa a figura de uma mulher desacordada, vítima da ação vampiresca repetindo a postura de uma mulher de expressão neutra, porém distante, demonstrando um acometimento melancólico.

Já na fotografia da imagem 6 da montagem, podemos observar uma mulher morta que pousa suavemente para a câmera. Um pouco de “vida” lhe é trazida de volta por meio da posterior pintura de seus olhos sobre a fotografia, que apesar de realista, não transmite emoção alguma, tal qual o vazio olhar de pedra das esculturas tumulares que trazem a mesma e imóvel postura corporal.

Todas essas imagens distantes em tempo, técnica, suporte e estilo são conectadas anacronicamente pela fórmula de seus corpos.

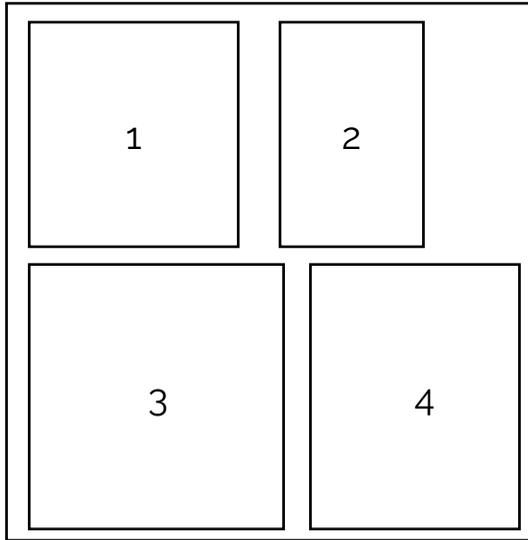
Além disso, existem alguns cruzamentos entre duas das esculturas fúnebres que são as coroas de flores que ambas representações femininas carregam nas mãos, uma clara referência ao ciclo rizomático da vida, onde não se sabe onde começa, nem onde termina, porém nota-se sua completude. Tal qual a fita de Moebius. Ao contrário das esculturas, na fórmula usada no cinema, o elemento decorativo ficou por conta de um bordado em torno da almofada sobre a qual a personagem se debruça e da tiara em torno da cabeça da moça desacordada.



Página anterior

Imagem 35 - Prancha:
santas

Fonte: elaborado pela
autora, 2023



1 Representação feminina no Cemitério de Santo Amaro.

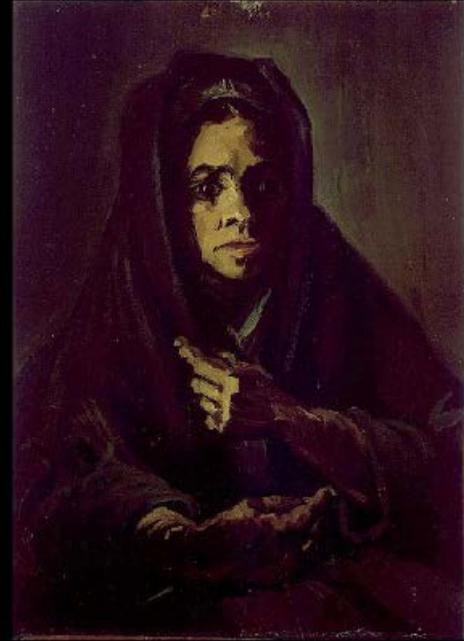
2 Medalha de Nossa Senhora das Graças

3 Representação feminina no topo de um jazigo no Cemitério de Santo Amaro.

4 Virgem Maria, Giovanni Battista, 1640-1650, Galeria Nacional de Londres

Dentre as representações femininas do cemitério, uma quantidade considerável evocam a imagem da mulher representando alguma figura santa, como Maria. Além da constante caracterização com o uso do véu sobre a cabeça, essas representações comumente aparecem com as mãos postas em oração. Para a construção dessa prancha desconsidere as obras que traziam elementos religiosos secundários como cruzes, rosários e o próprio menino Jesus. Dessa forma, apenas a postura do corpo feminino seria evidenciada.

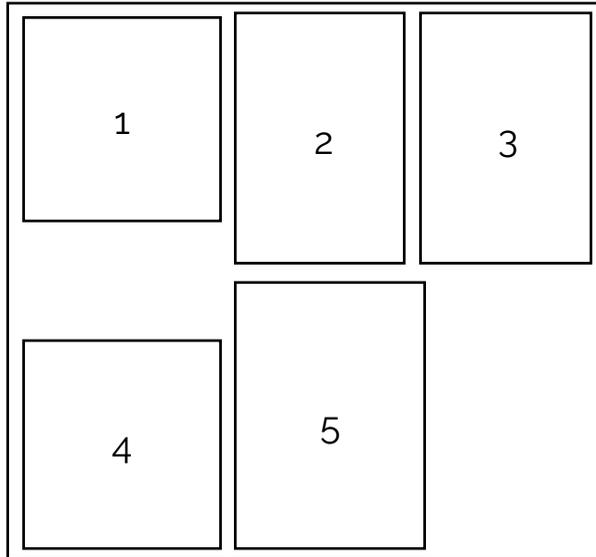
As figuras 1 e 3 da prancha na imagem 35 são obras de arte tumulares do Cemitério de Santo Amaro e posam ao lado de um relevo de uma medalha de Nossa Senhora das Graças e de uma pintura do século XVII, anterior à escultura tumular. O interessante desse fato reside na forma como as fórmulas de pathos são capazes de passear atemporalmente ao longo da história das imagens. Muito do que tenho mostrado a partir da construção dessas pranchas de imagens trazem obras posteriores às esculturas e relevos funerários, no entanto, vale ressaltar que as fórmulas corporais das obras do cemitério tanto influenciaram a produção imagética posterior, quanto sofrerem influência de obras anteriores aos cemitérios secularizados.



Página anterior

Imagem 36 - Prancha: viúvas

Fonte: elaborado pela autora, 2023



1 Pranteadora no Cemitério de Santo Amaro.

2 Mrs Howes in deep mourning", Museum of the City of New York

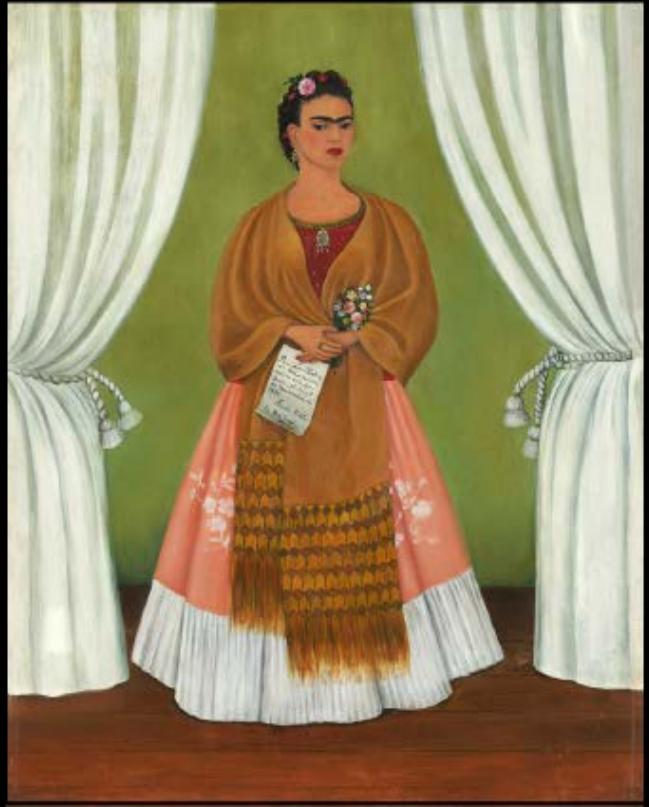
3 Obra "Woman with a mourning shawl", de Van Gogh, 1885.

4 Pranteadora no Cemitério de Santo Amaro.

5 Matrone Vedoue moderne. "Viúva de Roma".

O uso do véu na literatura associada tanto à morte quanto à figura feminina, aparece dentro de dois contextos: nas representações da Virgem Maria e de mulheres santificadas conforme a análise da prancha anterior; e na mulher enquanto viúva. No momento da pesquisa, o fator de diferenciação das representações com véu que pude encontrar para diferenciar uma figura da outra é o rosto aparente versus encoberto, sendo este, mais associado ao luto, mas não necessariamente exclusivo a ele, logo, esse rosto parcialmente coberto por um véu aparece na representação de viúvas, conforme a fotografia em tons de sépia na imagem 2 desta prancha, da Senhora Howes em luto profundo e também na ilustração de uma “viúva de Roma” na imagem 5 da mesma prancha. Além disso, expressões mais recentes como a “mulher com véu” de Van Gogh também reproduzem essa característica tão marcante nas obras de arte tumulares.

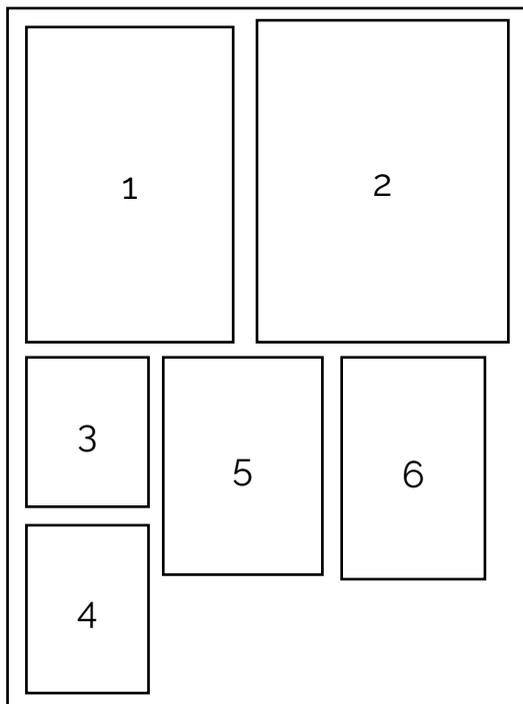
As pranchas das santas e das viúvas são interessantes para serem observadas em diálogo uma com a outra por causa do contraponto entre essa mulher de véu santa e essa mulher de véu viúva. Ambas parecem inatingíveis em seu pesar.



Página anterior

Imagem 37 - Prancha: retratos

Fonte: elaborado pela autora, 2023



1 Detalhe do jazigo da Baronesa e Barão de Mecejana, Cemitério de Santo Amaro.

2 Obra "Autorretrato dedicado a Leon Trotski" de Frida Kahlo, 1937.

3 Busto feminino no Cemitério de Santo Amaro.

4 Busto feminino no Cemitério de Santo Amaro.

5 Máscara mortuária "L'Inconnue de la Seine".

6 Retrato de Fayum "Tomb of Aline".

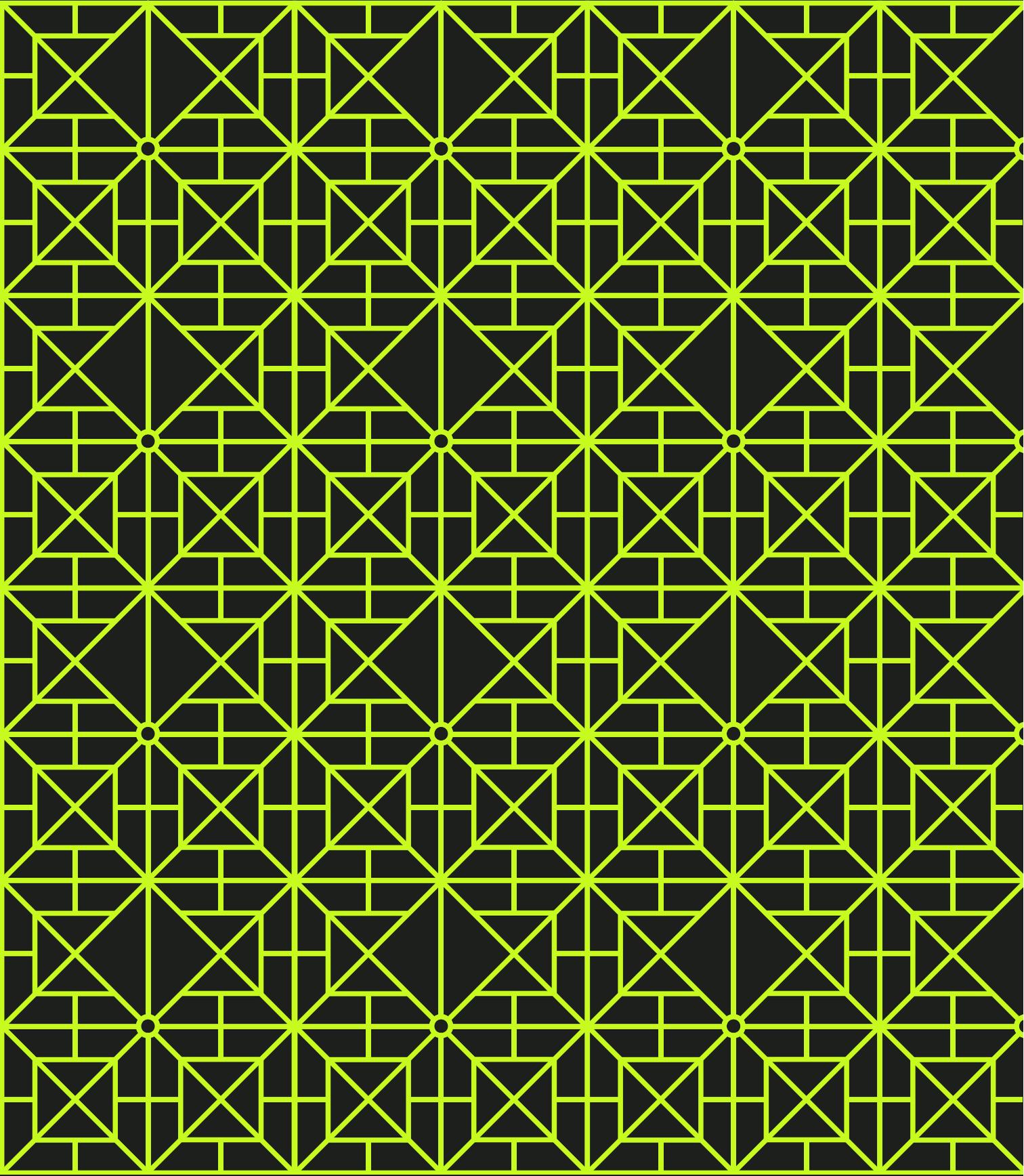
As funções dos bustos na arte tumular trazem à tona questões já debatidas nesse texto, anteriormente, sobre as funções da imagem como duplo ou mesmo substituto do morto para receber as preces e benefícios do culto sufragico. Nesse sentido, a representação deveria ser idêntica, ignorando os retoques comumente feitos pelos retratistas tradicionais, para deixar a aparência do retratado mais harmônica.

Tudo isso me gerou um diálogo visual mental entre os bustos tumulares dessas mulheres e a questão das máscaras mortuárias e os retratos de Fayum que carregam também a imobilidade e rigidez postural do dorso. Mas penso que o mais interessante nesse tipo de representação é o protagonismo da imagem feminina que, nesse caso, vem representar sua própria vida pregressa.

Quando observamos as imagens 1 e 2 desta prancha, onde vemos a continuidade dos corpos femininos, conseguimos encontrar muitas semelhanças posturais. A leve inclinação do tronco, a postura ativa, as mãos que se cruzam na frente do corpo e até mesmo o uso da echarpe aparece nas duas representações. A maciez e movimento do par de cortinas que onde Frida é envolta é bruscamente quebrado pela rigidez do par de lanças perfurantes ao topo da cerca de ferro que cerca a escultura da baronesa.

Sobre os bustos em diálogo com a máscara mortuária da desconhecida do Sena (já discutida neste texto) e o retrato da tumba de Aline há poucas palavras a serem ditas. A juventude da jovem parisiense afogada se contrapõe às duras marcas de expressão representadas nos bustos funerários e na representação de Aline. Não tive informações sobre as duas mulheres cujos bustos repousam eternamente no cemitério, mas à moda dos bustos masculinos que exalam a importância do jazente,

entendemos que se trata de mulheres com alguma relevância mesmo na sociedade patriarcal de onde vieram e isso, por si só as conecta com a representação da tumba de Aline, que era uma mulher tão importante que sua imagem se sobrepunha a do próprio companheiro nos retratos encontrados em Fayum. Eu poderia facilmente acrescentar um retrato meu a essa última prancha, entre outros motivos, vejo em minha própria representação, a sobrevivência da postura de Aline, da tumba. Duas “Alines” separadas por milhares de anos e por contextos diversos. Assim como todas as obras postas em diálogo ao longo deste trabalho, que apesar dos inúmeros elementos e circunstâncias que as separam, encontraram um jeito de se juntar e dialogar nestas pranchas.



5. ETERNAS SAUDADES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] historiador deve saber colher a vida póstuma das pathosformeln para restituir a energia e a temporalidade que continham. (Agamben, 2012, p. 36).

Parece repetitivo, mas em todos os meus textos sobre as imagens, eu reforcei as ligações entre imagem e morte. O capítulo primeiro deste trabalho retoma muitos apontamentos para essa familiaridade. Quando penso em imagens, penso no objeto/pessoa que deu origem àquela imagem e penso que jamais precisaríamos das imagens se tivéssemos para sempre aquele objeto, aquela pessoa, congelados eternamente naquele momento.

Os álbuns de fotos de nossas infâncias estão recheados de morte, por mais mórbido que isso possa soar. A morte da nossa infância, a morte das nossas férias na praia e a morte das nossas amizades da adolescência. Não fossem essas porções de ausências naturais à vida humana, não teríamos a necessidade de congelar esses momentos e os transformar em memórias visuais.

Os cemitérios são como os álbuns de fotografias. Eles guardam, além de restos mortais, múltiplas memórias. Todas as pessoas sepultadas na-



quele espaço de terra comum, se conectam para muito além do espaço de terra que compartilham. Suas histórias de vida, escondidas atrás de grossas camadas de pedra ou mármore, quando tecidas, formam uma narrativa única que tanto comunica acerca do passado de uma determinada sociedade.

Estudar o Cemitério de Santo Amaro no Recife, tem me proporcionado descobertas assim. Cada escultura, cada túmulo, cada detalhe do cemitério guarda uma carga de memórias passadas e de afetos de outros tempos que, quando observados pelo ângulo certo, demonstram aspectos fundamentais para a compreensão das subjetividades da sociedade recifense de finais do século XIX e início do XX. Um exemplo disso foi a citada ausência feminina na placa que indica os mortos notáveis em contraponto com a maioria de representações desse corpo feminino anônimo, tal qual a menina sem nome, maior atração de Santo Amaro.

Um dos meus grandes objetivos ao realizar este trabalho, era o de mostrar as possibilidades de pesquisa em um acervo de obras de arte funerária. No início do mestrado, eu ainda não tinha certeza sobre o tipo de metodologia ou abordagem ideal para estudar tais obras; também não tinha certeza sobre o quê eu iria observar, haja vista a enorme quantidade de obras, símbolos e representações dentro do ambiente misto e plural do cemitério.

Com isso, alguns percalços surgiram durante a realização da pesquisa. O principal deles era identificar, dentre a grande variedade de obras, as diversas representações e os múltiplos olhares que a arte tumular proporciona, então no início da pesquisa, eu encontrei certa dificuldade para limitar o olhar e escolher um único segmento dentro do que eu queria estudar. E para além disso, limitar o próprio segmento. Assim, escolhi

o estudo das representações do corpo feminino na arte tumular, mas dentro do escopo do corpo feminino, tive ainda que limitar a figura desse corpo às representações de pranteadoras, viúvas, santas e a mulher em auto representação.

Depois disso, outro desafio durante a pesquisa foi conseguir adaptar a abordagem de Warburg à leitura das imagens das necrópoles que possuem características muito específicas, como o gigante volume de cópias e réplicas, por exemplo. Além da subjetividade do luto que, por vezes, viria a inferir de forma muito pessoal na construção de uma obra de arte. Então tudo isso teve que ser levado em consideração para não influenciar a montagem das pranchas e subsequente leitura imagética.

Penso que trazer essas inquietações prévias no final do meu trabalho é importante, pois eu poderia ter escolhido analisar outra representação que não o corpo feminino e/ou outra abordagem que não a warburguiana e mesmo assim seria possível fazer um trabalho conciso em artes visuais, pois a variedade do acervo funerário nos dá essa possibilidade e essa flexibilidade de visões por diversos ângulos. Uma prova disso são os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos pelos membros da ABEC. Então, é mister reforçar a importância dos cemitérios como campos de pesquisas.

Além disso, os desafios que surgiram ao longo do estudo podem ser vistos sob outra ótica e gerar novas possibilidades de pesquisa. Ora, um caminho interessante para uma pesquisa futura seria fazer um contraponto entre as representações do corpo masculino e das representação do corpo feminino e analisar as divergências e/ou aproximações de gênero também nas artes tumulares em diálogo com os papéis sociais de mulheres e homens no contexto social estudado.

Durante o processo de mestrado, tive a oportunidade de expandir a minha própria pesquisa ao abordar outras nuances dentro do espaço cemiterial. Destaco aqui o artigo “O tempo ad infinitum: a longa permanência da imagem feminina na arte do Cemitério de Santo Amaro” produzido em parceria com o meu orientador, o professor Robson Xavier da Costa, que foi aceito no 3º Colóquio de musealização em Arte, sediado no Distrito Federal. Nesse texto, pudemos lançar o olhar para o corpo feminino em Santo Amaro a partir do viés da sobrevivência da imagem, para assim debater caminhos e possibilidades de musealização de espaços cemiteriais a partir de eixos temáticos específicos.

Muitos outros artigos e ensaios surgiram a partir da pesquisa para o mestrado, mas o motivo dessa produção específica ter tido destaque neste texto é que ela contempla um dos meus objetivos antes e durante a realização do trabalho de pesquisa: levantar dados e justificativas iniciais para pensar um futuro processo de roteirização do Cemitério de Santo Amaro tomando como ponto de partida o sucesso das propostas de passeios temáticos, como os realizados periodicamente nos Cemitérios São João Batista, no Rio de Janeiro, e Cemitério da Consolação em São Paulo. Esse tipo de proposta dissemina conhecimento acerca de arte tumular, conservação patrimonial dos cemitérios e promove engajamento do público. Tudo isso é de suma importância para impulsionar um maior cuidado do poder público com as necrópoles, pois ações como essas podem fomentar a naturalização dos temas da morte e a desmistificação em torno do cemitério que alimenta tabus inconscientes, sobretudo pela estética dos filmes de horror.

A experiência de montagens, remontagens, recortes, colagens e organização em pranchas foi capaz de estabelecer relações de semelhanças

e dessemelhanças entre as imagens analisadas, mas muito além disso, esse exercício me ensinou uma nova forma de pensar e estudar as imagens. A abordagem de Warburg e a leitura de Didi-Huberman sobre o olhar warburgiano me fizeram enxergar as imagens com mais afeto e entender quantas memórias elas carregam e o quanto são capazes de comunicar.

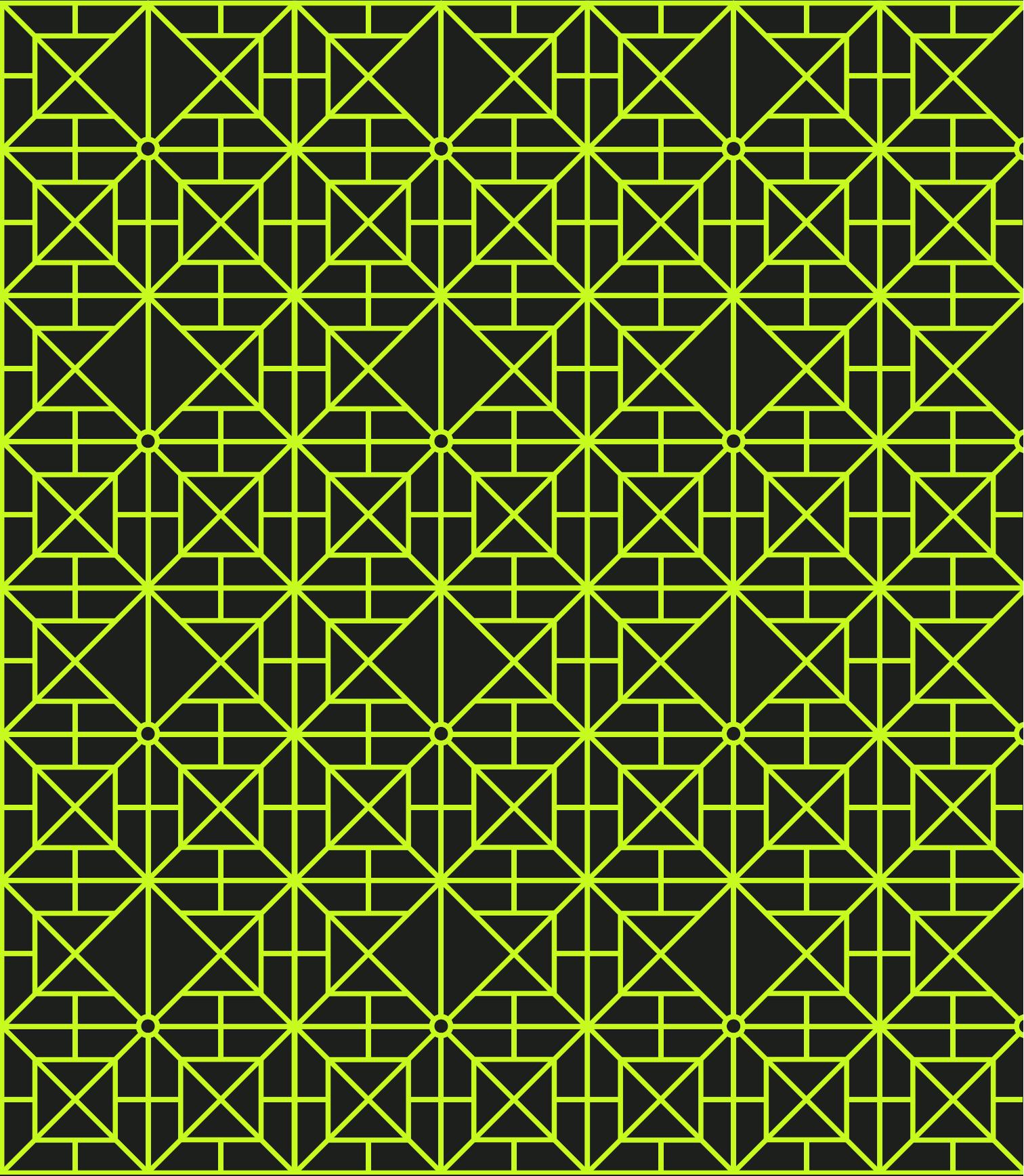
As fórmulas que formam a postura e os elementos de uma imagem são valiosos recursos para entender o mundo, e quando eu trouxe essa abordagem para estudar o cemitério, eu quis trazer um pequeno atlas de imagens que mostram sintomas da forma como o corpo feminino, que protagoniza o acervo escultórico de Santo Amaro aparece de forma espectral em tempos outros, tal qual um fantasma que desaparece por anos para reaparecer no futuro, ainda com ares de passado, ignorando a passagem do tempo e reafirmando o quanto o corpo carrega as marcas de tudo que já foi vivido.



Imagem 38 – Prancha:
imagens impressas e
sobrepostas em fundo de
madeira

Fonte: elaborado pela
autora, 2023

Os corpos femininos de Santo Amaro são um espelho das mulheres mães, viúvas, figuras santificadas, objetificadas, silenciadas, torturadas; mas também reflete o movimento feminista e a mulher como protagonista. As imagens resistem à passagem do tempo. Resistem à corrupção própria do corpo e se reinventam em forma de testemunhos visuais desde a instauração do Cemitério de Santo Amaro na cidade até os dias de hoje.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALMEIDA, M. Cemitérios oitocentistas, culto, fé e patrimônio: experiências intercambiantes. **Anais** dos Simpósios da ABHR, [S. l.], v. 13, 2012. Disponível em: <https://revis-taplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/564>. Acesso em: 31 mar. 2023.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Cemitério do Bonfim: arte, cultura, memória e história, espaço de investigação e educação patrimonial – Proposição de material pedagógico. In: **Anais** do 11º mestres e conselheiros: educação para o patrimônio. Belo Horizonte (MG) UFMG, 2019. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/11mestreseconselheiros/167424-CEMITERIO-DO-BONFIM--ARTE-CULTURA-MEMORIA-E-HISTORIA-ESPACO-DE-INVESTIGACAO-E-EDUCACAO-PATRIMONIAL--PROPOSICA>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ANDRADE, R. NINO, A. Cemitérios, monumentos in memoriam e arte paisagística: o espectro da morte e o desenho de paisagens fúnebres. In: **Anais** do VIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Florianópolis (SC), 2017. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_5ce02440427042d6a-4a20e91ab0c84f3.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

ARAGÃO, S. de. Jazigos e covas rasas: o livro que Gilberto Freyre não escreveu?. **Oculum Ensaios**, [S. l.], n. 13, p. 88–96, 2013. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/143>. Acesso em: 6 out. 2022.

ARGOLO, Paula Falcão. Ritos funerários e leis suntuárias da polis ateniense. In: **Revista de História antiga** UFRS, 2001. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/es5se0n>. Acesso em: 19 maio 2022.

ARIÈS, Phillippe. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Phillippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BELLOMO, Harry Rodrigues. A arte funerária. In: **Anais** do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Goiânia (GO), 2008. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_f62ff001865e4e95b702a-53b685314a3.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

BELLOMO, Harry Rodrigues. A arte funerária, tipologias e artistas no Rio Grande do Sul. In: **Anais** do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Salvador (BA), 2011. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_783dcab66f6549cc96dddb8351a1773b.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: Krym+Eaum, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L & PM, 2021.

BORGES, Maria Elizia. Imagens devocionais nos cemitérios do Brasil. In: **Anais** do XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2001, São Paulo. ANPAP na Travessia das Artes. São Paulo: ANPAP, 2001. v. 01. p. 10-15.

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária no Brasil: Contribuições para a Historiografia da Arte Brasileira. In: **Anais** do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. CBHA, 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto26.pdf> Acesso em 15 abr. 2021.

BORGES, Maria Elizia. Cemitério de la Recoleta: 'o melancólico prazer de contemplá-lo' (SARMENTO, 1860). In: XII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2003, Brasília. **Anais**: Brasília: UNB, 2003. Acesso em: <https://pt.scribd.com/document/420975920/Cemiterio-de-la-Recoleta-O-Melancolico-Prazer-de-Contempla-lo-pdf> Acesso em: 20 nov. 2023.

BORGES, Maria Elizia. Cemitério de Santa Isabel de Mucugê: uma arquitetura peculiar que visa preservar a memória dos entes queridos (BA). In: **Anais** do XXVII

Colóquio Brasileiro de História da Arte. CBHA, 2008. Disponível em: https://www.artefunerariabrasil.com.br/wp-content/uploads/2019/08/cemiterio-de-santa-isa-bel-mucuge_cbha2008.pdf Acesso em: 29 mar. 2023.

BORGES, Maria Elizia. Revisão e contribuição da história da arte para com o monumento funerário. In: Entre territórios. **Anais** do 19º Encontro Nacional da ANPAP, 2010, Cachoeira (BA). Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_elizia_borges.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

BORGES, Maria Elizia. Imagens da morte: monumentos funerários e análise dos historiadores da arte. In: **Anais** do XXVI Simpósio da Anpuh. São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300659144_ARQUIVO_XXVIANPUH,2011paramesclagem.pdf Acesso em: 4 mar. 2022.

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária no Brasil: uma pesquisa peculiar no campo das artes visuais. **Locus**: Revista de História, Juiz de Fora, v. 37, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/wp-content/uploads/2019/08/artigo-revista-locus2013.pdf> Acesso em: 25 jun. 2021.

BORGES, Maria Elizia. No panteão da memória: as Ninfas de Didi-Huberman e as pranteadoras funerárias. In: CAPEL; NORONHA; PATRIOTA (Org.). **História e imagens**. Jornadas com Didi-Huberman. São Paulo: Verona, 2016. Recurso digital. Disponível em: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/livros-e-artigos/> Acesso em: 28 fev. 2023.

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil (1890-1930)**: ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto. 2 ed. Goiânia: Gráfica UFG, 2017.

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária Brasil**. c2019. Página inicial. Disponível em: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/> Acesso em: 19 de novembro de 2022.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Cemitério também tem arte: considerações sobre o estudo da arte tumular no Brasil. In: **Anais** do XII EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Vanessa%20Beatriz%20Bortulucce.pdf> Acesso em: 26 nov. 2022.

CARNEIRO, M. **Desnudando a masculinidade**: representações de nudez e seminudez na estatuária funerária paulistana (1920-1950). 2016. 346 f. Tese (Doutorado em

Historia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5744?mode=full> Acesso em: 28 fev. 2023.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **A antiguidade clássica na representação do feminino**: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930). 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/15708> Acesso em: 6 maio 2022.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **História e arte funerária dos cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888-2014)**. 2015. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122577> Acesso em: 25 jun. 2021.

CARVALHO, Alessandra. Sobre quando os corpos nos afetam: a imagem do corpo morto e a máscara funerária. In: Práticas e Confrontações: **anais** do 27º Encontro Nacional da ANPAP. São Paulo (SP) ANPAP, 2018. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____CARVALHO_Alessandra.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

CARVALHO, Althieres Ademar. O pathosformel da saudade: jazigos do Cemitério Municipal São José de Ponta Grossa-PR. In: (Re)existências: **anais** do 30º Encontro Nacional da ANPAP. João Pessoa (PB) ANPAP, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/383636-O-PATHOSFORMEL-DA-SAUDADE--JAZIGOS-DO-CEMITERIO-MUNICIPAL-SAO-JOSE-DE-PONTA-GROSSA-PR>. Acesso em: 20 nov. 2023.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Aqui jaz uma morte**: atitudes fúnebres na trajetória da empresa funerária da família Haas de Blumenau. 2013. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107130> Acesso em: 20 nov. 2023.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos avançados [s. l.], 1991. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250983425_O_mundo_como_representacao Acesso em: 10 ago. 2021.

COMERLATO, F. TEIXEIRA, C. P. Patrimônio cemiterial de Nazaré, Bahia: arquitetura e arte do cemitério Nosso Senhor dos Aflitos. In: **Anais** do VIII Encontro da Associação

Brasileira de Estudos Cemiteriais. Florianópolis (SC), 2017. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_5ce02440427042d6a4a20e91a-b0c84f3.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

COMUNALE, Viviane. **Patrimônio Funerário**: os cemitérios históricos do Vale do Paraíba (1820-1890). 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/845be649-d7d0-4920-bcc2-e52f44a55286> Acesso em: 20 nov. 2023.

CONSERVAÇÃO de bens tumulares: caderno dirigido aos concessionários / Mozart Alberto Bonazzi da Costa, (org.). São Paulo: Limiar, 2016.

COULANGES, Fustel. **A cidade Antiga**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

CUPPER, M. T. da R. ORLANDINI, V. C., NOGUEIRA, A. R. B. Leitura do Cemitério São João Batista/Manaus: espaço artístico, paisagem e arte. In: **Anais** do II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Porto Alegre (RS), 2006. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_6cc-77f7a95ad40348e30ea3416bf53da.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

DANTO, Arthur. **O Abuso da Beleza**: a estética e o conceito de arte. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto**. O olho da história, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**. Lisboa: Kkym, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ELUSTA, Halima Alves de Lima. **Visita ao museu de pedra**: arte no Cemitério da Saudade de Campinas - SP (1881-1950). 2008. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás,

Goiânia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/> Acesso em: 20 nov. 2023.

ENCONTRO NACIONAL ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS, 7., 2015, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**. Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2015. Disponível em: https://78cc12e9-d1b5-405a-80b9-d742dc00115d.filesusr.com/ugd/a77533_ec961f957fee485da85dda0875e43963.pdf Acesso em: 18 ago. 2021.

ENCONTRO NACIONAL ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS, 8., 2017, Florianópolis. **Anais eletrônicos**. Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2017. Disponível em: https://78cc12e9-d1b5-405a-80b9-d742dc00115d.filesusr.com/ugd/a77533_5ce02440427042d6a4a20e91ab0c84f3.pdf Acesso em: 20 jun. 2021.

FRANCA, Rubem. **Monumentos do Recife**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. São Paulo: Global, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

GRASSI, Clarissa. Na contramão do vandalismo: o uso da fotografia como ferramenta de preservação na memória dos cemitérios. In: **Anais** do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Piracicaba (SP), 2010. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_b0c9ffcc998f4afbbc-6738067da064f4.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

GRASSI, Clarissa. SILVA, Angelo. Arte tumular versus visão de morte: a fotografia como ferramenta de análise na paisagem do Cemitério Municipal São Francisco de Paula. **Anais** do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 2014. Disponível em: https://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400274246_ARQUIVO_ClarissaGrassi_AngeloSilva_artigo.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

GRASSI, Clarissa. A necrópole como reflexo da polis: um estudo sobre a arquitetura tumular do Cemitério Municipal São Francisco de Paula. In: **Anais** do XXVIII Simpósio Nacional de História. ANPUH Brasil, Florianópolis, SC, 2015. Disponível em: <https://>

www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434420462_ARQUIVO_GRASSI_Clarissa_ANPUH.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

GRASSI, Clarissa. **Arte nos cemitérios**, c2021. Página inicial. Disponível em: <http://www.artenoscemiterios.com.br/> Acesso em: 10 ago. 2021.

GUYNN, Beth Ann. Postmortem Photography. In: **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. HANNAVY, John. New York: Taylor & Francis Group, 2008.

HUIZINGA, Johan. **O outono da idade média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ISMÉRIO, Clarisse. Projeto cultural sarau noturno: proporcionando a formação patrimonial sob o olhar da arte cemiterial. In: **Cemitérios: gestão, culturas e religiosidades**. Porto Alegre: ISCMPA, 2020. p. 629-638. Disponível em: https://www.estudos-cemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_41c7044cb0d44edc85b756d0ccdeb5c5.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Educação para a Morte**. Temas e Reflexões. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAUWERS, Michel. **O nascimento do cemitério**. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do purgatório**. Petrópolis: Vozes, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

LICHINO, Fratelli. **Camposanto di Genova**. 64 vedute. Milão: Edizioni A. Scrooci, 1950.

LIMA, T. A. De morcegos e caveiras a cruzes e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX (estudo de identidade e mobilidade social). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 87-150, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5297>. Acesso em: 18 maio. 2022.

MACHADO, F. D. C. CASTRO, V. M. C. de. Arqueologia funerária no Cemitério de Santo Amaro: jazigos e signos da elite recifense na segunda metade do século XIX. In: **Anais** do 30º Simpósio Nacional de História - ANPUH Brasil, Recife (PE), 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553211070_ARQUIVO_Artigo.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

MACHADO, Filipe Diêgo Cintra. **Arqueologia funerária no Cemitério de Santo Amaro**: jazigos e signos da elite recifense na segunda metade do século XIX. 2017. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31761> Acesso em: 20 nov. 2023.

MARQUES, Roberto Barreto. Cemitério de Santo Amaro: uma análise sociológica sobre a distinção ao morrer. In: **Anais** do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, Piracicaba (SP), 2010. Disponível em: https://www.estudos-cemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_b0c9ffcc998f4afbbc6738067da064f4.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

MATTOS, Cláudia Valladão. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Concinnitas**, 2(11), 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22865/16305> Acesso em: 15 mar. 2023.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

MONTEIRO, Jaqueline de Oliveira. **A morte e suas representações na sociedade**: a arte em desvelar o Cemitério São João Batista/RJ como atrativo turístico. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/18259> Acesso em: 20 nov. 2023.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Mem Martins: Europa-América, 1970. (Biblioteca universitária, 19).

MOTTA, Antonio. Formas tumulares e processos sociais nos cemitérios brasileiros. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 24, núm. 71, 2009, pp. 73-93 Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/107/10713661006.pdf> Acesso em: 28 jun. 2021.

NABOZNY, Almir. **Estética da morte**: paisagem de cemitérios [livro eletrônico] /

Almir Nabozny; Antonio Liccardo. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2017.

O RECIFE ASSOMBRADO. Site eletrônico. Disponível em <https://www.orecifeassombrado.com> Acesso em: 14 set. 2022.

O sétimo selo. Direção: Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. Streaming by Telecine.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Tomb sculpture.** Four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: Harry Abrams, inc. 1964.

PANAZZOLO, Pedro Carlos. A arte da saudade em Campinas, final do século XVIII e metade do XIX. In: **Anais** do VIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Florianópolis (SC), 2017. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_5ce02440427042d6a4a20e91ab0c84f3.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

PEREIRA NETO, Marcelino Henrique et al. Potencialidades turísticas do Cemitério de Santo Amaro, Recife - PE. In: **Anais** do I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, Piracicaba (SP) 2004. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_fd2a42676ed640b7888dcd0f0825bfa5.pdf Acesso em: 20 nov. 2023.

Práticas de conservação de bens tumulares: publicação dirigida aos profissionais / Mozart Alberto Bonazzi da Costa, (org.). São Paulo: Limiar, 2016.

REIS, João José. **A Morte é uma Festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. **Metrópole da Morte Necrópole da Vida.** Um estudo geográfico do cemitério de Vila Formosa. [s.l.] Carthago Editorial, 2000.

RODRIGUES, Cláudia. **Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos:** tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1997.

RODRIGUES, Cláudia. **Nas fronteiras do além**: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp: 2012.

SANTOS, Sara Jane. Formas, significados e tipologias da distinção. Uma proposta iconológica para o estudo da escultura tumular brasileira. In: **Anais do VII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais - Cemitérios como patrimônio: Conceitos, métodos e abordagens**. Rio de Janeiro: 2015. p. 22-35. Disponível em: https://www.estudoscemiteriais.com.br/_files/ugd/a77533_ec961f957fee485da-85dda0875e43963.pdf Acesso em: 12 abr 2022

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

SIAL, Vanessa Viviane de Castro. **Das igrejas ao cemitério**: políticas públicas sobre a morte no Recife do Século XIX. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330300> Acesso em: 12 mar. 2021.

SILVA, Júlio César Medeiros. **À flor da terra**: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, [2006?].

SILVA, Alynne Cavalcante Bezerra da. A resistência da morte barroca em Cumaru: como o imaginário Fúnebre do século XIX continua arraigado na mentalidade cotidiana da cidade. **Anais eletrônicos** do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal. 2013a. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364386232_ARQUIVO_ARESISTENCIADAMORTEBARROCAEMCUMARU.pdf Acesso em: 13 out. 2021.

SILVA, José Solon Sales e. **Novas territorialidades para o turismo em Fortaleza (CE)**: as potencialidades do Cemitério São João Batista visto como um espaço sagrado. 2013b. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Rio Claro, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/b534e084-1eac-4e-0c-98c1-a573c2d1311c> Acesso em: 20 nov. 2023.

SILVA, Alynne Cavalcante Bezerra da. Rest in peace: os funerais e sua função pre-

ventiva e antidotal contra a aparição de fantasmas. In: André de Sena. (Org.). **Literatura fantástica em Pernambuco & Histórias de fantasmas**. 1 ed. Recife: Editora UFPE, 2015, v. 1, p. 217-230.

SILVA, Alynne Cavalcante Bezerra da. A fábrica de almas danadas: o purgatório como portal de assombrações. In: XII Encontro Estadual de História da Anpuh-PE, 2018, Recife. **Anais** do XII Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco: História e os Desafios do Tempo Presente, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1534273355_ARQUIVO_AFABRICADEALMASDANADAS-OPURGATORIOCOMOPORTALDEASSOMBRACOES.pdf Acesso em 13 fev. 2023.

SILVA, Alynne Cavalcante Bezerra da. A representação da "Boa morte" na arte em diálogo com os rituais fúnebres de Pernambuco (XIX-XXI).. In: IV Encontro Regional da Anpap Nordeste. **Anais**. Fortaleza(CE) IFCE, 2022. Disponível em: [https://www.even3.com.br/anais/ivencontroregionalanpapne/484308-a-representacao-da-bo-a-morte-na-arte-em-dialogo-com-os-rituais-funebres-de-pernambuco-\(xix-xxi\)](https://www.even3.com.br/anais/ivencontroregionalanpapne/484308-a-representacao-da-bo-a-morte-na-arte-em-dialogo-com-os-rituais-funebres-de-pernambuco-(xix-xxi)). Acesso em: 28 nov. 2022.

SILVA, Leonardo Dantas. **Cemitério de Santo Amaro**: Um roteiro de seu patrimônio. Recife: Secretaria de Cultura, Governo de Pernambuco, 2016. Disponível em: https://issuu.com/cultura.pe/docs/roteiro_santo_amaro Acesso em: 29 de jun. 2021.

SILVA JÚNIOR, Roberto Barreto Marques e. **As faces de Hela**: sobre o feminino na necrópole. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18474> Acesso em: 20 nov. 2023.

SOUZA, Rosângela Vieira de. **Design e imagem**: uma experiência do olhar a partir da perspectiva de Aby Warburg. 2020. Tese (Doutorado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

TAVARES, D. K.; BRAHM, J. P. S.; RIBEIRO, D. L. Museu da morte? Vozes e narrativas no Cemitério de Santo Amaro, Recife/PE. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 96-125, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/3198> Acesso em: 20 nov. 2023.

TEIXEIRA, F. C. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. História da

Historiografia: International. **Journal of Theory and History of Historiography**. Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 134-147, 2010. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: 15 mar. 2023.

THE WARBURG INSTITUTE. Site eletrônico. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/> Acesso em: 10 mar. 2023.

TOLSTÓI, Liev. **A morte de Ivan Ilitch**. São Paulo: Antofágica, 2020.

TONIN, Thays. **Aby Warburg e o atlas de imagens**. Imagens Mediterrâneas e o Pathos Catarinense, 2020. 1 vídeo (25 min). Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sK0S2gFnPaw> Acesso em: 10 mar. 2023.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e Sociedade nos cemitérios Brasileiros**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC, 1972.

VAUTHIER, Louis Léger. **Diário íntimo do engenheiro Vauthier**. 1840-1846. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do Ministério da Educação e Saúde. 1940.

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

WARBURG, Aby. **O renascimento do paganismo antigo**. Traduzido de Aby Warburg. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932. Cotejada com a edição italiana: La rinascita del paganesimo antico. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996 - tradução: Emma Cantimori.

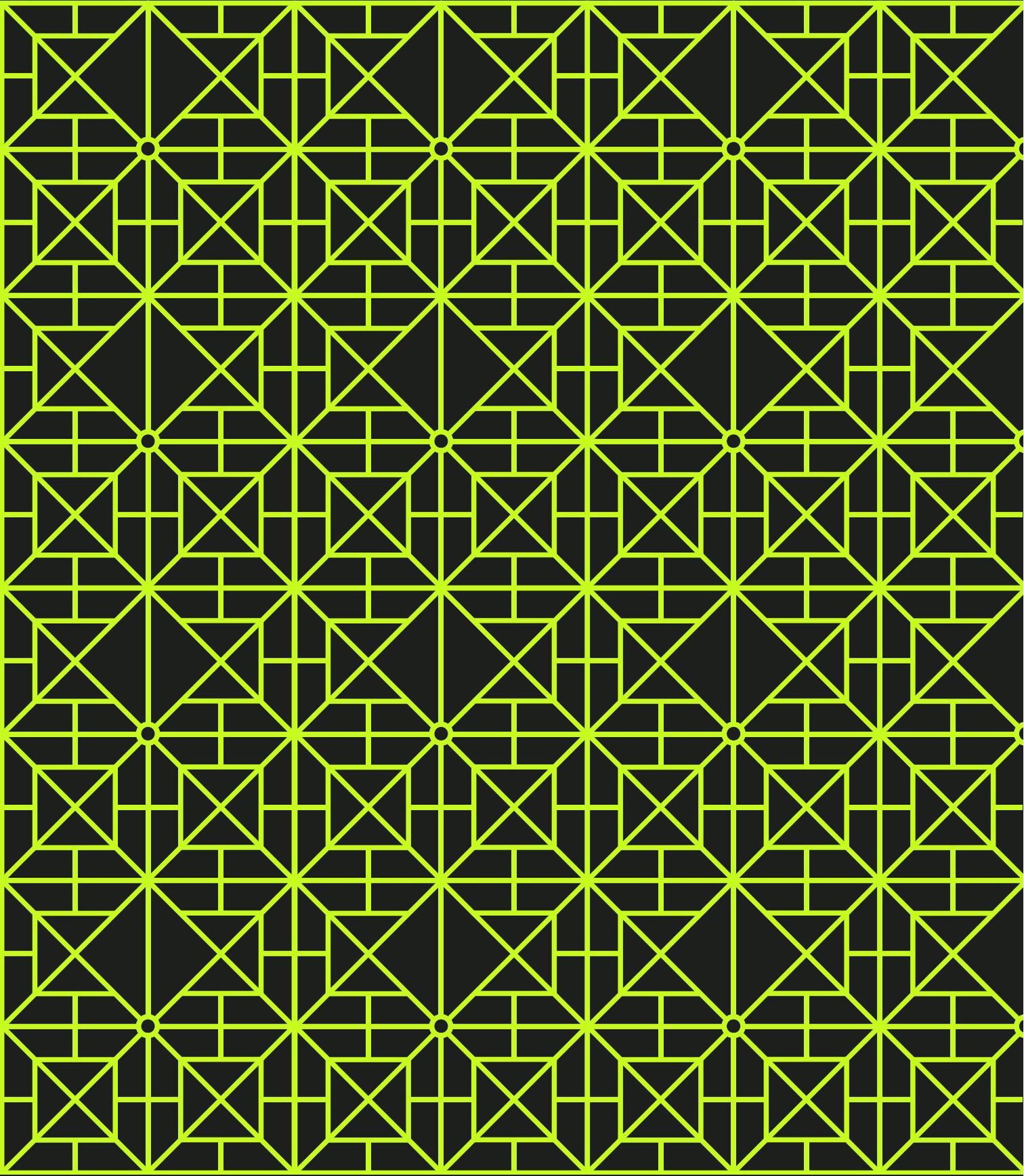
WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne exhibition at Haus der Kulturen der Welt**. Virtual tour. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>. Acesso em: 10 mar. 2023.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2010a.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Escritos, esboços e referências. São Paulo: Companhia das letras, 2010b.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos vol. 1. Local: Editora Unicamp, 2019.

WEDEKIN, Luana. **As fórmulas de pathos de Aby Warburg**. Art & Lab, 2020. 1 vídeo (136 min). Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ4Po6Baay-Q&t=3053s> Acesso em: 16 maio 2022.



APÊNDICE A - TABELA PARA ESTADO DO CONHECIMENTO

BDTD

Título	Autor	Ano
Patrimônio funerário: os cemitérios históricos do Vale do Paraíba (1820-1890).	Viviane Comunale	2020
Arqueologia funerária no cemitério de Santo Amaro: jazigos e signos da elite recifense na segunda metade do século XIX.	Filipe Diêgo Cintra Machado	2017
A morte e suas representações na sociedade: a arte em desvelar o Cemitério São João Batista/RJ como atrativo turístico.	Jaqueline de Oliveira Monteiro	2017
História e arte funerária dos cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888-2014).	Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho	2015
As faces de Hela: sobre o feminino na necrópole.	Roberto Barreto Marques e Silva Júnior	2015
Aqui jaz uma morte: atitudes fúnebres na trajetória da empresa funerária da família Haas de Blumenau.	Elisiana Trilha Castro	2013
Novas territorialidades para o turismo em Fortaleza (CE): as potencialidades do Cemitério São João Batista visto como um espaço sagrado.	José Solon Sales e Silva	2013

A antiguidade clássica na representação do feminino: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930).	Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho	2009
Visita ao museu de pedra: arte no Cemitério da Saudade de Campinas - SP (1881-1950).	Halima Alves de Lima Elusta	2008
Das igrejas aos cemitérios: Políticas públicas sobre a morte no Recife do século XIX.*	Vanessa Viviane de Castro Sial	2005

ANPAP

Título	Autor	Ano
O pathosformel da saudade: jazigos do Cemitério Municipal São José de Ponta Grossa-PR.	Althieres Ademar Carvalho	2021
Sobre quando os corpos nos afetam: a imagem do corpo morto e a máscara funerária.	Alessandra Carvalho	2018
Revisão e contribuição da história da arte para com o monumento funerário.	Maria Elizia Borges	2010
Cemitério de la Recoleta: "o melancólico prazer de contemplá-lo".	Maria Elizia Borges	2003
Imagens devocionais nos cemitérios do Brasil.	Maria Elizia Borges	2001

EXTRAS

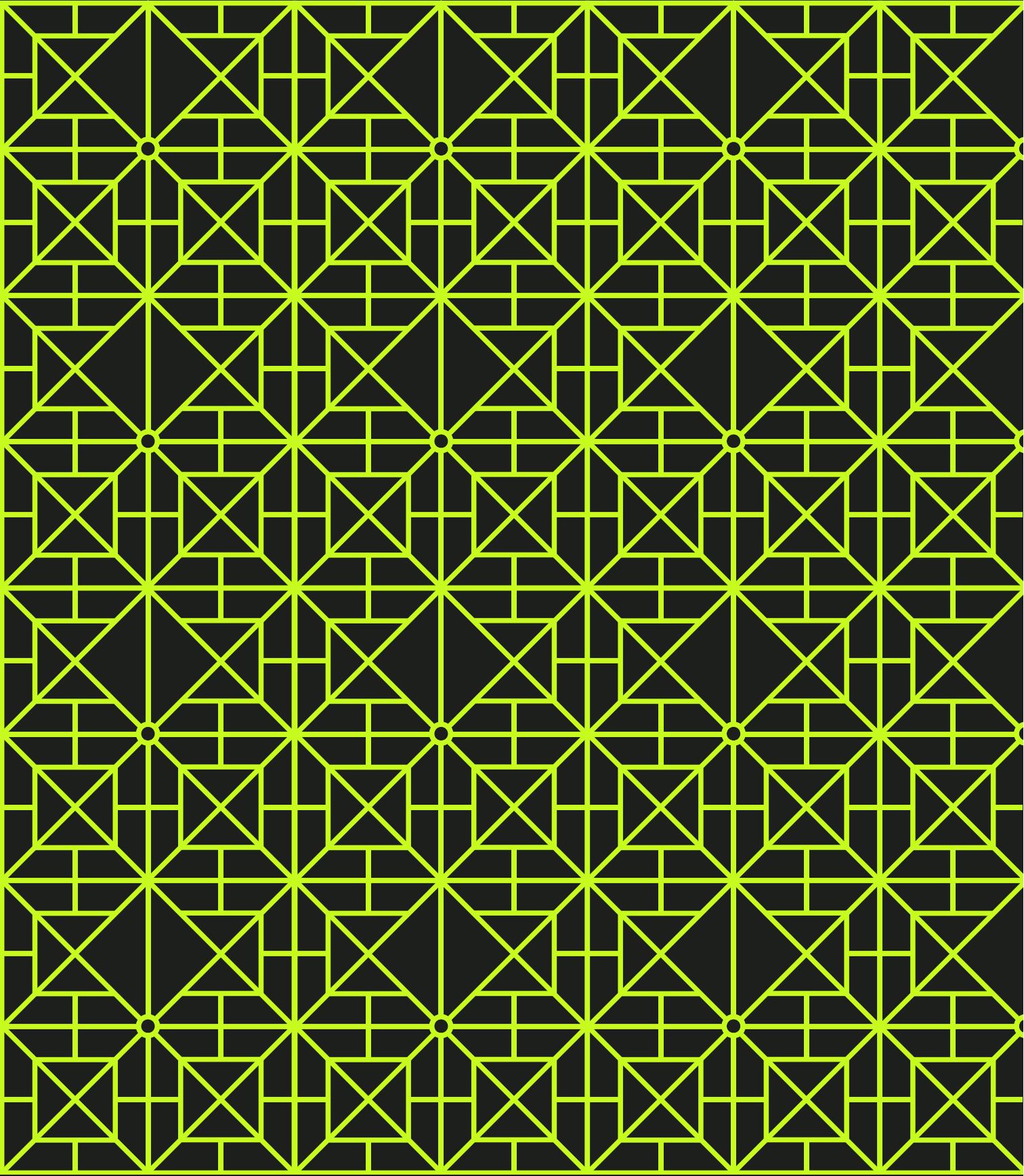
Evento / Revista	Título	Autor	Ano
Anpuh - Brasil	Arqueologia funerária No Cemitério De Santo Amaro: Jazigos e Signos Da elite recifense na Segunda Metade do século XIX.	Filipe Diêgo Cintra Machado e Viviane Maria Cavalcanti de Castro	2019
Revista de História Comparada	Museu da morte? Vozes e narrativas no Cemitério de Santo Amaro, Recife/PE.	Davi Kiermes Tavares, José Paulo Siefert Brahm e Diego Lemos Ribeiro	2016
XXVIII Simpósio Nacional de História	A necrópole como reflexo da polis: um estudo sobre a arquitetura tumular do Cemitério Municipal São Francisco de Paula.	Clarissa Grassi	2015
Anpuh - Rio	Arte tumular versus visão de morte: a fotografia como ferramenta de análise na paisagem do Cemitério Municipal São Francisco de Paula.	Clarissa Grassi	2014
XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte	Arte Funerária no Brasil: Contribuições para a Historiografia da Arte Brasileira.	Maria Elizia Borges	2002

ANAIS DA ABEC

Título	Autor	Ano
Cemitério do Bonfim: arte, cultura, memória e história – espaço de investigação e educação patrimonial.	Marcelina das Graças de Almeida	2019
Projeto cultural sarau noturno: proporcionando a formação patrimonial sob o olhar da arte cemiterial.	Clarisse Ismério	2019
A arte da saudade em Campinas, final do século XVIII e metade do XIX.	Pedro Carlos Panazzolo	2017
Cemitérios, monumentos in memoriam e arte paisagística: o espectro da morte e o desenho de paisagens fúnebres.	Rubens de Andrade e Aldones Nino	2017
Patrimônio cemiterial de Nazaré, Bahia: arquitetura e arte do cemitério Nosso Senhor dos Aflitos.	Fabiana Comerlato e Caroline Pereira Teixeira	2017
Formas, significados e tipologias da distinção – uma proposta iconológica para o estudo da escultura tumular brasileira.	Sara Jane dos Santos	2015
A arte funerária, tipologias e artistas no Rio Grande do Sul.	Harry Rodrigues Bellomo	2011
Cemitério de Santo Amaro: uma análise sociológica sobre a distinção ao morrer.*	Roberto Barreto Marques	2010
Na contramão do vandalismo: o uso da fotografia como ferramenta de preservação na memória dos cemitérios.	Clarissa Grassi	2010
A arte funerária.	Harry Rodrigues Bellomo	2008

A importância da fotografia como instrumento de documentação para Arte Funerária: um estudo do Campo Santo da Santa Casa de Pelotas – RS.	Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho	2006
Leitura do Cemitério São João Batista/ Manaus: espaço artístico, paisagem e arte.	Maria Terezinha da Rosa Cupper, Victória Cupper Orlandini e Amélia Regina Batista Nogueira	2006
Potencialidades turísticas do Cemitério de Santo Amaro, Recife - PE.*	Marcelino Henrique Pereira Neto, Elvira Cláudia Candido de Paula, Keilha Correia, Kenya Viegas da Silva, José Maria Freire de Menezes Neto	2004

* Os trabalhos marcados não foram contemplados com a busca por palavra-chave, mas foram indicados por serem trabalhos feitos com o Cemitério de Santo Amaro como locus de investigação. Dessa forma, podem ser de grande ajuda para a compreensão de aspectos peculiares a este cemitério. Sabe-se que o Brasil é um país de grandes dimensões e possui particularidades diversas em cada região (até mesmo entre estados) então me pareceu importante abrir esse parêntese para encontrar os trabalhos realizados em Santo Amaro, mesmo que fujam da pesquisa em artes visuais.



ANEXO A - NOTÍCIA (DP 30/10/1981)

DIÁRIO DE PERNAMBUCO

Recife, 30 de outubro de 1981

"FOTO DE MORTO É MEIO DE VIDA"

Há 20 anos, Osmério de Almeida Lima dá plantão no Cemitério de Santo Amaro, ficando o dia inteiro à espera de enterros para fotografar. Identificável através de uma grande bolsa preta, na qual se lê, em letra de bronze (semelhantes às aplicadas nos túmulos), a palavra "fotógrafo", oferece os préstimos às famílias, que quase nunca recusam a "última lembrança" do ente querido.

Na bolsa, conduz duas máquinas fotográficas, carregadas, uma com filme preto e branco e a outra com colorido, que utiliza segundo as posses e o gosto dos parentes do finado, geralmente, durante o velório, com o caixão aberto, sendo a maioria de "anjinhos". Nela, conduz mostruário, com várias poses (caixão de frente, de perfil, com a família ao redor ou não, que exhibe e os interessados escolhem como querem o serviço.

"O ganho varia muito, mas eu tiro foto até de graça, quanto é de gente pobrezinha. Agora, quando é de posses, aí eu cobro até oito mil cruzeiros por meia dúzia de fotos coloridas", explicou.

Ele gosta da profissão e acha que, às vezes, há real necessidade de fotografar o morto, especialmente quando se trata de gente com família distante. Nestes casos, geralmente são os amigos, chefe no emprego, esposa etc quem o contrata, com o objetivo de enviar os registros aos parentes. Com a aproximação do Dia de Finados, o trabalho aumenta e, conseqüentemente, os rendimentos do profissional.

Mas não é apenas para fotografar mortos que Osmério é procurado, pois muita gente gosta de "tirar retrato" ao pagar promessa ou rezar em frente ao túmulo do parente falecido. Os mausoléus "famosos", como o do "Menino Alfredinho", geralmente servem de cenário para fixar a imagem de "pagadores de graças".

Ele paga licença à Prefeitura, Imposto Sobre Serviço, INPS e taxa de sócio do Sindicato dos Ambulantes: "Gosto de ser bem documentado na minha profissão, para assegurar meus direitos". Nesses 20 anos de serviço no Cemitério de Santo Amaro, nenhum colega tentou fazer-lhe concorrência e ele é bastante conhecido do pessoal que lá trabalha, sendo considerado o "fotógrafo oficial do cemitério".

Porém, aos domingos, especialmente nos meses do verão, Osmério passar o dia fotografando os descontraídos frequentadores do Balneário de Águas Finas, na Estrada de Aldeia, onde naturalmente, se diverte muito mais e consegue melhores motivos e poses para as fotos.

ANEXO B - REGULAMENTO PARA O CEMITÉRIO (DP 26/02/1851)

O presidente da Província, em virtude da atribuição que lhe foi conferida pelo artigo 11 da Lei Provincial n. 91 de 7 de maio de 1841, resolve que se observe o seguinte regulamento.

TÍTULO 1°

Do estabelecimento e do serviço em geral, do Cemitério.

Art. 1. O Cemitério fundado no lugar denominado S. Amaro em virtude da lei provincial n. 91, será destinado às inumações dos cadáveres de pessoas falecidas na cidade do Recife, e seus subúrbios. Em quanto, porém, nos lugares vizinhos não houver cemitério público, poderão ser sepultados aí os cadáveres das pessoas neles falecidas, precedendo neste caso expressa autorização do Chefe de Polícia.

Art. 2. As inumações serão feitas em sepulturas comuns, sepulturas reservadas, e catacumbas.

Art. 3. A inspeção do Cemitério pertence à Câmara Municipal do Recife, que será a administradora; mas sem prejuízo desta disposição se permitirá às Irmandades, Confrarias e Ordens Religiosas, que pelos seus compromissos tiverem presentemente obrigação de dar sepultura a seus Irmãos e confrades, o estabelecimento de catacumbas e cemitério privados dentro do Cemitério público, com as condições que em outro lugar serão expressadas.

TÍTULO 2°

Do pessoal do Cemitério

Art. 4. Haverá um administrador, um jardineiro, um porteiro, dois guardas, os serventes e coveiros que forem necessários.

Art. 5. O administrador será nomeado pelo Presidente da Província, ouvindo a Câmara Municipal. O jardineiro, o porteiro e guardas, serão nomeados pela Câmara Municipal, ouvindo o administrador. Os serventes e coveiros serão nomeados pelo administrador, mas seu número será fixado pela primeira vez pela Câmara Municipal e não poderá ser aumentado sem autorização do Presidente da Província.

Art. 6. O administrador vencerá anualmente o ordenado de 800/0000 rs; os guardas, e porteiro o de 500/00 rs; o jardineiro o de 360/ rs. A Câmara Municipal marcará pela primeira vez,

sob proposta do administrador, o salário que devem perceber os coveiros e serventes, mas não o poderá elevar sem autorização do Presidente da Província.

Art. 7. Um regulamento especial definirá as atribuições de tais empregados, e disporá o mais que convier a seu respeito.

TÍTULO 3°

Das inumações em catacumbas, e sepulturas reservadas e comuns.

Art. 8. As catacumbas serão construídas na circunferência do Cemitério, conforme o plano e planta do mesmo.

Art. 9. Só passados três anos poderá ser inumado na mesma catacumba outro cadáver, e em caso nenhum se concederá aí sepultura à perpetuidade.

Art. 10. As catacumbas podem também servir para depósito dos cadáveres que tenham de ser inumados em sepulturas concedidas à perpetuidade, e nas quais ainda não estejam construídos os jazigos; e nestes casos serão os cadáveres depositados em um caixão de chumbo ou zinco bem soldado, e colocado este dentro de outro de amarelo convenientemente fechado.

Art. 11. As concessões para sepulturas reservadas serão por três anos, ou à perpetuidade hereditária.

Art. 12. Sobre as sepulturas concedidas temporariamente não se poderá levantar monumento, ou carneiro, e apenas se poderão colocar pedras tumulares, cruzes e quaisquer outros objetos acomodados, que servirão para distingui-las e separá-las e que possam com facilidade ser tirados, findo o tempo da concessão.

Art. 13. As concessões para sepulturas à perpetuidade hereditárias não poderão compreender mais terreno que o destinado para quatro sepulturas.

Art. 14. Os terrenos concedidos à perpetuidade deverão ser assinados pelos concessionários, ficando o administrador sem responsabilidade pelos inconvenientes que do desleixo deles provieram.

Art. 15. Sobre tais terrenos é permitido levantar monumento, colocar sinais funerários e edificar carneiros com a solidez que aprouver aos interessados.

Art. 16. Em uma mesma sepultura nunca se poderá inumar outro cadáver sem que haja decorrido o espaço de três anos, sendo a sepultura reservada, e cinco sendo comum. Findo este prazo, o administrador procederá à exumação e os restos mortais que não forem reclamados serão recolhidos com cuidado e respeito e inumados no lugar destinado para as sepulturas comuns, com maior profundidade que a destas; e as pedras tumulares e quaisquer outros objetos sobre elas colocados, ficarão pertencendo ao cemitério. Mas os restos mortais de homens célebres, que não tiverem parentes, ou amigo que os reclamem, serão depositados em lugar conveniente com a precisa distinção para a todo o tempo serem conhecidos,

de ordem do Presidente da Província e requisição da Câmara Municipal.

Art. 17. Logo que decorrer o prazo de três anos da inumação em sepultura sendo reservada ou catacumba, e cinco anos sendo sepultura comum, se publicará com os precisos esclarecimentos esta circunstância afim de que as pessoas a quem interessar, no prazo de três meses procedam à exumação dos cadáveres e deem destino aos restos mortais.

Art. 18. Em nenhum caso será permitido aos concessionários negociar os terrenos que tiverem obtido para sepultura de pessoas de sua família.

Art. 19. Logo que o enterro tiver chegado à lugar conveniente, dentro do cemitério, será o caixão ou ataúde conduzido com respeito, e a passos lentos a seu destino, e o carro será imediatamente levado para fora do cemitério sem esperar-se pelo fim da cerimônia.

Art. 20. Terminada a cerimônia, a pessoa encarregada do enterro entregará ao guarda presente o cadáver, e este sem demora mandará proceder a inumação e não se retirará sem que ela esteja concluída.

Art. 21. Nenhum cadáver será admitido à inumação sem que esteja encerrado em ataúde ou caixão de madeira, convenientemente fechado.

Art. 22. O preço de uma catacumba será de 50/ rs; de uma sepultura comum ou reservada 3/000 rs. sendo por três anos, e 260/ rs. sendo à perpetuidade.

Art. 23. Quando o terreno concedido perpetuamente abranger o espaço de duas sepulturas, custará 500.000 rs. de três 9000.000 rs e de quatro, 1:4000.000 rs.

Art. 24. O depósito em catacumba custará até um ano 20,000 rs. até dois anos 40,000 rs. até três, 50,000.

Art. 25. Terão sepultura grátis

§ 1° Os cadáveres achados em qualquer lugar público, quando não se possam descobrir seus parentes, patrões, amos ou senhores, ou chefes, e que não forem reclamados por alguém.

§ 2° Os pobres, cuja indigência for atestada por pároco ou pela autoridade policial da freguesia.

§ 3° Os que faleceram dentro dos Hospitais de Caridade, e que aí tiverem sido tratados como indigentes, e que não forem reclamados por alguém.

§ 4° Os supliciados e os presos pobres.

TÍTULO 4

Das medidas de ordem interna, de prevenção e segurança.

Art. 26. O público terá franca entrada no Cemitério desde as seis horas da manhã até as seis da tarde; e só durante este espaço será permitido em tempo ordinário receber cadáveres.

Art. 27. A entrada no Cemitério é interdita aos meninos que não estiverem acompanhados, às pessoas ébrias, aos marchantes ambulantes com suas mercadorias, às pessoas a cavalo e de carro, ou seguidas de cães ou outros animais domésticos.

Art. 28. As pessoas admitidas no Cemitério e que aí se não conduzirem com respeito devido, ou que infringirem as disposições deste Regulamento, serão expulsas pelos guardas.

Art. 29. É proibido: 1º escalar o muro do circuito, as grades ou cercas das sepulturas; atravessar os canteiros plantados e subir pelas árvores, ou sobre os monumentos; fumar; sentar-se sobre a relva; escrever qualquer coisa sobre os monumentos ou pedras tumulares; cortar ou arrancar as flores plantadas sobre as sepulturas; e enfim, praticar qualquer ato de que venha dano ou prejuízo às construções, ao decoro e bom arranjo do Cemitério. 2º depositar qualquer imundície em qualquer lugar do Cemitério, ou vizinhança dos muros.

Art. 30. Os guardas são competentes para testemunhar estas infrações e darão imediatamente parte ao administrador para providenciar de conformidade com as disposições deste Regulamento.

Art. 31. É também proibido colocar sobre as sepulturas qualquer objeto que possa tentar a cupidez dos malfeitores.

Art. 32. Qualquer pessoa que der suspeita de levar sem autorização regular um ou mais objetos provenientes das sepulturas, será convidada pelos guardas a entrar no escritório do administrador que verificará o fato e entregará o delinquente à justiça, se estiver no caso de ser processado.

Art. 33. Os caminhos de circulação interior do Cemitério serão constantemente entretidos com limpeza, de modo a darem cômodo trânsito às pessoas que tiverem de percorrê-los; os condutores de carros fúnebres, ou carroças de condução de materiais pararão a fim de que possam passar os acompanhamentos; mas nunca lhes será permitido permanecer estacionados nesses caminhos, sem que para isto haja necessidade.

Art. 34. As árvores plantadas sobre as bordas dos caminhos deverão ser resguardadas de qualquer estrago; e por isto é proibido nelas amarrar cordas, encostar instrumentos ou andaimes, ou em seus troncos depositar materiais de construção.

Art. 35. O transporte dos materiais de construção, e de terras procedentes de escavações não poderá ser feito no Cemitério senão em carros, cujas pinas tenham pelo menos cinco polegadas de largura.

Art. 36. Os concessionários ou construtores que danificarem os caminhos do Cemitério descarregando materiais, ou por qualquer outro modo causarem algum estrago, ainda mesmo às sepulturas que estiverem à cargo de particulares, serão obrigados a repor logo as coisas em seu primitivo estado e, quando o não façam, se procederá à reparação a sua custa.

Art. 37. Todas as vezes que se construírem carneiro para nelas serem recolhidos os cadáveres, haverá no fundo uma catacumba subterrânea coberta por uma pedra que constituirá o fundo do carneiro; e essa pedra deverá ser colocada seis palmos pelo menos de profundi-

dade abaixo do solo, e o espaço que houver desde a pedra, que serve de tapar a catacumba subterrânea, até a entrada do carneiro, será cheio de terra bem socada; devendo isto ser praticado apenas [quando] for posto na catacumba qualquer cadáver.

Art. 38. Todo aquele que quiser mandar construir um monumento ou carneiro em lugar que lhe for concedido à perpetuidade, deverá fazer declaração ao administrador, pelo menos três dias antes de começar a obra, a fim de que este vigie os trabalhos de construção de maneira a prevenir que se altere o plano do Cemitério, ou caso qualquer outro prejuízo.

Art. 39. Para que esta vigilância se torne mais fácil e exata, o concessionário que tiver de empreender alguma construção, a indicará circunstanciadamente em uma minuta escrita que depois de vista e examinada pelo engenheiro da Câmara Municipal, será apresentada à rubrica do administrador e arquivada. Todas as vezes que na execução a obra se tornar prejudicial será embargada de própria autoridade pelo administrador, e a questão decidida pela Câmara Municipal depois do exame de uma comissão composta de três engenheiros.

Art. 40. É proibido que dentro do Cemitério se talhem ou preparem pedras destinadas à construção de monumentos, carneiros &c. devendo os materiais de qualquer natureza entrar já preparados e prontos para serem postos nos lugares competentes.

Art. 41. Os materiais assim preparados para a construção, e a terra proveniente de escavação serão depositados em lugar designado pelo administrador, quando não possam ser acomodados dentro do terreno concedido.

Art. 42. Todo o andaime para o trabalho de construção deverá ser feito de modo a não danificar as construções vizinhas, nem as plantações existentes sobre as sepulturas ou outros lugares, e nenhum depósito, mesmo momentâneo, poderá ser efetuado sobre as sepulturas vizinhas.

Art. 43. Não será permitido, sob qualquer pretexto, mesmo para facilitar a execução dos trabalhos, deslocar, ou tirar os sinais funéreos existentes na vizinhança da construção, sem autorização das famílias a quem esses sinais pertencerem. Esta autorização será por escrito, e sujeita a rubrica do administrador.

Art. 44. Os concessionários ou construtores serão obrigados a conformar-se com as disposições, que lhes forem prescritas não só pelo administrador como pelo engenheiro da Câmara Municipal relativamente às escavações, precauções a tomarem, e enfim a tudo quanto tender à conservação das sepulturas, bom arranjo, e ordem de Cemitério.

Art. 45. Os concessionários ou construtores deverão fazer, tirar e conduzir sem demora para fora do Cemitério a terra proveniente das escavações e que nelas não tiverem de ser outra vez lançadas ou de outro modo aproveitadas: o mesmo se observará a respeito da calça, pedras tijolos, e quaisquer outros objetos que sobraem ou restarem depois de concluída a obra.

Art. 46. Os obreiros e serventes ocupados na construção de qualquer monumento, que se elevar por conta de particulares, só poderão penetrar no Cemitério munidos de um cartão

assinado pelo administrador e que apresentarão ao porteiro na entrada e saída. Os cartões de entrada não serão concedidos senão a pedido dos concessionários ou construtores.

Art. 47. As famílias entreterão em bom estado os monumentos, pedras e outros sinais funé- reos existentes sob as sepulturas, que lhes pertencerem, as ruínas que resultarem do abandono e falta de entretenimento das sepulturas não poderão ser imputadas ao adminis- trador, todavia os guardas, desde que observarem algum indício de danificação sobre qual- quer sepultura, avisarão ao administrador para o fazer constar aos interessados e na falta de providencias de sua parte, se procederá a demolição, havendo perigo iminente de ruína, o que se verificará por exame do engenheiro da Câmara Municipal, lavrando-se um ato cir- cunstanciado para assistir, ao qual serão avisados com antecedência ao menos de 24 horas os interessados.

Art. 48. Sendo os domingos dias santos de guarda, e de finados, mais especialmente consa- grados pelas famílias às visitas que fazem ao cemitério com o fim de honrarem a memória dos mortos, todos os trabalhos de construção ou cultura serão suspensos; as famílias porém, que desejarem por si mesmo cuidar da cultura das flores existentes sobre as sepulturas de seus parentes e amigos, o poderão fazer.

Art. 49. As plantações serão feitas, sem exceção alguma, no interior da zona afeta a cada sepultura, e deverão estar dispostas de modo a não danificarem por suas saliências, as se- pulturas vizinhas e não embarçarem a vista ou passagem dos caminhos ou intervalos de separação.

Art. 50. Toda a plantação, que for reconhecida nociva, deverá ser esgalhada ou abatida, se necessário se tornar, logo que o administrador, depois que se lavar um termo do ocorrido, que ele assinará remetendo cópia ao concessionário, a plantação será esgalhada ou abatida.

Art. 51. Nenhuma inscrição ou epitáfio será feito sobre qualquer cruz, pedras tumulares ou monumentos, nem será admitido no Cemitério sem que tenha sido anteriormente apro- vado pelo Chefe de Polícia, que neste caso rubricará a cópia, que lhe houver sido submetida.

Art. 52. No interior do Cemitério não serão permitido depósito de cruces, grades ou quaisquer outros objetos funéneos com destino à especulação comercial.

TÍTULO V

Das exumações

Art. 53. Extemporaneamente nenhuma exumação se fará sem ordem por escrito de autorida- de competente. Quando o administrador entender que daí resultará prejuízo à saúde pública, representará a mesma autoridade com as razões que lhe ocorrerem, sem perda de tempo, mas executará sem mais reflexão o que ulteriormente for deliberado.

Art. 54. As exumações, assim ordenadas, serão praticadas em dias fixados pela mesma auto- ridade, e sempre que for possível antes das seis horas da manhã. Os coveiros terão o maior

cuidado em não descobrir os cadáveres vizinhos, e a este ato não assistirão outras pessoas além das designadas pela autoridade que o houver ordenado.

Art. 55. As exumações, nos devidos tempos, serão praticada de autoridade do administrador ou a cuidado das famílias com autorização do mesmo administrador, e neste caso a despesa dos salários dos coveiros e meios de desinfecção que forem prescritos, fica a cargo dos interessados, e será paga no cofre da Câmara Municipal.

Art. 56. Terminada qualquer exumação judicial, os restos mortais de deles não precisar a autoridade que a mandou proceder, serão reinumados no lugar em que se achavam, procedendo-se como na primeira inumação.

TÍTULO VI

Da Capella

Art. 57. Haverá no Cemitério público uma Capella, sob a invocação do Senhor Bom Jesus da Redenção, onde se celebram missas pelo repouso eterno dos que forem ali sepultados, e os mais atos religiosos, para que preceder faculdade da Câmara Municipal e licença da autoridade eclesiástica competente.

Art. 58. Um dos guardas, designado pelo administrador, terá a seu cargo o serviço da Capella, ponde todo o cuidado no seu asseio e na conservação das alfaias, e mais objetos a ela pertencentes.

Art. 59. Em cada ano, no dia da comemoração dos defuntos, se celebrará na Capella um ofício pela alma dos que houverem sido sepultados no Cemitério, à expensas da Câmara Municipal e das Irmandades, Confrarias e Ordens Religiosas, que tiverem obtido terrenos para cemitérios particulares.

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 60. Pertencendo à Câmara Municipal a inspeção, administração do Cemitério, deverá ela vela em sua conservação, promover seu melhoramento, fornecendo ao Estabelecimento todos os objetos necessários para as inumações, exumações, plantio de árvores e asseio do Cemitério.

Art. 61. Organizará anualmente o orçamento da receita, e despesa do Cemitério, para ser submetido à aprovação da Assembleia Provincial, a quem também anualmente dará contas.

Art. 62. Para que seja admitido à inumação algum cadáver, deverá a pessoa, que disso tratar, pagar à boca do cofre Municipal a quantia estipulada, havendo do procurador um recibo extraído de um livro de talão que este expeça as providências precisas ao porteiro, guardas, coveiros. O procurador da Câmara, para praticar o ato de que se fala, exigirá que primeiro se lhe apresente declaração e da autoridade policial respectiva de que não há motivo para mo-

derar-se a inumação. Estas declarações serão arquivadas.

Art. 63. Além disso, deverão os cadáveres estar encerrados em caixão ou ataúde convenientemente fechados.

Art. 64. Nas sepulturas comuns os cadáveres encerrados em ataúdes ou caixões de pinho, serão colocados uns unidos aos outros mas nunca sobrepostos. Estas sepulturas são destinadas especialmente para os casos de que trata o artigo 25.

Art. 65. Os escravos falecidos serão inumados também em sepulturas comuns nos quarteirões para isso destinados, mas separados dos que servem para a inumação de pessoas livres.

Art. 66. No fim de cada trimestre dará o Procurador conta da receita e despesa, que será publicada pela imprensa.

Art. 67. A Câmara Municipal convencionará com o procurador sobre a gratificação merecida pelo acréscimo de trabalho.

Art. 68. A renda arrecadada terá aplicação especial à manutenção do estabelecimento, seu melhoramento e amortização da dívida proveniente dele. Posteriormente a Assembleia Legislativa Provincial regulará o que mais conveniente for a este respeito.

Art. 69. Para o assentamento dos óbitos haverão dois livros abertos, numerados, rubricados e encerrados pelo presidente da Câmara Municipal, que serão escriturados pelo próprio punho do administrador, uma das pessoas livres e outro dos escravos. O assentamento do óbito das pessoas livres deverá conter a declaração do nome, naturalidade, idade, estado, profissão, residência ao tempo em que faleceu, assim como o número da catacumba reservada em que jazer. Cada um dos assentamentos será assinado pelo administrador e terá margem em que se possa lançar pelo mesmo modo as observações que ocorrerem sobre a exumação. O assentamento respectivo à escravos conterà declaração do nome do falecido, e do seu senhor, da idade, estado, naturalidade e moléstia que deu causa à morte.

Art. 70. Sempre que a Câmara Municipal julgar conveniente, e ao menos uma vez a cada ano, nomeará uma comissão de três membros, probos, inteligentes e zelosos do público serviço para visitar o Cemitério, examinar os livros e ver se os diversos empregados tem bem desempenhado suas obrigações, expondo na mesma ocasião todos os melhoramentos que entender necessário ao estabelecimento.

Art. 71. Até o fim do mês de janeiro de cada ano, e fora disso quando expressamente lhe for exigido, fará a Câmara Municipal ao Presidente da Provincia um relatório circunstanciado do estado do Cemitério e dos melhoramentos mais urgentes, acompanhado dos mapas que precisos forem, para explicar os serviços durante o ano findo.

Art. 72. Na abertura das sepulturas, construção de catacumbas, de carneiros, jazigos, monumentos e quaisquer outros objetos permitidos, para distinguir as mesmas sepulturas, não é permitido alterar a planta, plano e descrição do Cemitério, aprovados pelo Presidente da Provincia e que fazem parte deste Regulamento. Ainda depois de concluída a obra, sempre que for possível, se deverá repor as coisas no seu estado normal, à custa dos interessados.

Art. 73. É proibido despojar os caixões de seus ornatos e os defuntos de suas vestimentas ou de quaisquer objetos com que estiverem adornados.

Art. 74. A Câmara Municipal designará em edital que será publicado pela imprensa, o dia em que no Cemitério se há de começar a receber os cadáveres, e então ficarão proibidos os enterramentos em qualquer outro lugar dentro da compreensão da cidade do Recife e de seus subúrbios, exceto os dos Príncipes e Bispos.

Art. 75. Ficam pertencendo ao estabelecimento do Cemitério os carros fúnebres e todos os mais objetos e pertences necessários aos enterros e funerais.

Art. 76. As Irmandades, Confrarias e Ordens Religiosas que quiserem utilizar-se do benefício do artigo 3º solicitarão da Câmara Municipal a concessão e depois de haverem acordado na quantidade do terreno, se lavrará termo especificado em que se declare que fora do benefício do citado artigo, ficam como os particulares sujeitos a todas as disposições do presente regulamento e das alterações que posteriormente forem feitas em virtude de lei provincial.

Art. 77. As corporações de que trata o artigo antecedente ficam sujeitas à taxa dos artigos 22 e 23, e a deverão pagar do mesmo modo que os particulares, com a única diferença que por cada cadáver inumado em suas catacumbas, pagarão somente 5:000, sem mais despesa.

Art. 78. A Câmara Municipal proverá, por suas posturas, a fiel observância deste Regulamento, culminando as penas para que a autoriza a Lei de seu Regimento.

TÍTULO ÚNICO

Disposições transitórias

Art. 1. Enquanto o estabelecimento do Cemitério não estiver no caso de poder fornecer os carros fúnebres e todos os mais objetos e pertences necessários para os enterros e funerais, a Câmara Municipal contratará com um ou mais empresários este fornecimento a preço taxado, para se evitarem abusos e extorsões, comunicando as penas em que incorrerem ou por exigirem de mais ou por se recusarem ao fornecimento com a prontidão devida, e estipulando entre outras condições a da condução gratuita dos cadáveres de pobres e das pessoas mencionadas nos 3 primeiros parágrafos do artigo 25.

Art. 2. A Câmara Municipal mandará desde já construir as catacumbas suficientes para ocorrer às necessidades do serviço do Cemitério e irá, à proporção das mesmas necessidades, aumentado o seu número.

Art. 3. Se, porém, o estado do estabelecimento não poder suportar esta despesa, poder-se-á com autorização do Presidente da Província, elevar durante os três primeiros anos, que vão decorrer o preço das catacumbas até cobrir o seu custo.

Art. 4. Os indivíduos propostos para empregos na forma do artigo 5, entrarão logo em exercício interinamente, até que ou sejam nomeados outros em seu lugar, ou definitivamente aprovados.

Palácio do Governo de Pernambuco
17 de fevereiro de 1851
José Idelfonso de Souza Ramos

ANEXO C - NOTÍCIA (DP 25/03/1850)

DIÁRIO DE PERNAMBUCO

Recife, 25 de março de 1850

Finalmente vamos ter um cemiterio publico; esse estabelecimento ha tanto tempo reclamado pela salubridade da capital, bem como pelo respeito de que Deos he credor, cujo templo não deve certamente ser o deposito de prodridões taes como os corpos humanos quando em estado de corrupção; mas que, por uma dessas leis do maofado, as quaes quasi sempre nos achamos subjeitos, tem sido retardado desde que foi sancionada a lei pela qual a camara municipal desta cidade foi autorizada a installa-lo, ainda mesmo que para consegui-lo contrahisse um emprestimo!...

Foi hontem, pelas 5 ½ horas da tarde, que houve lugar a benção do campo destinado para o referido cemiterio, isto he, do sitio denominado -Grande de Santo-Amaro-, que a referida camara comprou, segundo nos informam, pela quantia de 10 contos de rs., e em cuja casa esta estabelecida com a devida decencia um oratorio, donde os ministros do Senhor, ou os fieis christãos dirigirão preces ao Todo-Poderoso pelas almas daquelles cujos cadaveres fôrem alli sepultados.

Officiou no acto o reverendissimo vigario da freguesia do Santissimo Sacramento da Bôa-Visita, em presença de numeroso concurso de espectadores.

Entretanto, porém, que a gente sensata considera o cemiterio publico como uma obra de palpitante necessidade, e que testemunhará aos vindouros que, conquanto consagremos respeito ás cinzas dos nossos maiores, todavia não exageramos esse sentimento ao ponto de confundi-lo com a veneração que devemos a Deos, e de insistirmos em que os templos, somente destinados para casas de oração, estejam reduzidos a depositos de immundicies, e a focos perennes de infecção; os supersticiosos, os phanaticos se não cansam de clamar contra semelhante estabelecimento, não occultando que o reputar anti-religioso"... Mas os que assim pensam como que não reflectem que em Roma, a capital do mundo catholico, não he nos templos que se inhumam os cadaveres de fieis, e que a propria historia sagrada nos induza condenar tal abuso quando nos refere que, de posso do sacro-santo corpo de Jesus-Christo, José de Arimathéa e Nicodemos, esses dous dedicados discipulos do Filho de Deos, não fôram deposita-lo em um templo, mas sim n'um sepulchro inteiramente novo, sito em certo jardim que ficava proximo ao lugar em que os Judeos haviam crucificado o Redemptor do genero humano. Reflectam, pois, em tudo isso; e, dando de mão a taes prejuí-

zos, não só applaudam connosco o estabelecimento do cemiterio publico, mas tambem nos acompanhem nos votos que ora fazemos para que a municipalidade encarregue de dirigi-lo um sacerdote de conducta exemplar, cujos sentimentos de piedade não possam ser postos em duvida; bem como para que providencie afim de que não haja a minima demora nos enterramentos.

Concluindo, não deixaremos de observar que he sem rasão que alguns receiam que do cemiterio provenha a decadencia das irmandades, por não terem de contar com seguro jazigo aquelles que nellas se houverem de alistar; porquanto essas irmandades pódem obter no mesmo cemiterio uma porção de terreno, onde façam construir tumulos ou catacumbas para os corpos de quantos lhe pertencerem.

* Esta versão da dissertação foi realizada conforme Resolução nº 016/2016 do CCEPE da UFPE, que torna obrigatória a normalização de todos os elementos pré-textuais do trabalho.