

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis**



Trabalho de Conclusão de Curso

**O ANJO MELANCÓLICO DE DORA:  
RÉPLICA E ALEGORIA NO CEMITÉRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA  
DE PELOTAS**

**Juliana Iost Damasceno**

Pelotas, 2019

**O ANJO MELANCÓLICO DE DORA:  
RÉPLICA E ALEGORIA NO CEMITÉRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA  
DE PELOTAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto de Ciências  
Humanas da Universidade Federal de  
Pelotas como requisito parcial à obtenção  
do título de Bacharel em Conservação e  
Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luíza Fabiana Neitzke de Carvalho

Co-orientador: Prof. Dr. Roberto Heiden

Pelotas, 2019

Juliana Iost Damasceno

**O ANJO MELANCÓLICO DE DORA:  
RÉPLICA E ALEGORIA NO CEMITÉRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA  
DE PELOTAS**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data de defesa: 04 de dezembro de 2019.

Banca examinadora:

.....  
Prof. Dra. Luíza Fabiana Neitzke de Carvalho -  
Pesquisadora de Arte Funerária.  
Professora Adjunta no Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração da  
UFPel.  
Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS.

.....  
Prof. Dr. Darlan de Mamann Marchi –  
Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de  
Pelotas – UFPel.

*Para meus amores incondicionais:  
mãe, minha base, sempre presente  
com seu amor e dedicação incansável,  
e pai (in memoriam) que sempre  
esteve ao meu lado, torcendo por  
minhas conquistas e sabe o quanto  
este momento é importante para nós.  
Amarei vocês além dessa vida! Minha  
eterna gratidão!*

## AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos estão acima de tudo aos que somaram para esta conquista: À Universidade Federal de Pelotas- UFPel, que em meio as dificuldades nos tempos atuais de crise, em que o nosso país se encontra, teve forças, lutou e não deixou suas portas se fecharem! Meu muito obrigada, pois foi possível meu sonho ser realizado! Tenho um grande orgulho em fazer parte desta querida instituição!

Aos meus professores e orientadores Doutora. Luíza Fabiana Neitzke de Carvalho e Doutor. Roberto Heiden, sem vocês, isso jamais seria possível! Agradeço o carinho, paciência e a amizade que construímos durante este período, o qual levarei além da vida acadêmica. Amo muito vocês!

À minha família: Minha mãe amada, Selma, sempre presente em minha vida, minha maior apoiadora nesta trajetória, meu maior alicerce, minha guerreira, obrigada por existir meu amor! Obrigada por me acalmar com teu abraço carinhoso e doces palavras, nos meus momentos de ansiedade relacionados a esta pesquisa. Te amarei além dessa vida!

Ao meu paizinho, João Ubaldo, que hoje é uma estrela linda, que emana todas as coisas positivas a mim e minha mãe, te amarei pra sempre! E sei que estás muito feliz por me ver conquistando uma graduação a nível superior em uma universidade pública. Tua memória estará sempre no meu coração!

À minha “filha de 4 patinhas” Amora, que foi minha grande companheira nesse momento, me acalmando com seu carinho puro e gracinhas que só os bichinhos sabem dar.

À dinda Enilda, à tia Lelena por sempre estarem juntinhas de mim, à tia Florinha, que mesmo fora do Estado, sempre se faz presente. Vocês são minhas amadas! Amo muito!

Aos primos: Rafinha, à Regina e o Rogério! Obrigada por torcerem sempre!

Ao primo Dudu, que é na verdade é o meu grande irmão, melhor amigo, confiante, sempre ao meu lado nos momentos bons e difíceis, te amo! Te agradeço também, por ter me dado esse grande presente que é a Karine, tua namorada que além de ter entrado para essa família “maluca” se tornou a minha grande amiga, te amo Ka! Nós três juntinhos sempre!

Ao Mauro, (meu “super-herói”), sempre disposto, sempre presente a qualquer momento, e ao Vinícius (meu Xuxu), que sempre torceu por mim, me incentivando sempre a realizar meus sonhos. Amo vocês!

À amada Muriel, que me incentivou muito, e que foi a primeira pessoa a me ligar, avisando que eu havia ingressado neste curso, muito obrigada!

Às amigas de longa data: à Graciele, à Ju Nunes e à Raquel, sei o quanto torcem por mim, mesmo que as vezes a distância e correria do dia a dia nos afastem um pouco, vocês sempre se fazem presentes na minha vida. Amo vocês!

Ao casal de queridos amigos, Maria da Conceição (Nica) e João (Tica), que sempre torceram por mim, e me tratam como uma filha. Muito obrigada! Amo vocês!

Às amigas que o curso de Conservação e Restauração me deu e que, será para sempre: à Heleninha, e à Giovana, obrigada gurias, por sempre estarmos juntinhas em todos os momentos, inclusive neste, que muitas vezes, se tornou angustiante, mas vocês nunca me deixaram cair! Amo vocês! À Carol, à Elisa, à Sandra, à Jamila, à Lya, à Maiara, à Aurora, à Bebel e à Bruna, obrigada por me incentivarem a seguir em frente, vencendo cada obstáculo, obrigada pelas rodas de “matezito”, pelas jantinhas, “botecos”, em que, “afogávamos” cada pânico durante os semestres e também comemorávamos a cada vitória, aos cafés da tarde, os risos e choros, pois amizade é isso! Amo cada uma de vocês!

Á Pétrya, guria querida, que sempre me incentivou a seguir pesquisando a arte funerária. Obrigada por tudo!

Aos amigos: Mário, com sua presença, sabedoria e bondade sempre ajudando a todos nós, tu somaste muito para este curso e para nossas vidas, junto ao seu Eny, e o Tales, sempre me ajudando, me incentivando, meus queridos, agradeço o carinho de cada um de vocês!

À historiadora de arte e pesquisadora de arte funerária: Doutora. Maria Elizia Borges, a qual cito durante esta monografia, que tive a honra e o prazer em conhecer pessoalmente através da amada Luíza Fabiana Neitzke de Carvalho. Foi muito gratificante nosso passeio pelo Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, em que pude obter riquíssimas informações, que foram de grande importância para esta pesquisa. Muito obrigada queridas!

Às amáveis Professoras/Doutoras: Andréa Bachettini, Daniele da Fonseca, Karen Caldas, Michelli Afonso, Rita Juliana Poloni, à Técnica em Conservação e Restauração Doutora. Kelli Escolari, aos queridos professores. Doutores: Thiago

Puglieri, Pedro Sanches, e em especial ao Darlan de Mamann Marchi, por ter aceito o convite de participar da banca examinadora desta monografia. A todos (as) vocês que somaram para esta conquista, agradeço imensamente aos seus ensinamentos, paciência e carinho. Gratidão eterna!

Agradeço ao Museu do Doce (leia-se Roberto Heiden e sua equipe de colaboradores) pela oportunidade de ter concluído o estágio obrigatório, o qual somou aos meus conhecimentos. Muito obrigada!

Ao projeto Marmorabilia (leia-se Luíza Neitzke de Carvalho e todos os colegas pesquisadores) o qual foi meu maior alicerce para dar continuidade nas pesquisas relacionadas a arte funerária, me dando a maior certeza que esta é a área que mais me identifiquei desde o início do curso. Gratidão!

À amada Nani Rezende (Necrotur), pessoa incrível que sem me conhecer pessoalmente, se dispôs a me ajudar em qualquer momento, somando com informações riquíssimas para esta pesquisa. MUITÍSSIMO obrigada querida!

Obrigada a todos(as) os(as) autores(as) que cito durante esta pesquisa, enriquecendo-a com suas teorias.

À querida Raquel, pela revisão deste trabalho. Agradeço o carinho e paciência.

Enfim, ao Ser Superior e aos anjos de luz, por estarem ao meu lado, emanando paz, bençãos, amor e muita força para que eu jamais desistisse deste sonho ser realizado!

Gratidão a todos vocês por este momento tão incrível, especial e inesquecível em minha vida!

*“A História da arte funerária nos leva naturalmente ao estudo da história da morte. Por sua vez, esta nos leva ao estudo das atitudes coletivas e, portanto, a compreender a reação das sociedades perante uma passagem que é inevitável e intransferível, atingindo a todos os homens, independente de classe, cultura e religião”*

*Harry Rodrigues Bellomo*

## RESUMO

A pesquisa tem por objetivo analisar uma réplica de um monumento funerário bastante difundido em cemitérios brasileiros. A réplica está situada no Quadro Antigo do Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, onde se concentram os túmulos com arte funerária. Buscamos analisar as razões da sua criação, os períodos artísticos em que se enquadra, interpretar sua ligação às posições sociais da época, junto à sua iconografia/iconologia. O estudo poderá servir de base para futuras pesquisas acadêmicas, visto que, no Brasil, a análise sobre arte funerária ainda se encontra em desenvolvimento inicial. O trabalho analisa o uso de réplicas para difusão da arte funerária na cidade de Pelotas do início do Século XX. Ressaltamos ainda a necessidade da preservação do patrimônio funerário da cidade de Pelotas, legitimando-o a partir da transmissão dos seus valores culturais à sociedade.

**Palavras-chave:** Cemitério Santa Casa de Misericórdia de Pelotas; Arte Funerária; Arte Cemiterial; Réplica; Conservação e Restauração de Bens Culturais.

## **ABSTRACT**

The research aims to analyze a replica of a funerary monument widespread in Brazilian cemeteries. The replica is located in the Old Frame of the Cemetery of Santa Casa de Misericórdia, where the tombs with funerary art are concentrated. We seek to analyze the reasons for its creation, the artistic periods in which it fits, to interpret its connection with the social positions of the time, along with its iconography / iconology. The study may serve as a basis for future academic research, as in Brazil the analysis of funerary art is still in early development. The work analyzes the use of replicas for the diffusion of funerary art in the city of Pelotas in the early twentieth century. We also emphasize the need for the preservation of the funeral heritage of the city of Pelotas, legitimizing it from the transmission of its cultural values to society.

**Key- words:** Holy Cemetery House of Mercy of Pelotas; Funerary Art; Cemetery Art; Replica; Conservation and Restoration of Cultural Heritage.

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

**IPHAN:** Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional

**ISFP:** Irmandade de São Francisco de Paula

**ICOMOS -ISCS:** International Council on Monuments and Site (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios)

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Túmulo com jacente do bispo D. Afonso Pires (1359-1372) .....	20
<b>Figura 2.</b> Túmulo com jacente do bispo D. Afonso Pires (1359-1372) .....	20
<b>Figura 3.</b> Monumento funerário de Adalgisa, Amelinha e Otacianinho.....	35
<b>Figura 4.</b> "Anjo espreme limão" – frente.....	45
<b>Figura 5.</b> "Anjo espreme limão" – verso. ....	46
<b>Figura 6:</b> O Orante de Luigi Pampaloni, em Gênova, na Nervi Galleria d'Arte Moderna. ....	47
<b>Figura 7.</b> Alegoria do juízo final – perfil .....	48
<b>Figura 8.</b> Alegoria do juízo final – frente.....	49
<b>Figura 9:</b> Anjo do Juízo Final do Escultor Giulio Monteverde (1882), no Cemitério de Staglieno, Gênova .....	50
<b>Figura 10.</b> O anjo que esparge flores sobre o sepulcro de Nella Pardini. ....	51
<b>Figura 11.</b> O Anjo Melancólico de Dora .....	52
<b>Figura 12.</b> O Anjo - Jazigo de Dora Faustini .....	56
<b>Figura 13.</b> Inscrições na lápide com a data de falecimento de Dora Faustini .....	57
<b>Figura 14.</b> Pormenores do Traje.....	57
<b>Figura 15.</b> Visão lateral dos Pormenores dos cabelos em um coque (ã esquerda) .....	58
<b>Figura 16.</b> Visão superior dos pormenores dos cabelos em um coque (ã direita).....	58
<b>Figura 17.</b> Detalhe do rosto em ângulo de baixo para cima .....	58
<b>Figura 18.</b> O Anjo .....	59
<b>Figura 19.</b> Visão lateral esquerda do Anjo Melancólico de Dora .....	60
<b>Figura 20.</b> Visão lateral direita do Anjo Melancólico de Dora .....	60
<b>Figura 21.</b> O Anjo Melancólico de Dora .....	62
<b>Figura 22.</b> O Anjo Melancólico de Dora. Cemitério Santa Casa de Misericórdia de Pelotas .....	65
<b>Figura 23.</b> Escultura "1" situada no Cemitério da consolação- São Paulo- SP .....	66
<b>Figura 24.</b> Escultura "2" Situado no Cemitério da Consolação - São Paulo- SP .....	66
<b>Figura 25.</b> Vista geral do jazigo .....	78
<b>Figura 26.</b> Análise do Anjo Melancólico de Dora- Frente.....	82
<b>Figura 27.</b> Análise do Anjo Melancólico de Dora- Verso.....	83
<b>Figura 28.</b> Análise do Anjo Melancólico de Dora- Lateral direita .....	84
<b>Figura 29.</b> Análise do Anjo Melancólico de Dora- Lateral esquerda.....	85

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
1. A ARTE FUNERÁRIA E O CULTO AOS MORTOS: MUDANÇAS AO LONGO DO TEMPO .....	18
1.1 UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO MUNICÍPIO DE PELOTAS – RS: OS PRIMEIROS ESPAÇOS RELIGIOSOS E FUNERÁRIOS.....	27
1.2 A ARTE FUNERÁRIA NA CIDADE DE PELOTAS .....	32
2. A DIFUSÃO DA ARTE FUNERÁRIA.....	37
2.1 BREVE HISTÓRICO DA PRODUÇÃO EM MÁRMORE NA ÉPOCA, NA CIDADE PELOTAS E NA REGIÃO SUL.....	41
2.1.1 A casa Aloys LTDA .....	42
2.1.2 A oficina de mármore Angelo M. Giusti .....	42
2.1.3 Marmoraria e ateliê de escultura Barsanti.....	43
2.1.4 Oficina de Mármore de José dos Santos Sobrinho .....	44
2.2 Obras funerárias .....	45
3. A ESCULTURA DO JAZIGO DE DORA FAUSTINI .....	51
3.1 O CONCEITO DE ALEGORIA.....	53
3.2 LEITURA ICONOGRÁFICA DA ESCULTURA .....	56
3.3 O ANJO- ALEGORIA DA MELANCOLIA.....	62
3.4 TABELA COMPARATIVA DOS PORMENORES DAS ESCULTURAS .....	65
3.5 O SIMBOLISMO, BREVE DEFINIÇÃO.....	70
3.6 O ART NOUVEAU, BREVE DEFINIÇÃO.....	72
3.7 O ESCULTOR LUCA ARRIGHINI .....	75
4. O ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA ESCULTURA .....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	86
REFERÊNCIAS.....	88
ANEXOS .....	92

## INTRODUÇÃO

Ainda que crescente, nas últimas décadas, pouco valor se deu aos estudos em arte funerária, em especial das autoridades. Apenas a partir da década de 1970, após um encontro promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, em Brasília, foi que os cemitérios se vincularam ao patrimônio histórico nacional. Na ocasião, estiveram presentes governadores de estados, secretários, prefeitos, presidentes de entidades culturais e membros da diretoria do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foi nesse encontro em que se elaborou um documento que visava medidas complementares de proteção e revalorização do acervo cultural nacional. (LOUREIRO, apud BORGES, 2002, p.149). A autora Maria Elizia Borges (2002), aponta que um dos itens do documento determina: “[...] urge legislação defensiva dos antigos cemitérios e especialmente dos túmulos históricos e artísticos e monumentos funerários” (BORGES, 2002, p.99).

A escultura, principal objeto de ilustração da arte funerária, costuma ser menos apreciada em textos acadêmicos que abordam o final do século XIX e início do século XX. Conforme Borges (2002, p. 150), “a arte funerária desse período é praticamente esquecida em decorrência da recusa que se faz a esse tipo de produção artística [...], os dados referentes a ela [...] são escassos e genéricos”. E acrescentamos, ainda, o [...] problema do historiador da arte que desconsidera a réplica das obras funerárias como sendo um dos seus valores a ser respeitado e valorizado (BORGES, 2011, p.3).

A partir desse panorama, a presente pesquisa relaciona o uso de réplicas com situações político-econômicas e sociais da cidade de Pelotas à época, ressaltando a valorização do cemitério – instituição cultural da sociedade – para a comunidade. Considerando que a preservação do patrimônio é uma das formas de legitimá-lo, o objetivo geral da presente pesquisa é apresentar a escultura *O Anjo Melancólico de Dora*, em seus aspectos materiais, iconográficos e simbólicos; e os objetivos específicos são: contextualizar o percurso da arte funerária, em especial na cidade de Pelotas; relacionar a ocorrência de arte funerária com a situação econômica da sociedade à época, e apresentar pormenorizada a escultura *O Anjo Melancólico de Dora*, do Jazigo de Dora Faustini.

No Brasil, a arte funerária está centrada nas pesquisas efetuadas pelos pesquisadores: Clarival do Prado Valladares (1970), que foi o pioneiro em estudos relacionados sobre a história dos cemitérios brasileiros. No decorrer desta pesquisa

utilizamos seu livro *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*, que descreve minuciosamente em análise iconográfica, no aspecto analítico-descritivo a arte funerária. Valladares descreve como a *arte funerária* era vista pela sociedade: “o assunto era desprezível normalmente rejeitado pelos estudiosos a não ser para fins de arrolamento de obras sempre em relação ao interesse de catalogação e biografia” (VALLADARES, 1970 p. XXXVII).

As pesquisas de Valladares se difundiram, contribuindo para novos pesquisadores de grande importância, relacionados a estudos sobre arte funerária e o aspecto geral sobre os cemitérios. Com tais pesquisas, é possível visarmos inúmeras possibilidades de estudos de caráter interdisciplinar.

Outro importante ícone, que contribuiu na historiografia da arte funerária foi o pesquisador Harry Rodrigues Bellomo (2008), Bellomo possui um grupo de pesquisadores cemiteriais. Utilizamos nesta pesquisa seu livro *Cemitérios do Rio Grande do Sul: Arte- Sociedade- Ideologia*, sendo este, um compilado de riquíssimas informações com enfoque regional, no Rio Grande do Sul.

Seguindo a lógica de pesquisas relacionadas a aspectos regionais, podemos citar a historiadora de arte e pesquisadora de arte funerária, Doutora Maria Elizia Borges (2010, 2004, 2002), com o livro *Arte Funerária no Brasil (1890-1930) – Ofício de Marmoristas Italianos em Ribeirão Preto*, o qual utilizamos no decorrer desta pesquisa, somando para compreendermos o estudo relacionado as marmorarias da época e estilos de obras funerárias.

De considerável contribuição ao longo deste estudo de caso, citamos a historiadora de arte e pesquisadora de arte funerária, Doutora Luíza Fabiana Neitzke de Carvalho (2015, 2009) com sua tese de doutorado intitulada *História e Arte Funerária dos Cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1889-2014)* e sua dissertação de mestrado intitulada *A Antiguidade Clássica na Representação do Feminino: Pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930)*, ambas as obras foram de grande relevância para conhecermos a história das marmorarias existentes na época, que contribuíram significativamente para a difusão da arte funerária no Estado do Rio Grande de Sul e região, e para compreendermos o conceito de alegoria, o qual o objeto deste estudo de caso abrange.

Seguindo a linha teórica relacionada à conservação e restauração de bens culturais, utilizamos, como aporte, as teorias de Alois Riegl, com embasamento em seu livro *O Culto Moderno aos Monumentos e Outros Ensaios Estéticos* (2013 [1903]).

O teórico faz referência ao valor artístico, como sendo aqueles valores que correspondem a vontade de arte do sujeito contemporâneo, com representatividade no que corresponde ao valor artístico de novidade [...] (RIEGL, apud TAVARES, 2013, p.50-52).

Em relação às obras dos autores supracitados, seguramente foram fatores determinantes para a construção de uma linha temática, o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

Essa pesquisa divide-se em quatro capítulos, sendo eles: 1. A arte funerária e o culto aos mortos: mudanças ao longo do tempo; 2. A difusão da arte funerária; 3. O anjo melancólico de Dora: escultura do jazigo de Dora Faustini; 4. Análise do estado de conservação da obra.

O capítulo 1 apresenta uma reflexão acerca da arte funerária e da cultura relacionada à morte no decorrer dos séculos. Na seção 1.1, fazemos uma introdução sobre o percurso da arte funerária no decorrer dos séculos. Na seção 1.2, discorreremos sobre a cidade de Pelotas – RS, com ênfase para a construção dos primeiros espaços religiosos na região, dentre os quais se destacam os primeiros locais de enterramentos, antes do surgimento do cemitério da Santa Casa de Misericórdia. Na seção 1.3, aprofundamos o panorama sobre a arte funerária na cidade de Pelotas.

O capítulo 2 aborda a arte funerária propriamente, seu surgimento, difusão, aspectos religiosos e artísticos, considerando, ainda, materiais, técnicas, escultores e marmoristas. Aqui, ainda apresenta os ateliês, de marmoristas de Pelotas e região no final do século XIX e primeira metade do século XX, além de explanar sobre a réplica específica que se situa no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia. Na seção 2.1, expomos um breve histórico da produção de mármore na cidade de Pelotas e na região Sul, evidenciando as marmorarias que existiram na época e contribuíram significativamente para a criação da arte funerária que está inserida na cidade de Pelotas. Na seção 2.2, Obras funerárias, citamos exemplos de duas das obras mais difundidas em todo o mundo por meio de réplicas.

O capítulo 3 apresenta o principal objeto de estudo deste trabalho, a escultura do jazigo de Dora Faustini e sua leitura, sua análise iconográfica e a especificação dos materiais que compõem a obra. Para tal, abordamos a temática da alegoria em representações escultóricas, especificando o Anjo da Melancolia, da referida escultura, além de apresentar e fazer um comparativo entre outras duas réplicas da original do escultor, Luca Arrighini, ambas situadas no Cemitério da Consolação, na

cidade de São Paulo. Na seção 3.1, exploramos A Escultura do jazigo de Dora Faustini. Na seção 3.1 focamos no Conceito de alegoria. Na seção 3.2, atemo-nos à Leitura iconográfica da escultura. Na seção 3.3., focalizamos O Anjo da melancolia. Na seção 3.4, expomos uma Tabela comparativa dos pormenores das esculturas. Na seção 3.5, definimos, brevemente, O Simbolismo. Na seção 3.6, por sua vez, conceituamos, também de forma sucinta, O Art Nouveau. Por fim, na seção 3.7, abordamos O escultor Luca Arrighini.

Finalmente, no capítulo 4, abordamos, propriamente, O estado de conservação da obra, apresentando sua ficha diagnóstica.

## 1. A ARTE FUNERÁRIA E O CULTO AOS MORTOS: MUDANÇAS AO LONGO DO TEMPO

Para compreendemos o que é a arte funerária, faz-se necessário abordarmos o tema morte, haja visto que a arte funerária é a própria representação desta. Todavia antes de falarmos na morte, vejamos inicialmente o que compreende a expressão arte funerária: trata-se das obras de arte escultóricas que encontramos em cemitérios<sup>1</sup>. Segundo Borges (2004):

Pesquisar arte funerária significa abarcar um tipo de fonte menos convencional, a fim de detectar a relação dialética entre as condições objetivas da vida dos homens e a maneira como eles a narram, vivem e expressam concretamente nos artefatos funerários” (BORGES, 2004, s/p).

A morte é a única certeza que temos, trata-se de algo indefinido, é a “poesia” estudada por historiadores, antropólogos, sociólogos, médicos, folcloristas, entre outros (BORGES, 2002, p.118).

A morte tornou-se em um evento, envolvendo uma vastidão de trabalhadores, como artistas, arquitetos, construtores, coveiros, marmoristas, floristas entre outros (BELLOMO, 2002, p.45).

Mesmo podendo ser tida como incompreensível e repulsiva, o tema “morte” estimula o pensamento de nosso fim terreno, criando expectativas relacionadas a continuação da vida em outro plano. Sendo assim, representações variadas de esculturas, monumentos e alegorias se apresentam nos cemitérios de todo o mundo, caracterizando a arte funerária. Nessa arte, variados sentimentos são expressos, desde a aceitação até a negação da perda de um ente querido por parte dos familiares, que necessitam manter a memória do morto, com saudações em homenagens afetivas (BELLOMO, 2008, p.50-51).

A arte funerária surgiu nas igrejas, pois os mortos eram inicialmente sepultados nesses espaços antes de surgirem os cemitérios. Os mortos conviviam muito proximamente com os vivos no espaço sagrado da igreja, e isso acarretava, inclusive, riscos para a saúde daqueles que frequentavam esses espaços (Idem).

Nos rituais de sepultamentos perto do altar, os enterros *ad sanctos*, designava-se o grau de importância do falecido: quanto mais próximo do altar esses enterros

---

<sup>1</sup> Ver definição completa na sessão: 1.3. A arte funerária na cidade de Pelotas.

eram realizados, mais próximo de Deus supostamente estaria o(a) falecido(a). Em geral, eram os sujeitos mais ricos que dispunham desse privilégio. No que diz respeito aos pobres, eram sepultados no lado de fora das igrejas, longe, portanto, de seus santos protetores. De acordo com Pereira (2007) “a morte passara, mesmo que de uma forma simbólica, a pertencer aos cuidados da Igreja, porquanto abadias, irmandades, corporações religiosas e de ordem terceiras passaram a dominar este terreno que se tornava de jurisdição sacerdotal. Era o enterro ad Sanctus”(PEREIRA, 2007, p.32).

A necessidade de se afastar os mortos do convívio dos vivos, devido a possibilidade de proliferação de doenças e pela superlotação de cadáveres no chão das igrejas, levou à criação dos cemitérios: espaços também sagrados, mas especificamente destinados a receber os corpos que deveriam ser isolados do convívio e, ao mesmo tempo, homenageados e protegidos pelos santos. Conforme Valladares (1970), “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 cemitérios secularizados (VALLADARES, 1970, p.279).

Apesar de os cemitérios concentrarem a maior parte do que entendemos por arte funerária, essa já era vislumbrada dentro das igrejas. Na Idade Média, já existam em espaços religiosos de diversos países, jazigos de nobres ricamente adornados com as figuras dos próprios falecidos. As Figuras 1 e 2, a seguir, ilustram esses casos.

**Figura 1.** Túmulo com jacente do bispo D. Afonso Pires (1359-1372)



Disponível em: <https://www.duartebelo.com/03-portugal/0302-lugares/137-fi263831.html>  
Acesso em 30 de set. de 2019.

**Figura 2.** Túmulo com jacente do bispo D. Afonso Pires (1359-1372)



**Fonte:** Site do Museu de Lamego  
Disponível em: <http://www.museudelamego.gov.pt/um-ano-um-tema-julho/>  
Acesso em 30 de set. de 2019.

Em seu website, o Museu de Lamego<sup>2</sup> (2016), ao citar Barroca (2000, p.1779), registra que:

O túmulo de Dom Afonso Pires é o único exemplar decorado com jacente, de um bispo do Porto, que chegou aos nossos dias. Apresenta-se decorado em três faciais, assente sobre cinco leões. O facial correspondente aos pés e parte do lateral esquerda não possuem qualquer representação, por serem estas as superfícies que se encontravam encostadas à parede. As faces são decoradas com representações de temática religiosa, que se corporizam na *Última Ceia*, que ocupa todo o facial da direita; na do *Calvário*, limitada a um terço da superfície do facial esquerdo, e, na *Coroação da Virgem*, na cabeceira. Estruturada em edículas altas e estreitas e enquadrada por dois nichos autónomos, onde figuram São Pedro e São Paulo, a cena da *Última Ceia*, em particular, faz lembrar a escultura tumular de Coimbra, nomeadamente, a arca sepulcral de Isabel de Aragão, saída da oficina do já referido Mestre Pero (MUSEU DE LAMEGO, 2016).

Ainda no mesmo website, há uma outra citação à Silva e Ramôa (2009, p.116-118), na qual os detalhes são explicados:

A originalidade da decoração da arca reside, na representação do Calvário, no modo como às figuras presentes na cena da Crucifixão (Cristo, a Virgem e São João Evangelista), se acrescentam os dois ladrões e o sol e a lua, a coroar a composição. O jacente figura na tampa, com vestes pontificais, envergando casula e, na cabeça, que repousa sobre duas almofadas, uma mitra decorada com pedraria, a emoldurar o rosto, que apresenta a expressão bem definida e os olhos bem abertos. Na mão esquerda, agarra o báculo e na direita, muito danificada, cumpriria o gesto da bênção. Os pés, calçados, são visíveis entre as vestes. Acompanham o jacente, de cada lado, um anjo sentado, dirigindo o olhar ao alto, estabelecendo a ligação entre o mundo terreno e o sagrado. É necessário fazer referência aos dois cães pequenos junto aos pés, que nenhum outro jacente de bispo possui, representativos da nobreza, e a figuração de olhos abertos, norma igualmente adotada pela classe nobre (MUSEU DE LAMEGO, 2016).

Natural de Medelo, arredores de Lamego, o Bispo do Porto, Dom Afonso Pires, elegeu o local de sua sepultura e familiares sendo a capela de Santa Maria, na igreja de São Pedro. Dom Afonso Pires foi integrante da família de Clérigos da Região, ligado a à hierarquia eclesiástica nacional, ocupando o governo da diocese da cidade do Porto (Portugal) durante o reinado de D. Pedro.

Dom Afonso, figura humana de devoção, humildade e bondade ao próximo peregrinou por diversos lugares em prol de ajuda aos necessitados, e ao falecer, recebeu a fama de santidade, se tornando compreendido como imortal pela memória

---

<sup>2</sup> MUSEU DE LAMEGO. **Um ano. Um tema/julho**. Disponível em: <<http://www.museudelamego.gov.pt/um-ano-um-tema-julho/>>. Acesso em 30 de set. de 2019.

popular, e o local de seu sepultamento tornou-se um lugar sagrado. (SARAIVA, apud MUSEU DE LAMEGO, 2016. p.202-205).

Vemos aqui o caso de um sepultamento no interior de uma igreja, onde o túmulo torna-se lugar de visitação e de enaltecimento da própria sacralidade. Passemos agora aos nossos cemitérios à céu aberto.

O termo cemitério surgiu no início do cristianismo. De acordo com Carvalho (2015), podemos definir cemitério:

Como o lugar em que está reunido um conjunto de túmulos. Esses por sua vez, guardam e sinalizam o local onde se encontram os corpos de pessoas falecidas. Tudo indica que nós, seres humanos, ao contrário de outras espécies, não conseguimos simplesmente abandonar ou nos desfazer por completo de nossos mortos, seja por motivos afetivos, legais ou sanitários. Mesmo que não optemos pelo sepultamento, escolhendo outro destino para os restos mortais, não deixaremos de realizar algum tipo de cerimônia de despedida para aqueles que se vão. (CARVALHO, 2015, p.41).

A palavra cemitério tem origem do grego *Koimetérion*, de *Kio* *í*ão, que significa “eu durmo”, e do latim *Coemeterium*, que designa local onde se dormia. Nessa época, o lugar do cemitério possuiu um significado específico sendo o “campo de descanso”, pós-morte. Era nesse local em que se esperava que a ressurreição ocorresse, quando a anunciação do juízo final chegasse. Foi com base nesse pensamento que surgiu a necessidade de salvaguardar os corpos em local sagrado (BORGES, 2002, p.128).

No Brasil, assim como em diversos países, o fenômeno não foi diferente, os defuntos também precisaram deixar as igrejas, e, ao que parece, a sociedade o fez com certo anseio, pois viu ali um motivo para destacar sua posição social. O cemitério permitiu a construção de túmulos vistosos, que distinguiam a individualidades das famílias e, conseqüentemente, dos próprios mortos. Sobre isso, Valladares (1970), afirma que:

Era, e sempre foi, desejo do abastado, distinguir-se através de uma marca perene, de um objeto de consagração – o túmulo- pela atração de compare-se aos grandes personagens da História, sem-cerimônia, incluindo os soberanos, os faraós, os reis, os papas e os príncipes, que mereceram sepulcros diferentes dos demais” (VALLADARES, 1970, p.279).

Para compreendermos a necessidade que os povos tinham em cultuar seus mortos através dessas homenagens, precisamos compreender o surgimento da arte funerária e analisá-la até os dias de hoje. Seus primórdios surgiram na antiguidade,

período em que vários grupos criaram técnicas fúnebres. Eles compreendiam a morte em aspectos pessoais e sociais.

Como exemplo, podemos fazer referência à pré-história, época em que os mortos eram sepultados com estátuas feitas em cerâmica que representavam divindades, pessoas e animais. A expectativa desses povos, ao realizar essas práticas, era a da garantia de sobrevivência do morto junto à piedade dos deuses, dando, assim, continuidade para a “vida” em um outro plano.

De acordo com Bellomo (2008), as manifestações artísticas aparecem na pré-história com os Menhirs, Dolmens e Cromlecs, grandes megalíticos túmulos, alguns com grandes metros de extensão. Já no Egito, Mastabas, pirâmides e hipogeus, elaboraram as fascinantes esculturas dedicadas a seus mortos. Os egípcios com sua religião, protegiam a eterna alegria do morto e cultuavam sua memória, construindo grandiosos monumentos para as sepulturas. Bellomo (2008) ainda enfatiza que:

Esta necessidade de conservar a imagem do morto representava a tentativa de manter viva a sua personalidade individual. Ao mesmo tempo, lembrava às gerações futuras o papel exercido pelos mortos. Estes aspectos mantiveram-se como uma constante através dos tempos e em todos os períodos da história a representação da imagem do morto sobre o túmulo foi cultivada com a tentativa de manter a corporeidade que, na verdade, tinha se dissolvido no pó dos túmulos” (BELLOMO, 2008, p. 39).

Na Grécia, os fatos se sucederam de forma distinta, visto que a arte funerária estava ligada a um desejo de beleza e emoções, associadas à criação da escultura funerária de maior expressão estética, como a do Rei Mausolo, representado juntos aos soldados armados das estelas funerárias ateniense e inimigos feridos. Obras como esta foram desenvolvidas com o intuito ao culto cívico da cidade-estado.

Bellomo (2008) salienta:

Assim há uma necessidade de sobrevivência da lembrança do morto individualmente ou do mundo familiar, surge a sobrevivência do herói, como símbolo de valores da comunidade [...] outra contribuição do espírito grego para a escultura funerária foi a personificação da morte, representada como um jovem desnudo segurando um archote virado para baixo, símbolo da vida que se extingue. Esta representação da morte apareceu em sarcófagos baixos-relevos, estelas e camafeus produzidos pela arte greco-romana. (BELLOMO, 2008, p.40).

A representação da morte, por parte dos romanos, consistia em destacar seus grandes homens que eram ícones cívicos do poder. Tais representações passaram a ter maior essência do que na Grécia. Segundo Bellomo (2008), é nesse contexto que

“Surge uma tipologia diversificada: pirâmides, pequenos templos votivos e columbários circulares destacando-se os grandes túmulos circulares adornados com colunas e estátuas, cujos exemplos mais significativos são os túmulos de Augusto e de Adriano” (BELLOMO, 2008, p.40).

A revolução da arte funerária, resultante de uma nova ideologia e de novas crenças, foi observada com o cristianismo. Como a vida após morte passou a ser mais valorizada, nesta fase, apareceram, nas catacumbas, sarcófagos esculpidos em baixo-relevo, com temáticas bíblicas. Apesar da constatação de muitas mudanças, as figuras se mantiveram clássicas (Idem).

Já na época românica, a tradição das lápides e dos sarcófagos foi mantida junto aos baixos-relevos que retratavam as cenas bíblicas, porém as formas clássicas se perderam. No período gótico, por sua vez, os valores do cristianismo são abalados devido às heresias e à peste negra, que abalou a sociedade. Nesse período, a comunidade passou a prezar mais a vida, há o fortalecimento do poder real, e a fé necessita ser reafirmada (BELLOMO, 2008, p. 41).

Na arte funerária surgem, então, os anjos, a imagem de Cristo, de santos e dos demais símbolos da Igreja. O crescimento da produção estatuária se expandiu, junto à figura da morte, caracterizada por um esqueleto. Se antes a morte era representada por um belo jovem desnudo com um archote virado para baixo, com a repercussão da peste negra e com a proclamação do temor pelo inferno, a morte passou a ser representada pelo esqueleto segurando uma foice. Segundo Bellomo (2008):

Um exemplo significativo destes pavores medievais são os túmulos com duas estátuas jacentes, uma representando o morto como se estivesse dormindo serenamente e outra do cadáver comido pelos vermes. Deste período são exemplos importantes os túmulos do Duque Francisco da Bretanha, de Dom Pedro I, rei de Portugal, e de Inês de Castro. (BELLOMO. 2008, p.41).

No Renascimento, voltam aos túmulos as alegorias do paganismo greco-romano representados pelas figuras desnudas. O retorno à simbologia célica; deuses gregos junto a santos se associam ao enaltecimento a fé e a beleza humana. No período Barroco, por sua vez, os túmulos passam a apresentar esculturas com dramaticidade, sendo a morte representada em forma de esqueleto, de anjos em movimento e de imagens de mortos, como se não houvessem partido para outro plano, em posição de prece (BELLOMO, 2008, p.43).

A fase do Romantismo é a mais teatral dentre as mencionadas. As alegorias do período barroco seguem, no entanto, carregadas de emoções, representando o amor, o sofrimento, a saudade, a melancolia, as lembranças, entre outros sentimentos que ornamentam os túmulos. Bellomo (2008), traduz essa expressividade das figuras esculpidas fazendo uma analogia a personagens em uma peça teatral em cena, conforme explícito no trecho a seguir,

As figuras são esculpidas e dispostas como se fossem personagens em um palco [...] dão a sensação de elevação e são visualizadas pelo espectador como se estivessem em um palco [...] virgens lacrimosas, mães desesperadas, alegorias dos vários estágios do sofrimento aparecem isoladas ou em grupos, remetendo o espectador para a vivência emocional, uma meditação sobre a morte ou para enfatizar o papel do morto na sociedade” (BELLOMO,2008, p.42).

O período do Romantismo se caracteriza também pelo individualismo, porém os túmulos se tornam jazigos perpétuos, onde toda a família é sepultada. A partir deste fato, surgiu a importância de identificar as pessoas que eram sepultadas no mesmo túmulo. As alegorias, estátuas e baixos-relevos passaram a distinguir cada morto sepultado. Com o nacionalismo, presente nesta época, os símbolos nacionais e alegorias que representavam a pátria, como bandeiras, soldados medievais, índios, entre outros, também foram inseridos na arte funerária em abundância. Os modelos gregos de estatuária funerária, como alegorias que apontavam os valores, como vitória, justiça, coragem, glória, paz, entre outros, ressurgem no período neoclássico, sendo a morte representada por mulheres e homens jovens com archotes invertidos (BELLOMO, 2008, p.42). Segundo o autor, “a morte continua a ser representada não mais como esqueleto ou corpo em decomposição [...] neste ponto, afasta-se a tradição grega, que representava sempre a morte como um jovem do sexo masculino, irmão gêmeo do sono” (BELLOMO, 2008, p.43).

A escultura funerária neoclássica, vislumbrada no período compreendido entre o século XIX e início do século XX, retomava o estilo romântico de formas clássicas como anjos da melancolia e em oração, bem como as alegorias românticas e da fé.

No que se refere ao Brasil, a missão artística francesa, apadrinhada por Dom João IV, em 1816, trouxe para o país o estilo neoclássico, o qual foi inserido na Escola de Belas Artes, com o ensino da escultura, pintura e arquitetura. Sobre os estilos adotados no Brasil, Bellomo (2008), afirma que:

O clássico acadêmico, rígido e preso a regras fixas, teve um enorme desenvolvimento no Brasil, paralelamente ao desenvolvimento do estilo romântico. Assim, durante todo o século XIX, tivemos uma escultura clássica, produzida ao mesmo tempo que a romântica, e mais do que na Europa, obras com conteúdo romântico em formas clássicas, ou então ambas as características simultaneamente, dando origem ao ecletismo” (BELLOMO, 2008, p.43).

Diante de vastas qualidades estilísticas da arte funerária, constatamos que a imagem da morte e seus símbolos representados em diferentes épocas até os dias atuais, provém de padrões sociais, impostos pelas famílias e até mesmo do morto com a criação de testamentos, solicitando suas vontades pós sua partida (Idem).

Após as transformações relacionadas aos sepultamentos a céu aberto, diferentes de quando eram em igrejas, que privavam as classes sociais menos favorecidas e outras crenças, os cemitérios ainda assim seguiram com sua distribuição espacial, diferenciando as classes, o qual estão comprovadas em aspectos presentes na arquitetura e arte funerária com materiais diferenciados em qualidade e a representação iconográfica, o que comprova que a morte jamais foi igualitária (CASTRO, 2008, p. 47). No que tange especificamente a esse tema, Borges (2002) alega que:

Apenas a dimensão biológica da morte remete á absoluta igualdade entre os homens, nivelando-os pelo mesmo destino. Desse modo, a arte funerária, embora seja considerada por muitos como documento ‘indireto’, possui, sem dúvida, um discurso simbólico, metafórico de grande valia para compreensão da morte. (BORGES, 2002, p.119).

Bellomo (2008), destaca algumas mudanças quanto ao discurso da morte:

Por sua vez o culto dos mortos estabelece um padrão de moralidade social determinante do comportamento dos vivos, daí surgindo a necessidade de serem visitados, cultuados e louvados [...] deste modo surgem as obrigações para com os mortos: suas datas de aniversário e morte são lembradas, sua memória é cultuada, fotos, são guardadas com carinho e frequentemente postas em suas sepulturas [...] no entanto, esta íntima associação de vivos e mortos raramente ultrapassa a terceira geração ascendente. O tempo enfraquece a memória, e a relação entre os antepassados e seus descendentes vai os poucos desaparecendo. (BELLOMO, 2008, p.50 - 51).

Os rituais fúnebres no Brasil revelam velhos e novos hábitos, mas, ainda assim, nota-se o quanto o assunto morte é evitado na sociedade moderna, estando, portanto, distante daquilo que é geralmente abordado em conversas no nosso cotidiano (CASTRO, 2008. p.49).

Nas palavras de Góes (1993):

A nossa sociedade moderna passou a absolutizar o contraste entre a vida e a morte, o que vem dificultando criar rituais que acompanhem o fim da existência humana. Suprimida socialmente, a morte volta a assustar as pessoas, os sepultamentos são feitos às pressas. O ritual do enterro dos mortos, um dos primeiros sinais distintivos do Homo sapiens, está desaparecendo lentamente (GÓES, 1993, p.30).

Segundo BORGES (2002), no que refere especificamente ao Brasil, os cemitérios, construídos em geral no final do século XIX, passaram a ocupar regiões extra urbanas, de grande valor especulativo e imobiliário.” Em outros termos, devido ao grande e acelerado crescimento dos centros urbanos brasileiros, e conseqüente aumento do número de mortes, constata-se, na atualidade, superfaturamento no “comércio fúnebre” no país. Nas palavras da autora, “os campos-santos” apresentam-se em estado de saturação, e a escassez de carneiras acentua a sua valorização. Muitos proprietários recorrem à venda de carneira a terceiros, por intermédio da administração do cemitério, obtendo lucros exorbitante[...]” (BORGES, 2002, p.145).

## **1.1 UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO MUNICÍPIO DE PELOTAS – RS: OS PRIMEIROS ESPAÇOS RELIGIOSOS E FUNERÁRIOS**

Para que possamos compreender como se deu o processo de criação do Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, localizado na cidade de Pelotas - RS, faz-se necessário narrar um pouco sobre a história da cidade em questão.

A cidade de Pelotas, inicialmente denominada vila de São Francisco de Paula, está localizada no extremo sul do estado. O surgimento do nome “Pelotas”, conforme apontam muitos estudos, teria tido origem na língua falada pelos indígenas rio-grandenses que utilizavam uma espécie de canoa de couro para realizarem a travessia entre os rios. Essas canoas eram chamadas de *pelota* (LUCAS, 2006, p.92).

O município foi colonizado, primeiramente por povos provenientes do arquipélago dos açores. Os açorianos que vieram para o Brasil migraram não por vontade própria, mas por incentivo do governo português, o qual, na época, buscava diminuir problemas relacionados à economia portuguesa (Idem).

Em função do predomínio de portugueses continentais na região, muitas particularidades açorianas foram herdadas. Os açorianos trouxeram como legado suas crenças, o gosto pela música, o apreço pelo teatro e pelas solenidades. Tais

elementos, muitas vezes, fazem com que a cidade seja caracterizada como culta e rebuscada. Essa realidade opõe-se à ideia, muitas vezes defendida pelo senso comum, de que os açorianos eram povos camponeses ingênuos sem cultura (Idem).

O nascimento do município, segundo apontado por documentos oficiais e históricos, ocorreu em junho de 1758. A localidade foi doada da sesmária denominada “Rincão das Pelotas” pelo o Governador da Capitania do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrade, o Conde de Bobadela, ao Coronel Thomaz Luiz Osório. Essa doação foi feita como recompensa pelo heroísmo de Luiz Osório na guerra contra os Guaranis. As terras doadas estavam localizadas às margens do Canal São Gonçalo, canal que conecta a Lagoas dos Patos e a Lagoa Mirim (PINHEIRO, s/a, p.3).<sup>3</sup>

As estâncias se expandiram, concomitantemente, as práticas de criação de gado e de exportação cresceram muito na região. Sendo assim, os povos que cultivam terras e buscam se estabelecer em um território diferente do seu, e passaram a ocupar, além da localidade, os terrenos localizados entre aos arroios Taim e São Gonçalo (Idem).

Em 1763, habitantes da Vila de Rio Grande, fugitivos da invasão espanhola, migraram para as terras, que na época pertenciam a Thomaz Luiz Osório. Logo após, os retirantes da Colônia do Sacramento também se fixam na localidade (PINHEIRO, s/a, p.2-6).

O nascimento do sítio urbano de Pelotas, se deu a partir do estabelecimento de vários charqueadores que se instalaram às margens do arroio Santa Bárbara e do canal São Gonçalo. Pelotas intencionalmente foi dividida em sete sesmarias.

Conforme já mencionado, o ato da colonização se deu por doações de grandes extensões de terras. As terras foram inicialmente utilizadas para a criação de gado, sendo esta a marca da economia do Rio Grande do Sul, surgindo assim as primeiras charqueadas. De forma mais específica:

Em 04 de junho de 1779, a viúva D. Francisca Joaquina de Almeida Castelo Branco, vendia a Estância do Laranjal, à dona Isabel Francisca da Silveira, a qual desmembrou em cinco fazendas, Graça, Palma, Galatéia, Sá e Laranjal. E em 06 de novembro de 1821, dona Isabel Francisca da Silveira vende um trecho de terra à margem esquerda do Arroio Pelotas a José Pinto Martins que havia chegado do Ceará, onde possuía comércio de carne seca. Este fundou seu estabelecimento de charque (LUCAS, 2006, p.93).

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://pelotascronicasurbanas.files.wordpress.com/2013/03/breve-historia-de-pelotas.pdf> Acesso em: 02 de out. de 2019.

Nessa época, a charqueada de Pinto Martins foi a de maior sucesso econômico e social para a criação da freguesia. A charqueada acabou resultando na geração da indústria saladeril (salga de carne), no Rio Grande do Sul. Em função disso, diferentes áreas de trabalho surgiram, dentre as quais se pode destacar tropeiros, capatazes, graxeiros, sangradores, entre outras, destinados para a produção do charque. A atividade contribuiu significativamente para a formação populacional e para a riqueza da então futura Pelotas (LUCAS, 2006, p.94).

Devido ao crescimento da freguesia, o povoado passou a necessitar de uma paróquia ou capela para que pudessem exercer suas práticas religiosas, além da realização dos registros de casamentos, nascimentos e sepultamentos. Os charqueadores solicitaram a construção de espaços religiosos ao arcebispo da época, o qual autorizou que houvesse apenas um local de instalação do templo religioso. Com isso, após definir o local, pequenas ruas surgiram ao entorno da igreja, juntamente à construção de primeiras casas, de uma praça e do cemitério (AIRES, 2017, p.36). Segundo descreve Lucas (2006):

Havia, pela época, três opiniões sobre onde deveria ser erguida a igreja, pois já começava a existir um pequeno agrupamento urbano na região; um grupo preferia que fosse localizada na Estância de D. Isabel Francisca da Silveira, hoje Laranjal; um segundo grupo queria que se localizasse onde hoje se encontra o Asilo de Órfãos; e o último grupo era de parecer que fosse construída nas terras do capitão-mor Antônio Francisco dos Anjos, local onde está localizada hoje a Catedral. Ocorrendo discussões, o Padre Felício, com o capitão-mor Antônio Francisco dos Anjos resolveram começar as obras em terras de sua propriedade (LUCAS, 2006, p.95).

No dia sete de julho de 1812, por meio de um alvará do príncipe regente D. João, a Freguesia de São Francisco de Paula foi fundada, e, no dia dezoito de julho do mesmo ano, começou a ser erguida a primeira capela da região, provisionada pelo Bispo Dom José Caetano da Silva Coutinho. Logo após o início dos trabalhos de edificação da capela, o padre, Felício Joaquim da Costa Pereira, oriundo da Colônia Do Sacramento, foi nomeado como o primeiro Vigário, tomando sua posse em 13 de outubro de 1812 (LUCAS, 2006, p.95).

O projeto passou a servir como referência, no que se refere a suas medidas, para que, ao seu entorno, a cidade se amplificasse, criando assim a zona urbana. (LUCAS, 2006, p.95).

Assim sendo, a partir da construção da igreja, quadras e ruas passaram a ser delimitadas. Além disso, os primeiros casarios começaram a ser erguidos na Freguesia de São Francisco de Paula, entre os anos de 1813 e 1814. Esses casarios foram arquitetados com o uso de pau a pique e barro e foram cobertos de palha. Com o crescimento da freguesia, foi imprescindível a criação de um projeto arquitetônico, demarcando assim seus limites, que eram: ao norte com a Rua do Passeio, ao sul com a Rua da Palma, ao leste com a Rua das Fontes e ao oeste com a Rua Boa-Vista, tais limites correspondem, respectivamente, às atuais Avenida Bento Gonçalves e ruas General Neto, Almirante Barroso e Marcílio Dias (AIRES, 2017 p.37).

Junto ao desenvolvimento da cidade, as práticas de enterramentos tiveram que se adaptar, necessitando de um local mais amplo, pois o cemitério da igreja de São Francisco de Paula, havia se tornado pequeno e não era bem visto pela população por medo de possíveis contaminações e pela expansão populacional que a cidade apresentava. Então por decisão da Irmandade de São Francisco de Paula (ISFP) que administrava estes assuntos relacionados a igreja e cemitérios, em 1825 foi aprovado o pedido da mudança para um novo local, sendo estabelecido entre as ruas da Vigia (atual argolo), Augusta (atual General Osório) e Flores (atual Andrades Neves). Este cemitério permaneceu durante 30 anos, até a expansão da cidade, e a chegada do surto de *Cholera Morbus* (Cólera) em 1855 (AIRES, 2017, p.51).

A freguesia compreendia seis ruas no sentido Oeste e doze no sentido Leste-Oeste. O sítio urbano estava delimitado e novas construções poderiam ser realizadas nos locais disponíveis na planta que havia sido levantada. Com o tempo, a população local cresceu e as quadras foram ocupadas (AIRES, 2017, p.37-38).

Em acréscimo, com o forte crescimento habitacional e econômico social, por lei datada de 27 de junho de 1835, São Francisco de Paula era, então, elevada à condição de cidade, com o nome de Pelotas (LUCAS, 2006, p.97).

Com isso, foi necessário a formulação de uma nova planta para a cidade. É nesse projeto em que se define a localização do cemitério municipal – Cemitério da Santa Casa de Misericórdia. Segundo Aires (2017), nessa nova organização da cidade, buscou-se um espaço mais amplo e mais seguro, que atendessem às necessidades da população local do que o Cemitério da Rua do Passeio (utilizado até o ano de 1855) e na época, seus corpos foram trasladados para o novo cemitério da cidade (GASTAUD; COSTA. 2015, p.82).

Com a proliferação de casos de cólera na cidade, decidiu-se, então, construir um novo cemitério em Pelotas. Nas palavras de Aires (2017), a nova marcação do cemitério na planta:

[...] já atentava ao fato de o espaço onde se localizava o campo santo ter se tornado pequeno para atender a população e, por isso, precisaria ser transferido. Esta preocupação se fazia presente alguns anos depois demonstrava que as mudanças na história das necrópoles pelotenses começavam a ser escritas. O cemitério da Rua do Passeio deixaria de ser utilizado em 1855 com a chegada da cólera à cidade e com o medo da propagação de doenças. Foi nesse ano que passou a funcionar o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, a cidade cemiterial de Pelotas (AIRES, 2017, p.39).

Em função do elevado crescimento populacional em toda sua expansão e do surto de cólera, a cidade sofreu mudanças significativas em sua necrópole com o aumento expressivo do número catacumbas. Todas essas expansões do tecido urbano não ficaram restritas a Pelotas. A cidade cemiterial, que surgiu no ano de 1855 após o surto de cólera, conforme narrado previamente, também experimentaria aumentos em suas zonas norte, leste e oeste (AIRES, 2017, p.43).

A cidade de Pelotas, além destes cemitérios supracitados, possuiu outros com funcionamento a curto prazo, como: Cemitério da fazenda de Dona Izabel Francisca da Silva (atual Laranjal), Cemitério da Santa Cruz, Cemitério da Igreja Matriz, Cemitério da Rua do Passeio, Nossa Senhora da Luz, entre outros, inclusive na região distrital, onde alguns ainda são existentes, mas a maioria se tornou de origem particular das famílias ali residentes (LUCAS, 2006, p.18). Porém o foco deste trabalho é o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, onde se insere o objeto principal desta pesquisa.

Retomando ao que se referiu sobre as causas da doença que modificaram o cenário da cidade, em oito de novembro de 1855, os primeiros casos de cólera surgiram, com mortes em grande propagação, superlotando o Cemitério da Rua do Passeio, os enterramentos foram proibidos devido ao contágio com os demais habitantes das redondezas, sendo necessário a realização de sepultamentos com urgência no então Cemitério do Fragata, o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, na época, ainda não oficialmente inaugurado. A doença “nos dois primeiros meses, matou uma média de 40 pessoas por dia [...] a população estava estimada em 5.900

peças [...] no dia 23 de novembro de 1855, enterrava-se o primeiro colérico no cemitério do Fragata” (COELHO, apud LUCAS, 2006, p.19-20).

Segundo Aires (2017), “o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia não aumentou sua ocupação ao sul devido à presença de um jardim que foi cultivado em seu terreno e servia como uma separação entre os vivos que passavam pela Estrada do Fragata (atual Avenida de Duque de Caxias) e os mortos que habitavam a cidade cemiterial” (AIRES, 2017, p.43).

## 1.2 A ARTE FUNERÁRIA NA CIDADE DE PELOTAS

Podemos interpretar o significado da arte funerária ao analisar a citação de Carvalho (2009):

O ato de adornar os túmulos vai propiciar o enaltecimento do morto, de forma contínua no ambiente cemiterial, projetando a pompa até as futuras gerações. A celebração do morto, graças ao monumento tumular deixa de ser apenas momentânea e passa a ser *ad infinitum*, com a presença de uma multiplicidade de signos, de significados estabelecidos e intencionais. Ao conservar as concepções sociais do ato da pompa, a arte funerária seria vista como não somente como pranteio ou recordação, mas como um veículo de comunicação da herança moral e social deixada pelos falecidos [...] O conjunto de esculturas, lápides e pequenos adornos encontrados nos cemitérios formam o conjunto do que nos referimos como arte funerária. O cemitério do final do século XIX e da primeira metade do século XX era enfeitado com flores, ornado por médias ou grandes esculturas, bem como artefatos menores. Esse conjunto de adornos, esculturas e artefatos é composto por uma ampla gama de signos, que vão atuar como elementos de uma linguagem, uma vez que o túmulo ornamentado tem intensão de comunicar, de dizer alguma coisa (CARVALHO, 2009, p.40).

A arte funerária em Pelotas está mais precisamente situada no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, no quadro antigo, também chamado de “Cemitério dos ricos”, local onde a elite Pelotense da época era sepultada com todas as pompas fúnebres, com assinaturas de renomados artistas e marmoristas, memoráveis epitáfios, na construção de grandiosos mausoléus e de túmulos suntuosos. Muitos desses eram produzidos sob encomenda, a partir de catálogos vindos diretamente da Europa, com variados estilos, desde o período clássico ao *art nouveau*, repletos de representações iconográficas perante a morte, na busca pela monumentalidade.

Segundo Bastianello (2010), “os artefatos destes jazigos muitas vezes eram copiados desses catálogos. Isso pode ser evidenciado nos exemplares tumulares, devido a sua repetição. Os artefatos[...] serviram de modelos e/ ou inspiração para a

elaboração” os tornando um importante patrimônio cultural para a sociedade (BASTIANELLO, 2010, p.91). BORGES (2002), ressalta:

Pode-se concluir que os cemitérios convencionais do século XIX, repletos de símbolos artísticos fantásticos e variados, transcenderam sua qualidade meramente utilitária para se transformar em monumentos históricos de grande valor cultural (BORGES, 2002, p.137).

Conforme Borges (2002), os cemitérios convencionais brasileiros, em geral, seguiam o padrão europeu de organização. De forma mais específica, “as alamedas e avenidas internas direcionam-se para a igreja e para o cruzeiro[...]”. (BORGES, 2002, p. 143). Borges faz uma “analogia com a cidade”:

[...] O lugar reservado ao morto está circunscrito a um recinto limitado por um muro. Para proteger o *sono* dos mortos, muitas vezes, ele é dissimulado por plantas e árvores. O portal causa solene impacto na entrada principal da necrópole e reforça a característica de ser uma instituição fechada. Em seu loteamento a céu aberto, as carneiras são geralmente do mesmo tamanho, dispondo-se nas quadras umas após as outras. Pode-se dizer que se trata de uma cidade em miniatura, com vias de acesso a um prédio principal, polarizador do espaço interno, que no caso pode ser uma capela e/ ou um cruzeiro. Esse local público visa ao bem-estar coletivo e está imbuído de razões cívicas e religiosas. Concedeu à pequena burguesia o direito da individualização e as sepulturas passaram a ser a personalização do indivíduo pós-morte” (BORGES, 2002, p.134).

Em breve descrição, apresentamos o quadro antigo da necrópole, onde estão inseridos aproximadamente, mais de cinquenta monumentos de grande porte, do ponto de vista da ornamentação funerária. O local está dividido em quatro partes igualmente, cortadas por duas avenidas em cruz, pavimentadas e arborizadas com palmeiras. Além disso, possui quatro lados, circundados por jazigos de parede, que se dividem em três linhas de gavetas, que consiste na divisão entre crianças (parte superior) e adultos (parte inferior).

O portão principal possui uma avenida, seguindo em direção à capela do Senhor do Bonfim. Na segunda parte há um monumento público aos esquecidos, mas que trabalharam pela Santa Casa de Misericórdia e que morreram ignorados. Trata-se de uma construção lateral, que finaliza uma das alamedas. Na parte interna dos quadrantes, estão inseridos os mausoléus e jazigos mais antigos com as mais variadas estátuas e monumentos em mármore como anjos, pranteadoras, orantes, Cristos, cruzes, archotes, ânforas, bustos entre outros, e alguns mais simples sendo carneiras de chão<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Descrição feita após pesquisa *in loco* da autora.

Borges (2002), salienta que no período da *Belle Époque*, a arte funerária sofreu uma série de mudanças devido ao surgimento da *art nouveau*.

Segundo Borges (2002):

A sensualidade foi o fundamento ético, como condição plena de vivência e de grandeza. Assim, a estátua, mesmo a serviço da arte funerária, foi um pretexto utilizado para mostrar o corpo humano repleto de atrativos. É frequente nessa época o emprego de alegorias voltadas a desolação e ao êxtase, cheias de fulgor e beleza [...] (BORGES, 2002, p.158).

Infelizmente, no “Cemitério dos ricos”, muitas estátuas ficaram no esquecimento, apresentando, na maioria das vezes, manifestações patológicas, ação da intempérie, depósitos de sujidades, vandalismo, partes faltantes, entre outros. No entanto, algumas obras ainda são lembradas pelas famílias, que apresentam alguns cuidados relacionados a limpeza e são ornamentadas com flores (LUCAS, 2006, p.31-33).

O mármore predomina nestes quadros, mas, podemos encontrar algumas poucas obras em bronze, como o monumento funerário de Adalgisa, Amelinha e Otacianinho, que apresenta grande importância patrimonial por ser uma escultura original, que retrata uma família da sociedade pelotense. De acordo com Alfonsin (2011), “[...] família muito importante na época e até hoje, responsável por estimular a cultura com a construção do Theatro Guarany no ano de 1921 e até hoje sendo a administradora e mantenedora desta principal ferramenta de cultura de Pelotas”. A escultura é assinada pelo artista plástico carioca José Otávio Corrêa Lima, produzida em 1932. A obra, conforme mostra a Figura 3, foi feita a partir de um desenho com base em fotografias da mãe e filhos (ALFONSIN, 2011, p.32).

**Figura 3.** Monumento funerário de Adalgisa, Amelinha e Otacianinho



**Fonte:** Damasceno, 2018.

O artista, guiado por fotografias, desenhou a escultura, para representar a família em bronze. Esta obra de arte representa a figura da mãe zelosa sem aparentar sofrimento, em um abraço junto aos filhos, passando tranquilidade ao expectador (ALFONSIN, 2011, p.14).

No que se refere à arte funerária vislumbrada no estado do Rio Grande do Sul, Carvalho (2015), assegura que:

Hoje, no Rio Grande do Sul, visualizamos os cemitérios como conjuntos prontos, e que dificilmente sofrerão acréscimo em seu acervo tumular escultórico já que a prática caiu em desuso a partir da década de 1940. Desta forma, cada cemitério vai possuir um acervo distinto em sua história e principalmente, em sua arte (CARVALHO, 2015, p.542).

A arte funerária é rica em detalhes, pode ser vista em túmulos de personagens notáveis da região. A partir dos túmulos do Cemitério de Pelotas é possível fazer um comparativo entre obras feitas em série e obras originais assinadas por artistas.

Segundo as autoras, Gastaud; Costa (2015):

[...] em um passeio pelo Quadro Antigo, podemos nos deparar com o túmulo de 'ilustres moradores', como o Barão de Arroio Grande, em uma parede; o Visconde da Graça, em jazigo; o Barão de Santa Tecla, em uma Capela; o Coronel Pedro Osório, em um mausoléu próximo à capela; o escultor Antônio Caringi, em um mausoléu com estátua de bronze, confeccionada pelo próprio, antes da morte; [...]Edmundo Berchon, em um mausoléu; Mozart Russomano, em um mausoléu, entre tantos outros (GASTAUD; COSTA, 2015, p.85).

Gastaud e Costa (2015), descrevem ainda que, localizado na lateral direita da Capela do Senhor do Bom fim, se encontra uma pequena capela de Nossa Senhora do Rosário e a Irmandade de São Miguel das Almas. Já aqueles que eram menos favorecidos foram sepultados no chão em um terreno localizado mais ao fundo. Esse fato, segundo as autoras, retrata o caráter elitista da construção (GASTAUD; COSTA, 2015, p.85).

Borges (2004), afirma a que a arte funerária:

Apresenta um universo cultural próprio: é intemporal, foi feita no passado e sobrevive ao presente; é transmissora de significados peculiares, pois reflete a cultura emocional da época, o gosto dominante do grupo social de que procede e tem uma função ideológica relacionada com a ideologia da sociedade burguesa. Está imbuída de forte carga simbólica, pois nada é incorporado ao conjunto de modo aleatório. Diante do monumento funerário, podemos detectar seu significado artístico, religioso e moral; podemos tocá-lo, sentir sua textura, verificar o brilho dos cristais do mármore, reconhecer sua forma, sua função e, sobretudo emocionarmos. Enfim, a arte funerária tem uma abrangência maior do que se supõe (BORGES, 2004, s/p).

Sendo assim, podemos concluir que somente com conhecimento específico sobre cemitérios é que podemos apresentar a relevância de sua arte e aproximar o público desses bens e artistas que somaram para o patrimônio cultural, artístico e histórico de hoje, os monumentos funerários fazem parte da memória da sociedade.

## 2. A DIFUSÃO DA ARTE FUNERÁRIA

Ao visitarmos um cemitério, os sentimentos se misturam. Dentre eles, podemos citar a saudade, o medo, a curiosidade e a contemplação diante das esculturas e monumentos que adornam os túmulos com características e identidades próprias. Nesse sentido, Borges (2010), salienta que “[...] o cemitério é um local que provoca efeitos, produz formas de sociabilidade e de poder e agrupa códigos simbólicos baseados no nosso modo de ver e sentir a morte”.

A arte funerária teve seu auge entre os séculos XIX e XX, com as mudanças nas práticas de sepultamentos que, anteriormente, eram realizadas no interior das igrejas e seus entornos. Porém, por medidas higienistas, tais práticas passaram a fazer parte dos cemitérios secularizados. Com isso surgiu o desejo de uma sociedade, dotada de crenças e valores, de expressar seus sentimentos perante os mortos, mantendo viva suas memórias, através de monumentos e esculturas repletas de simbolismos que passam então a adornar os jazigos. Conforme Borges (2010):

[...] o século XIX foi marcado pela proliferação de cemitérios que viraram “uma instituição cultural” além de religiosa. Os historiadores das mentalidades consideram os períodos de 1860 a 1930 como o período áureo da produção funerária na Europa, na América do Sul e na América do Norte (VOVELLE, apud BORGES, 2010, p.629).

A cultura de frequentar o cemitério, de acordo com Borges (2002), surgiu no princípio do século XX. Segundo a autora, o cemitério, na época, passou a ser “o local mais visitado de uma cidade”. Isso ocorreu em função de os cemitérios oferecerem “[...] a toda a comunidade a oportunidade de contato com obras de arte vinculadas a um ideário estético determinado, e este servia de modelo e orientação para a formação do gosto estético da população” (BORGES, 2002, p.6).

Castro (2013), considera que:

Apesar dos embates e das críticas [...] foi nos cemitérios extramuros que a arquitetura tornou-se um importante diferencial entre os sepultados. Embora os mais abastados tenham usufruído de algum destaque nos enterramentos nas igrejas, com a utilização de espaços privilegiados e detalhes ornamentais em lápides, foi no cemitério a céu aberto que a distinção dos túmulos ofereceu aos entes falecidos, uma identidade formada por anjos, cruzes e epitáfios (CASTRO, 2013, p.80).

Nesse momento, reuniram-se famílias com recursos financeiros e com a intenção de construir túmulos suntuosos, a partir do trabalho de artistas famosos da

Europa, principalmente os italianos (LUCAS, 2006, p.11). Em relação a esse fato, Borges (2002), salienta que:

A efervescência narcisista, típica da burguesia, levou a nova classe a querer registrar suas particularidades nos cemitérios, que se tornaram local propício para perenizar o individualismo do homem, recém-valorizado após a morte; romper o anonimato das pessoas que passam a promover-se, a distinguir-se dos demais; adquirir propriedades perpétuas[...] esses cemitérios atestam ainda hoje o alto padrão social das famílias burguesas que se aglomeram nesse *habitat* póstumo (BORGES, 2002, p.130-131).

A arte funerária, então, passou a ser um produto que faz distinção entre as classes sociais, as confissões religiosas e até mesmo os aspectos culturais da sociedade. Apesar disso, Valadares (1970), atesta que a arte cemiterial, indiferentemente da classe social, isto é, dos ricos ou pobres, estariam alinhadas no sentido de sempre estarem “[...] preocupadas em refletir com sinceridade o gosto dominante de cada data<sup>5</sup> na respectiva coletividade. Ambas cuidam, pressurosas, tanto do *kitsch*<sup>6</sup> massificado como do evento de inerência artística” (VALLADARES, 1970, p. XXXVII).

Borges (2002), por sua vez, enfatiza que:

Durante a Primeira República, a produção urbana, especialmente por sua recém-surgida pequena burguesia, estimulou vigorosamente a procura de artigos importados e de bens de consumo em geral. As famílias de classe média, por sua vez, também passaram a ter aversão aos artigos nacionais. Sabe-se que o sentido de respeito próprio dependia, em grande parte, do uso de produtos estrangeiros (DEAN, apud BORGES, 2002, p.72).

A mesma autora ainda salienta que, diante das diferenças socioeconômicas, os membros da chamada classe média, passaram a agrupar os entes falecidos “[...] no interior das quadras com túmulos cujos modelos são produzidos em série e baseados na cópia dos padrões elitistas” (BORGES, 2002, p.135).

Com isso, surgem as réplicas em série, que reproduzem obras de arte funerária originais e exclusivas produzidas por renomados artistas, colocadas principalmente em cemitérios da Italianos. O que diferem tais réplicas das obras originais são a qualidade do material utilizado em sua produção, além da assinatura das marmorarias

<sup>5</sup> Valladares se refere “data” de acordo com as mudanças ao longo do tempo e os gostos dominantes de cada “época”.

<sup>6</sup>De acordo com Valladares (1970) “caracteriza-se pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, com a predileção do gosto mediano ou majoritário, e pela pretensão, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural (diz-se de objeto ou manifestação de teor artístico ou estético)” (VALLADARES, 1970, p. XXXVII).

e os preços. As réplicas foram coadjuvantes para a arte funerária se difundir ao longo dos tempos em virtude do seu custo/benefício. Em outras palavras, elas se tornaram acessíveis para as classes menos favorecidas, do que as obras exclusivas, encomendadas para um falecido, em um túmulo específico, assinadas por artistas.

A citação de Borges (2002), a seguir, destaca o uso expressivo das réplicas:

Muitas das esculturas feitas sob encomenda para clientes famosos tornaram-se tão populares que algumas delas chegaram a servir de inspiração aos marmoristas da época, que iniciavam a reprodução dos modelos em série e passavam a usá-la na decoração de monumentos funerários” (BRADLEY; BUTLER, apud BORGES, 2002, p.153).

Nesse sentido, é necessário destacarmos a diferença entre essas obras, originais e réplicas. As obras de arte originais são obras feitas por encomenda, geralmente personalizadas para homenagear o falecido, um evento ou uma família. Essas obras possuem características únicas. De acordo com Borges (2002), “a escultura funerária, muitas vezes foi realizada por escultores renomados. Além disso, algumas dessas obras passaram a ser modelos de inovação estética”. Com a popularização de tais obras, elas passaram a ser produzidas em série e suas encomendas eram feitas via catálogo. Borges (2002), afirma ainda que:

A feitura das peças tumulares não se baseava em determinadas regras de arte, mas em modelos adotados por todas as marmorarias do século XIX e XX da Europa e do Brasil, por meio de catálogos específicos. Pelo menos dois eram consultados para copiar modelos, são eles: *Estatue in Marmo Di Carrara* [...]esse catálogo contém um elenco de 2.311 ilustrações, acompanhadas de citações em italiano e em inglês. Apresenta inicialmente vinte tipos e anjos- crianças, jovens, adultos- representando diversas alegorias como a da ressurreição, da desolação e da saudade [...] ele expõe uma variedade imensa de santos e santas, interpretados cada um de duas a cinco vezes. O álbum traz ainda réplicas das obras *Pietà*, de Michelangelo, *Cristo*, de Bertel Thorvaldsen e a *Santa Ceia*, inspirada na pintura de Leonardo da Vinci. As últimas ilustrações são referentes às estações da Via Crucis. *Estátuas de marmol*. Trata-se de um catálogo incompleto, com apenas 127 ilustrações. Compostos também de modelos variados de santas, anjos, cruces, não deixando de trazer a interpretação da *Santa Ceia* (BORGES, 2002, p. 66- 68).

No que diz respeito ao catálogo citado previamente, cabe explicar que o mesmo, apresentava somente modelos de imagens. Havia ainda um segundo catálogo que expunha exemplos de túmulos prontos da Europa Mediterrânea, conhecidos mundialmente como sendo históricos. Ambos os catálogos ilustram propostas estilistas desde o despojamento Neoclássico até o *Art Nouveau* com sua

sensualidade, o que havia se tornado moda da época (BORGES, 2002, p. 68). Quanto ao surgimento dos modelos de túmulos, Borges (2002), destaca que:

[...] os primeiros túmulos surgiram de modelos neoclássicos trazidos com a estatuária e a cantaria importadas das oficinas marmóreas de Portugal, até cerca de 1870. Sucederam-se depois, as importações de monumentos funerários oriundos da Itália, França e de outros centros importantes, formando assim um acervo de grande expressão romântica e eclética. A partir de 1905, predominou o estilo *art-nouveau*, que foi se diluindo ao findar da terceira década (VALLADARES, apud BORGES, 2002, p.154).

A pesquisadora de arte cemiterial, Maria Elizia Borges (2010), explica que muitos artistas, dentre eles escultores, tanto europeus quanto brasileiros, além de um novo grupo de artistas e artesãos (marmoristas) passaram a se especializar no campo da arte funerária. No entanto, a autora ressalta que poucas informações acerca da historiografia dos artistas-artesãos são encontradas. Segundo ela “essa lacuna está relacionada com a pouca importância que lhes é dada no contexto em que se fizeram presentes” (BORGES, 2002, p.49). Borges (2010), elucida que:

Pode-se citar a *Loggia* como exemplo de organização, hierarquicamente organizada, composta por artistas e artesãos entre os séculos XII e XVII contratados para construir igrejas ou catedrais [...] o dado mais remoto sobre a formação do marmorista propriamente dito é provável que seja nessa época, em consequência da exploração das primeiras pedreiras, locais de onde se extraía o mármore bruto do solo. A seguir os donos dessas pedreiras, enviavam aos ateliês de suas cidades os blocos de pedra bruta, cabendo ao entalhador de pedra desbastar o material e até realizar esculturas [...] essa pessoa era considerada pela comunidade de trabalho como o *grande escultor*, ou melhor, o *marmorista* (BORGES, 2002, p.50).

O uso do mármore, nas construções, tornou-se muito questionado entre os arquitetos, visto que as pedras utilizadas em salas e quartos nas regiões com clima frio eram inapropriadas. Entretanto, o mármore utilizado para a estatuária teve seu auge, sendo empregado em luxuosos monumentos funerários que eram produzidos por artesãos, não vinculados com a produção artística. Borges salienta que “[...] pertenciam ao ramo das artes mecânicas, consideradas um trabalho desprovido de especulação intelectual, ocupando uma posição específica na escala social da sociedade da época” (BORGES, 2002, p.51-52).

A autora ainda explica que “deve-se considerar que a técnica de um artista-artesão inclui procedimentos tanto mentais quanto operativos, e que existe uma relação entre esses dois momentos” (BORGES, 2002, p.66). No que se refere a isso, Borges (2002), esclarece que:

O novo emprego do material implicou mudanças de hábitos culturais e artísticos. Pode-se dizer que o marmorista, à medida que passou a incomodar os vivos por não se adequar mais às necessidades cotidianas do cidadão, passou a servir para cobrir os *mortos*, pois inspirava sentimentos morais e religiosos condizentes com a função das sepulturas (BORGES, 2002, p.52).

No decorrer da disputa acerca do papel do artesão no final do século XIX, a posição do marmorista era, portanto, favorecida. Esse foi o período de maior produção com o material: serviços eram realizados em diversos cemitérios secularizados e em construções de estilo eclético, que surgiram na Europa e no Brasil. O marmorista com formação profissional era denotado como *pequeno-burguês* (BORGES, 2002, p. 52).

As marmorarias apresentavam, em suas vitrines, modelos de túmulos, imagens religiosas, adornos e afins, facilitando assim a escolha do cliente, que poderia selecionar os objetos desejados e compor o estilo de túmulo. Borges (2002), ressalta que “é praticamente impossível descobrir a caligrafia escultórica de um marmorista, pois, em geral, as atitudes e os atributos são similares e repetitivos. Pode-se apenas verificar que determinados tipos de adornos são mais frequentes nessa ou naquela marmoraria” (BORGES, 2002, p. 68-70). Conforme a autora:

O maior volume de vendas em uma marmoraria recaía sobre a arte funerária: jazigos-capelas, túmulos em mármore de Carrara e em granito e adornos de mármore e bronze [...] para isso, toda a marmoraria contava com uma ala de exposição permanente de trabalhos artísticos como anjos, santos, coroas e cruzeiros de amostra [...] caso nenhum dos modelos expostos agradasse ao cliente exigente e seletivo, havia uma opção de escolher entre inúmeras reproduções de túmulos, anjos, santos dos álbuns importados ou entre fotografias de outros túmulos já realizados. O mais frequente era o cliente escolher elementos daqui e d’acolá para compor o monumento desejado” (BORGES, 2002, p.77).

A produção das réplicas estava presente nas marmorarias e foi muito aplicada pelos escultores, devido aos modelos já existentes em catálogos e por muitas possuírem grande valor estético, sendo carregadas de iconografias.

## **2.1 BREVE HISTÓRICO DA PRODUÇÃO EM MÁRMORE NA ÉPOCA, NA CIDADE PELOTAS E NA REGIÃO SUL**

No estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente na cidade de Pelotas, tanto os ateliês quanto as marmorarias, passaram por um período de grande prestígio. Conforme apontam os estudos, as marmorarias, depois de atingirem seu ápice em

termos de popularidade no século XIX, com a chegada da Família Real, foram, paulatinamente, sendo abandonadas.

As marmorarias eram responsáveis pelo serviço de colocação do mármore nos túmulos dentre outras atividades. Os ateliês, por sua vez, apesar de realizarem atividades semelhantes, elaboravam esculturas de qualidade superior. Em geral, nesses ateliês um grupo de escultores trabalhava em equipe.

Apresentamos, a seguir, algumas das marmorarias e alguns ateliês que obtiveram destaque na cidade de Pelotas.

### **2.1.1 A casa Aloys LTDA**

A marmoraria Casa Aloys estava localizada em Porto Alegre. Todavia, seu alcance compreende os principais cemitérios do Rio Grande do Sul, e assim, não seria diferente na cidade de Pelotas. Fundada em 1884 pelo alemão Miguel Friederich, a firma passou por várias fases e sociedades, até que em 1891 foi vendida ao irmão de Miguel, Jacob Aloys Friederich, que empenhou todos os seus esforços em desenvolver a empresa e alça-la a uma das maiores do Estado (CARVALHO, 2015, p.51).

No cemitério de Pelotas encontramos poucas obras dessa marmoraria, embora uma delas esteja entre as mais expressivas dentre o elenco de seus trabalhos: uma cruz em mármore que foi premiada na Grande Exposição Estadual do Rio Grande do Sul, no ano de 1901. A cruz está localizada na ala do Cemitério Protestante, que faz parte do Cemitério da Santa Casa, no Monumento Funerário Behensdorf. No ano de 1950 Jacob Aloys Friederich falece, com grande reconhecimento por sua obra em vida. A firma permanece operante ainda durante alguns anos sob a liderança do escultor chefe André Arjonas, mas encerra suas atividades na década de 1960 (CARVALHO, 2015, p.53).

### **2.1.2 A oficina de mármore Ângelo M. Giusti**

A marmoraria, propriedade de Ângelo Giusti obteve muito sucesso na cidade de Pelotas. Fazendo parte da grande tradição pelotense, a marmoraria situava-se, inicialmente, na Rua Andrade Neves. O dono, o já mencionado Ângelo Giusti, extraía parte de sua matéria-prima da localidade de Capão do Leão, Teodório e Retiro,

utilizando pedras como o granito. O mármore, por sua vez, era proveniente de Carrara (Itália). Havia ainda um intercâmbio de escultores europeus que vinham para Pelotas, e aos materiais que eram importados (SILVA; SABALLA, 1997, p.31).

Segundo Borges: “Provavelmente a importação do mármore de Carrara para o Brasil deu-se a partir da segunda metade do século XIX, quando os cemitérios se multiplicaram, as marmorarias expandiram-se e os marmoristas italianos chegaram” (BORGES, 2002, p.74).

O estabelecimento é sempre denominado em seus anúncios como uma marmoraria e não como um ateliê de escultura. Dessa maneira, seria equivocado afirmar que a oficina de Giusti foi responsável por muitas obras estatuárias do Cemitério de Pelotas.

A marmoraria de Giusti foi uma das mais importantes do ramo da técnica de trabalhos em mármore, percorrendo muitos cemitérios do Rio Grande do Sul é possível encontrarmos jazigos e mausoléus com a tão famosa placa aos pés da obra: A.M Giusti (SILVA; SABALLA, 1997, p.32-35).

### **2.1.3 Marmoraria e ateliê de escultura Barsanti**

Outra marmoraria de destaque na cidade de Pelotas era a Marmoraria e ateliê de escultura Barsanti, o qual estava localizado em dois endereços: na Rua. Felix da Cunha, 176 e na Rua. Voluntários, 306 em Pelotas. O nome Alfredo Barsanti é verificado especialmente em placas de mármore aos pés da obra ou até mesmo assinado no mármore.

Ao pesquisar acerca desse estabelecimento, os estudiosos Silva e Saballa (1997) seguiram dois caminhos principais: primeiro, o nome Barsanti relacionando-se apenas à colocação do mármore no túmulo e como importador de grandes obras. Nos anúncios de jornais da época, afirmava-se que Barsanti seria o melhor escultor de obras de pequeno porte além de um grande artista nos detalhes em mármore. Segundo Silva e Saballa (1997):

Para a afirmar a nossa primeira hipótese, de que Barsanti importava obras grandiosas, geralmente as estátuas de tamanho natural, tivemos que nos deter na procura de documentos que comprovassem tal suspeita, ou pelo menos algum catálogo de ilustração de obras cemiteriais. (SILVA; SABALLA, 1997, p.36).

Os autores ainda afirmam que “depois de exaustiva procura foi possível ter acesso a dois catálogos de extrema importância”. O primeiro era de Amerigo di Martino Barsanti – um estabelecimento artístico industrial para o artesanato dos mármore- de Pietrasanta, Itália. Esse catálogo, datado de 1930, veio todo escrito em quatro línguas principais: o inglês, espanhol, alemão e o italiano, pois o álbum, com muitas fotos de obras cemiteriais, era distribuído para vários países, inclusive o Brasil (SILVA; SABALLA, 1997, p.36).

Os anúncios confirmam as teorias dos autores, de que as grandes obras eram importadas através de catálogos. E salientam que “outro dado que nos foi acrescentado foi o nome impresso no catálogo, Amerigodi Martino Barsanti, supostamente familiar de Alfredo Barsanti, o que facilitava a importação (SILVA; SABALLA, 1997, p.37).

E seguem explicando que “o segundo catálogo, semelhante ao primeiro, continha na capa o seguinte título: Catálogo do Escultor Alfredo Barsanti – Pelotas.

A conclusão a que os autores chegaram, é a de que, esse catálogo seria o mostruário próprio do ateliê de Alfredo Barsanti. Em outras palavras, o cliente consultava os modelos, o pedido era remetido para a Itália, de onde se importava a obra por intermédio do próprio estabelecimento. (SILVA; SABALLA, 1997, p.37).

Sendo assim é deduzido por eles, que, Alfredo Barsanti era um grande escultor de bustos e obras menores, e além disso, um grande detalhista do mármore e da construção de mausoléus. Essa qualificação fez de seu ateliê um dos mais conhecidos e conceituados da época, não apenas na cidade de Pelotas (SILVA; SABALLA, 1997, p. 37). As obras de Barsanti podem ser encontradas também nos cemitérios de São Lourenço, Bagé e Jaguarão.

#### **2.1.4 Oficina de Mármore de José dos Santos Sobrinho**

Este estabelecimento foi fundado em 1873, e situava-se na Rua Marechal Floriano, 59, Pelotas, no ano de 1907. Em 1916 o endereço era a Rua Gonçalves Chaves, esquina 7 de setembro, 673 (SILVA; SABALLA, 1997, p.38).

Essa marmoraria já foi premiada em exposições nacionais, e tinha em seu depósito um grande e variado sortimento de mármore do tipo branco e de cores. Havia também um estoque permanente de anjos, cruzes, mausoléus, figuras e túmulos. Além disso, era conhecida por usar um estilo moderno em seus trabalhos,

com grandes influências das obras europeias, em seus próprios anúncios é possível ler o slogan “com padrão e traços internacionais” (SILVA; SABALLA, 1997, p.38).

O nome, Santos Sobrinho, tornou-se conhecido na cidade também por receber encomendas de fora da cidade de Pelotas, e de se incumbir de qualquer obra, com ateliê de escultura de ornato e de arquitetura (SILVA; SABALLA, 1997, p.38).

A Oficina de Mármore José dos Santos Sobrinho conforme os autores “foi responsável pela colocação de mármore em vários mausoléus do cemitério de Pelotas, esculturas pequenas e bustos também eram feitos, já as obras grandes eram escolhidas pelos clientes e importadas principalmente da Europa, via naval” (SILVA; SABALLA, 1997, p.39).

## 2.2 OBRAS FUNERÁRIAS

São inúmeras obras de arte funerária que podemos citar e ilustrar como as mais difundidas em todo o mundo por meio de réplicas, entre elas dois exemplos distintos: o anjo “espreme limão” e a alegoria do juízo final.

A seguir, nas Figuras 4 e 5, apresentamos duas imagens do “anjo espreme limão”, localizado no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia.

**Figura 4.** "Anjo espreme limão" – frente.



**Fonte:** Damasceno, 2018

**Figura 5.** "Anjo espreme limão" – verso.



**Fonte:** Damasceno, 2018.

O anjo “espreme limão”, exibido nas Figuras 4 e 5, estaria em posição orante, “é uma variação da alegoria da desolação, comumente, ele é representado pela figura de criança” (BORGES, 2002, p.187).

No entanto, era designado nos álbuns dos marmoristas à época como "anjo espreme limão", em virtude da posição das suas mãos cruzadas (CASTRO, 2013, p.82).

O original do anjo espreme-limão é uma escultura feita por Luigi Pampaloni, em 1827 chamada de “Samuel em Oração” ou “Orante” (BERRESFORD, 2004, p.204).

**Figura 6:** O Orante de Luigi Pampaloni, em Gênova, na Nervi Galleria d'Arte Moderna.



**Fonte:** Berresford, 2004.

Os anjos, na representação da arte funerária, são interpretados como:

Mediadores entre o céu e a terra, os anjos e os arcanjos adultos ocuparam posição privilegiada na decoração tumular. Suas fisionomias se alteravam em função do estado de tristeza ou de alegria que se pretendia comunicar: ora anunciadores, ora tomados pelo êxtase, de alma exultante; ora repletos de esperança, de alma liberta; ora abatidos pela desolação, e outras intermitências da alma romântica. A expressividade era também realçada pelo movimento de suas asas: em repouso, fechadas, inclinadas, semiabertas, prestes a alçar vôo. (MOTTA, apud CASTRO, 2013, p.82).

Nas Figura 7, 8 e 9, por sua vez, apresentamos a alegoria do juízo final para compreendermos as distinções entre os anjos:

**Figura 7.** Alegoria do juízo final – perfil



**Fonte:** Damasceno, 2018.

**Figura 8.** Alegoria do juízo final – frente



**Fonte:** Damasceno, 2018.

A escultura é uma réplica da original, do artista Giulio Monteverde, feita para o Monumento Funerário do comerciante Francesco Oneto, falecido em 1882, localizado no Cemitério de Staglieno, em Gênova, na Itália<sup>7</sup>. A obra, por representar um anjo repleto de características humanas, femininas e por sua postura questionadora e sensual, encantou a sociedade desde então, que passou a encomendá-la para adornar vários jazigos. Este anjo faria a ruptura entre o modelo do anjo clássico, cujos sentimentos não são demonstrados e permanecem indiferentes ao sofrimento humano, para os anseios e mesmo inconformismo da sociedade vigente diante da morte e da perda. Trata-se de uma obra que representa sentimentos e novos valores de uma burguesia ascendente, talvez por isso sua predileção.

---

<sup>7</sup>Informações retiradas do *website* Monteverde's Methemorphosis. Disponível em: <<https://overlodoftheuberferal.com/2012/11/06/monteverdes-methamorphosis/>> Acesso em: 8 de out. de 2019.

**Figura 9:** Anjo do Juízo Final do Escultor Giulio Monteverde (1882), no Cemitério de Staglieno, Gênova



**Fonte:** Neitzke, 2013.

Pode-se concluir que “os cemitérios convencionais do século XIX, repletos de símbolos artísticos fantásticos e variados, transcenderam sua qualidade meramente utilitária para se transformar em monumentos históricos de grande valor cultural” (BORGES, 2002, p.137).

Os cemitérios são locais de culto e memória, e as esculturas são uma maneira de homenagear e lembrar as pessoas que foram sepultadas. Essas obras carregam significados: algumas esculturas podem carregar elementos iconográficos significando a esperança ou a morte, ou poses, como a do juízo final. Atualmente, essa arte está em desuso, com a verticalização dos cemitérios e a falta de espaço físico nas cidades modernas; fato que indica menor “consumo” desse tipo de arte pelas novas gerações, e por outro lado, que atesta a importância de preservá-las, pois tratam-se de um produto irrepetível e próprio de uma época, o que as constitui patrimônio cultural.

No próximo capítulo, vamos analisar o anjo que adorna o jazigo de Dora Faustini, no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas.

### 3. A ESCULTURA DO JAZIGO DE DORA FAUSTINI

A escolha deste objeto de pesquisa, se deu em virtude de sua beleza e do encantamento que exerce sobre os visitantes do cemitério, que curiosos, sempre a fotografam, de forma que se tornou emblemática no conjunto da necrópole. A obra é uma réplica bastante difundida em cemitérios brasileiros e até no mundo. De acordo com o website do Cemitério de Viareggio<sup>8</sup>, na Itália, a obra original é feita em mármore, assinada pelo ateliê do escultor italiano Luca Arrighini (1845-1915) e datada de 1919.

A escultura foi feita para o túmulo de Nella Pardini (1890-1919) e é descrita como “angelo in ginocchio chesparse fiori sul sepolcro”.<sup>9</sup> Está localizada no Campo VIII, lado norte do Cemitério de Viareggio.

**Figura 10.** O anjo que espargue flores sobre o sepulcro de Nella Pardini.



**Fonte:** Cimitero Comunale Viareggio.

<sup>8</sup>CimiteroComunaleViareggio. Disponível em:  
<[http://www.cimiteroviareggio.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=115&Itemid=4](http://www.cimiteroviareggio.it/index.php?option=com_content&view=article&id=115&Itemid=4)>  
Acesso em 18 de nov. 2019.

<sup>9</sup> Anjo de joelhos que espargue flores sobre o sepulcro (tradução: Luíza Fabiana Neitzke de Carvalho).

Acreditamos que a réplica presente no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, tenha sido escolhida através de um catálogo<sup>10</sup>, porém na escultura não há qualquer indicação do nome artístico e nesta pesquisa a intitulamos de *O Anjo Melancólico de Dora*, por compor o jazigo de Dora Faustini (1931), Aliás, este é outro aspecto interessante da escultura, que é comumente chamada de “Dora” pelos visitantes.

Analisaremos seu aspecto estilístico, junto à iconografia/iconologia e seu estado de conservação. Contextualizaremos a réplica supracitada á duas réplicas semelhantes que estão localizadas no Cemitério da Consolação, na cidade de São Paulo, a fim de demonstrar a difusão dessas réplicas.

**Figura 11.** O Anjo Melancólico de Dora



**Fonte:** Damasceno, 2018.

É importante destacarmos a falecida, Dora Faustini, cujo jazigo está situado a escultura analisada.

---

<sup>10</sup>Anteriormente havia na base da guarnição do monumento funerário, uma rubrica da Marmoraria Loges, que provavelmente construiu a estrutura tumular e deve ter encomendado a escultura, bem como feito sua colocação.

Em pesquisas sobre a biografia de Dora Faustini, encontramos no acervo da Biblioteca Pública de Pelotense, no jornal Diário Popular da época, na página da necrologia, na data de 24 de janeiro de 1931 a seguinte inscrição:

Telegramma particular, trouxe a infausta notícia do falecimento em Palmyra, (Minas Geraes), da digna conterrânea, exma. sra. Dora Orlandi Faustini, digna esposa do apreciado sr. José Faustini, ex comerciante da praça. A saudosa extíncta que era filha de nosso amigo sr. José Orlandi, muito se fazia apreciar no círculo de suas relações e amizades, onde repercutiu tristemente a notticia do seu transpasse. A´ exma família enlutada apresentamos sentidos pezames.<sup>11</sup>

A partir destas informações, e por seu jazigo se encontrar no Quadro Antigo da necrópole, constatamos que Dora Faustini pertencia a uma família abastada da cidade, na época, e que veio a falecer ainda jovem.

Em informações cedidas pela administração do Cemitério Ecumênico São Francisco de Paula<sup>12</sup>, apenas consta nos registros de falecimento, que, os sepultados no mesmo jazigo de Dora são: *Diva Orlandi da Silva – 08 de dezembro de 1995 e José Orlandi – 13 de fevereiro de 1954*. Não conseguimos maiores informações, pois os registros da parte mais antiga do cemitério eram escritos manualmente em livros, sendo assim, muitas informações foram extraviadas. Atualmente os registros são através de sistema informatizado<sup>13</sup>.

### 3.1 O CONCEITO DE ALEGORIA

No capítulo anterior, evidenciamos a alegoria do juízo final, e para que possamos compreender o termo *alegoria*, o qual empregaremos com maior frequência durante este capítulo, utilizaremos a citação de Carvalho (2009), explicando sua definição:

A alegoria funerária é na verdade (como toda a alegoria) uma figura que encarna uma ideia por meio da sua representação: portadora de índices iconográficos, estes vão dotá-la de significados específicos. A alegoria pode

<sup>11</sup> Acervo da Biblioteca pública Pelotense- Jornal Diário Popular de 24 de janeiro de 1931. Transcrito tal qual com a ortografia da época.

<sup>12</sup> A atual administração do Cemitério, pertence ao Cemitério Ecumênico São Francisco de Paula, localizada na primeira parte da necrópole, sendo a parte antiga analisada ao longo deste trabalho, o chamado Cemitério da Santa Casa de Misericórdia pertencente ao Hospital Santa Casa de Misericórdia de Pelotas.

<sup>13</sup> Informações cedidas pela administração do cemitério Ecumênico São Francisco de Paula, em pesquisa in loco da autora.

ser lida, e essa leitura vai se dar na medida em que o sujeito compreende o código: a emblemática alegórica possui repertório e seu domínio vai possibilitar a fruição da alegoria na efetivação da sua mensagem: uma forma de comunicação, a alegoria transmite uma ideia [...] (CARVALHO, 2009, p.221).

O que podemos compreender em relação a alegoria, é de que, além dos gestos, as expressões e manifestações iconográficas fazem parte de sua caracterização, Carvalho (2009), expõe que “esse dizer não se compromete em ser exatamente explícito quando a alegoria diz uma coisa representando o seu contrário”, a alegoria se caracteriza por suas formas corpóreas, evidenciando formas sensuais, escondendo sua tristeza, “dar asas para que esteja mais perto: do humano ou do divino? Os anjos exibem também uma forma de tipificação da ideia que consiste na sua identidade” (CARVALHO, 2009, p.221-222). Sendo assim, Carvalho (2009), explica que:

A alegoria, para estar presente no campo do cemitério, precisa falar da morte, ou dos sentimentos que estão relacionados a ela. Assim e em alguns casos a alegoria vai utilizar uma determinada coisa para demonstrar outra [...]. A ideia é que a alegoria faça remitência à morte, sendo por meio do seu contrário ou de sua simbologia direta. A morte possui certos aspectos próprios, tais como o vazio, o finito, o eterno, o pesar, o sofrimento, a não aceitação, e a resignação. A alegoria não apenas decora o túmulo, mas deixa uma mensagem para quem fica em vida, mensagem esta que sempre deve lembrar a condição de finitude do próprio sujeito que contempla o indivíduo já falecido. (CARVALHO, 2009, p.225).

Em uma visita ao cemitério, podemos observar diversas tipologias relacionadas às alegorias, as mais vistas são tipologias de alegorias femininas velando os túmulos, que surgem com expressões de tristeza, desespero, resignação, melancolia, entre outros. De acordo com Carvalho (2009):

Sua caracterização menciona a condição da eternidade e da dor. Falam do vazio deixado pela morte, da postura de quem fica em relação a quem vai: não prometem reencontro no eterno, mas ao contrário, apresentam a cisão entre a morte e a vida o rompimento e a espera pela condição inevitável (CARVALHO, 2009, p.225).

No tempo as alegorias revelam atributos a serem encenados nas características de seu período, influenciando em sua “teatralidade que estas possuem. A figura feminina emblemática vai assumir expressões ou gestos diferentes: uma alegoria pode representar um mesmo valor, mas sua configuração pode ser bastante distinta, de acordo com a época de sua feitura”. A alegoria como objeto de

estudo, compreende sua própria história, que se manifesta entre estilos artísticos de “períodos históricos distintos” (CARVALHO, 2009, p.227).

De acordo com a iconografia, os símbolos se proliferam na área das artes e a arte funerária é um campo onde é legítimo o encontro com simbologias alegóricas. Conforme Carvalho (2009), “as alegorias vão construir pela substância dos símbolos. Elas são uma narrativa que utiliza os índices como caracteres de sua linguagem” (CARVALHO, 2009, p.228).

Sendo assim, os túmulos necessitam de pesquisas relacionadas a representação social em que o falecido estava inserido. A alegoria representa essas condições sociais, Carvalho (2009), explica que “na arte funerária podemos entender como a forma de passar uma ideia de maneira que esteja aceita no meio social, ou costume”. O túmulo, se tornava a representação das características do falecido, sem exceder as normas da época, “para que fosse aceito e compreendido” (Idem).

A vigência de uma época condiciona os entendimentos da alegoria no presente, ou o domínio do código, mencionado anteriormente, tendo em vista que atualmente o túmulo é um nicho simplificado, desprovido de ornamentação escultórica na maioria dos casos. A alegoria na arte funerária é um costume passado, o que a torna própria de seu tempo. A intensão dos grandes túmulos monumentais é passar à posteridade, para que os que neles chegam hoje, compreendam o poder das suas origens. Por isto, a alegoria na arte funerária não fala somente por meio de gestos ou signos, mas pela propriedade de seus materiais que enfatizam a possibilidade de atravessar o tempo. a nobreza dos materiais também vai acrescentar status ao túmulo, assim, a alegoria escultórica torna-se privilégio exclusivo do burguês. (CARVALHO, 2009, p.228 -229).

Através do tempo e da história a alegoria simboliza e conserva as coisas finitas. A arte funerária é a própria representação do homem perante a morte, e, a morte no que lhe diz respeito, segue sendo algo estranho “e aceitar a morte é uma forma de aceitar a natureza, natureza que por sua vez é a própria morte [...] e também a história”. No que se refere ainda as funções da alegoria, Carvalho (2009), ainda ressalta que:

A alegoria funerária envelhece culminando na própria ruína de uma categoria artística. Ao se constituir uma convenção, a representação alegórica usa de regras de sua época de origem, o que faz delas hoje objetos isolados, mas que podem ser redescobertos, considerando que ainda é muito comum encontrarmos no Brasil, cemitérios caracterizados no período de 1890-1950, fração de tempo que compreende a maior parte dos acervos de arte funerária que chegam até nós, herança também do positivismo (CARVALHO, 2009, p. 229).

Com isso a alegoria estabelece o signo, e “a investida simbólica é permitida a quaisquer formas da natureza, convencionando signo e ideia”. A arte funerária possibilitou que sua “investida simbólica transpusesse o textual, o escrito, para a forma visual pura ao convencionar a figura alegórica” (CARVALHO, 2009, p.230).

A tristeza e melancolia dos epitáfios são possíveis de serem sentidas e expressadas, pelas manifestações lastimosas das figuras que choram sobre os túmulos. “Não precisamos ver-lhes correr lágrimas dos olhos para sabermos que choram: a teatralidade de seus gestos são a própria substância da investida alegórica” (Idem).

Sendo assim, a alegoria funerária, “supre a necessidade da legenda e por isso pode inclusive superar o poder de ser somente emblemática para constituir uma forma categórica do dizível que dispensa as palavras”. A alegoria representa sentimentos, eventos e preceitos que são subjetivos em forma física, os dando uma expressão humana, que se aproximam do “nosso mundo” (Idem).

### 3.2 LEITURA ICONOGRÁFICA DA ESCULTURA

A escultura é produzida em mármore e está sobre um pedestal de granito. A estrutura tumular é feita em granito em tom de areia, e existem duas campas de granito, na cor preta. Sobre a campa onde o anjo está situado, as inscrições: *DORA 19-1-1931* (sua data de falecimento).

**Figura 12.** O Anjo - Jazigo de Dora Faustini



**Fonte:** Neizke, 2019.

**Figura 13.** Inscrições na lápide com a data de falecimento de Dora Faustini



**Fonte:** Damasceno, 2019.

A escultura representa uma figura antropomórfica feminina alada, que identificamos inicialmente como um anjo. Seus trajes se assemelham ao estilo grego, com grandes plissados, marcando as curvas de seu corpo, com cabelos presos em um coque; os braços estão a mostra; sua cabeça levemente em declínio, com os olhos semi-cerrados, sua expressão apresenta tristeza, seus braços levemente voltados para o lado direito de seu corpo, com um buquê composto por diversas flores, sendo depositado sobre a campa do túmulo.

**Figura 14.** Pormenores do Traje



**Fonte:** Damasceno, 2019.

**Figura 15.** Visão lateral dos Pormenores dos cabelos em um coque (à esquerda)  
**Figura 16.** Visão superior dos pormenores dos cabelos em um coque (à direita)



**Fonte:** Damasceno, 2019

**Figura 17.** Detalhe do rosto em ângulo de baixo para cima



**Fonte:** Damasceno, 2019.

O anjo está ajoelhado, com a perna esquerda levemente flexionada, sendo a perna direita seu ponto de apoio, o braço esquerdo (cotovelo) está apoiado na perna esquerda, e o antebraço encostando na perna direita, o pé esquerdo está visível.

**Figura 18.** O Anjo



**Fonte:** Neitzke, 2019.

A obra em questão, apesar da já citada atribuição descritiva do site do cemitério de Viareggio, não possui um nome artístico, entretanto, “sua descrição estilística se enquadra na representação da alegoria da melancolia e seu estilo se refere ao simbolismo e art nouveau”<sup>14</sup>, sendo assim, a intitulamos de “*O Anjo Melancólico de Dora*”, e que, iremos analisar adiante, em tabela comparativa, junto a mais duas esculturas, que são réplicas da escultura original do artista Luca Arrighini, localizadas no cemitério da Consolação, na cidade de São Paulo- SP.

---

<sup>14</sup> Em entrevista in loco com a historiadora de arte e pesquisadora de arte funerária: Doutora Maria Elizia Borges, na data de 31 de out. de 2019, em visita ao Cemitério da santa Casa de Misericórdia de Pelotas.

**Figura 19.** Visão lateral esquerda do *Anjo Melancólico de Dora*



**Fonte:** Damasceno, 2019.

**Figura 20.** Visão lateral direita do *Anjo Melancólico de Dora*



**Fonte:** Damasceno, 2019.

Inicialmente, os anjos expressavam particularidades relacionadas à estatuária clássica, sendo assexuados e alados. Paulatinamente se desenvolveram em semblantes mais humanizados, passando a possuir características mais terrenas, perdendo seus traços celestiais (BORGES, 2002, p.182).

[...] devemos, contudo, sublinhar que se transformou, notadamente na segunda metade do século XIX. Afeminou-se, se assim podemos dizer, a olhos vistos. Já era bastante ambíguo [...] formas fluídas e feições de mulher. Nas grandes necrópoles italianas, ao final do século, não restavam dúvidas sobre o sexo dos anjos, cujas formas opulentas e transbordante feminilidade transformaram-nos em duplos ou sócias da imagem da mulher, visitando com crescente insistência os monumentos dos cemitérios. O anjo conservou sua significação própria: espalha as flores da lembrança e interroga com seu sorriso enigmático. Com frequência também será visto associados ao defunto na maioria das vezes à morte transportando-o para o céu (VOVELLE, 1997, p. 331).

Os anjos da *belle époque* possuem gênero definido, retratam a idade e juventude, brincando como crianças, contudo, constituem expressões mais teatrais e dramáticas, como a tristeza, a desolação, a melancolia, entre outras (VALLADARES, 1972, p. 589).

Borges (2002), cita entre as representações de anjos, a alegoria da saudade:

O anjo apresenta-se em estado de meditação, com expressão triste e serena. Ele pode exibir-se de várias maneiras: apoiado em uma coluna; ajoelhado sobre o túmulo, e registrando os dados do morto em uma estela; abraçado a cruz; espalhando flores da recordação, que é seu significado mais específico [...] essa última variação é identificada entre os membros de uma marmoraria como a alegoria da *siesta flore*, segundo informações de aprendizes (BORGES, 2002, p.185).

Com estas informações, é possível crer que o anjo da melancolia, citado nesta pesquisa, com algumas de suas características, se enquadre também à alegoria da saudade.

De acordo com Borges (2002), “independentemente da posição que os anjos ocupam no espaço arquitetônico tumular, eles apresentam algumas características gerais, que são:

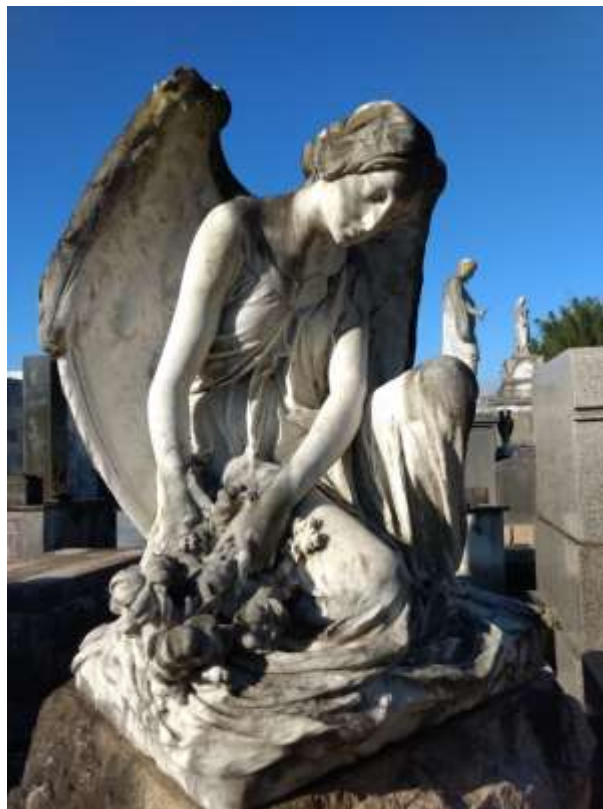
A colocação das asas é o modo primeiro de identificá-los. Elas vinham como peças à parte e eram colocadas no ato da montagem da figura. As asas poderiam ser dispostas abertas para o alto do vôo aos céus [...]; em forma de concha, o que faz lembrar as representações sacras do estilo romântico [...]; de tamanho monumental, como se emoldurassem toda a imagem [...]; a fisionomia do anjo altera-se do estado de tristeza ao da alegria, variando em função da alegoria a ser representada. Há sempre um sorriso enigmático em

sua boca. Independentemente de serem representados como crianças, jovens ou adultos, os anjos sempre exibem um físico pleno de saúde, calcado nos moldes da beleza clássica; a vestimenta difere de modelo e de comprimento, todavia se apresenta sempre leve caindo suavemente e emoldurando o corpo. Há casos em que a roupa torna-se esvoaçante, tendendo a uma sensualidade provocadora [...] pode-se dizer que o panejamento varia do jônico ao medieval e ao clássico, chegando até o art-nouveau; os anjos são colocados ora numa posição de guardiões do túmulo, ora como anunciadores, variando assim sua importância dentro do contexto geral do monumento. (BORGES, 2002, p.187-188).

De acordo com estas características, *O Anjo Melancólico de Dora* se insere em alguns aspectos estilísticos, dentre eles o *Art Nouveau*, que iremos analisar ao longo desta pesquisa.

### 3.3 O ANJO- ALEGORIA DA MELANCOLIA

**Figura 21.** O Anjo Melancólico de Dora



**Fonte:** Damasceno, 2018.

*O Anjo Melancólico de Dora*, como o nome nos diz, representa a alegoria da melancolia, e para que, consigamos alcançar melhor compreensão quanto a esta definição, é necessário observarmos os conceitos que serão brevemente referidos ao

longo desta seção. De acordo com o dicionário Michaelis, o termo melancolia, significa:

Substantivo feminino.

1 MED, PSICOL Estado mórbido que se caracteriza por tristeza profunda, grande depressão e falta de energia física e mental, geralmente causado por doença psiquiátrica, atualmente considerado um estágio da psicose maniaco-depressiva; tristimania.2 Estado emocional caracterizado por profunda tristeza e desencantamento; depressão, mangorra.3 POR EXT Sentimento de languidez, permeado por uma suave e indefinida tristeza que leva à meditação e à introspecção<sup>15</sup>.

A partir desta definição, podemos considerar, que o estado de espírito melancólico, de acordo com a pesquisadora Thaissa Caino, é um assunto de extrema importância, relacionado aos estudos da saúde e às ciências sociais, visto ser a constatação de um distúrbio psicológico, relativo à depressão, que está afetando cada vez mais a sociedade atual (CAINO, 2018, p.80).

A escultura apresentada nesta pesquisa, se refere por sua expressão, postura e gestos “à representação da melancolia nas artes e na filosofia, que por sua vez permite observar o tratamento dado à melancolia como um fenômeno de longa duração, relacionado à medicina hipocrática e suas formulações posteriores [...]”.

Caino (2018), ainda explica em seu texto que “no âmbito da teoria hipocrática, quando falamos de melancolia, estamos nos referindo diretamente ao termo mais antigo utilizado para a patologia dos humores tristes” e segue; “são dois os escritos fundamentais que devem ser tomados como marcos na história da melancolia: o chamado Corpus hippocraticum e o Problemata XXX, de Aristóteles [...] estes escritos definiram a noção de melancolia que prevaleceu até o início da era moderna” (TEIXEIRA apud CAINO, 2018, p.80).

O corpus hippocraticum, em seu conjunto de definições, sobre a natureza do homem e dos humores, “que a doutrina humoral é sistematizada de forma mais clara”. Para tornar claro esta definição, Caino (2018), faz referência a o autor Rebollo (2006):

---

<sup>15</sup>Definição retirada do dicionário Michaelis, na página: Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=melancolia> Acesso em 19 de nov. 2019.

Os elementos primários constituintes do corpo são a água, o fogo, o ar e a terra. Tais elementos geram as qualidades (quente, frio, seco e úmido) que, organizadas em pares, dão origem aos quatro humores (chymós). Todas as partes líquidas e sólidas do corpo são compostas por uma mistura ou mescla (krásis) de tais humores. As doenças dependerão, na sua maioria, de uma discrasia ou desequilíbrio entre a composição natural de tais humores. Os autores do CH derivaram de tal teoria uma nosologia que correlacionou as faixas etárias, as estações do ano e os temperamentos humanos, fornecendo com isso a base da terapêutica hipocrática (REBOLLO, apud CAINO, 2018, p.81).

Em resumo, a doutrina humoral é definida por Caino (2018), como:

o ar está ligado ao quente e úmido, à infância e à primavera; o seu humor é o sangue, e o temperamento é o sanguíneo. O fogo está associado ao quente e seco, à juventude e ao verão; seu humor é a bile amarela, e o temperamento associado é o bilioso/colérico. A terra está associada ao frio e seco, à maturidade e ao outono; seu humor é a bile negra, e o seu temperamento tem como característica a melancolia. Por fim, a água está associada ao frio e úmido, à velhice e ao inverno; seu humor é a fleuma/pituíta, e o temperamento é o fleumático (CAINO, 2018, p.82).

Com este conceito sobre a melancolia, do grego: melas (negro), e kholé (bile), podemos compreender que era compreendida como uma doença mental e espiritual, proveniente do excesso de bile negra no organismo, localizada no baço. A enfermidade é um desequilíbrio dos humores (dyscrasia), quando existe a ausência ou abundância de pelo menos um deles ou quando um deles não combina com os outros. Desse modo, a intensa quantidade de bile negra no corpo, modificava predominantemente as propriedades emocionais do caráter ligado a este humor, tornando o indivíduo em estado melancólico, definido por traços de “lentidão, estagnação, tristeza, solidão, morbidez, indiferença”, o indivíduo que apresentava melancolia, teria como fundamentais particularidades físicas e psicológicas “ser seco, não corpulento, ter caráter sombrio, triste e medroso; e as doenças mais comuns a acometerem-lhe eram a epilepsia, os transtornos mentais, febres altas, inflamações cerebrais, diarreia, lepra e líquen” (CAINO, 2018, p.82). A autora, ainda cita a posição de outros dois estudiosos em relação a definição de melancolia:

Aristóteles, por sua vez, agregou outros significados à melancolia, ao relacionar os estados melancólicos aos indivíduos que se dedicavam às artes e à filosofia [...] o filósofo Walter Benjamin [...] por sua vez, comenta que o vínculo entre a genialidade e a loucura, na concepção aristotélica da melancolia, permaneceu influente por mais de dois mil anos, destacando como principal manifestação disso o dom divinatório, ou seja, a ideia de que a melancolia estimularia a capacidade profética.

Segundo Benjamin, esta ideia viria a reaparecer no século XVII de uma forma mais sombria, e ilustra com uma máxima de Kant: “a tristeza absoluta é prenunciadora de todas as catástrofes futuras” [...] (CAINO, 2018, p.82-83).

O que podemos compreender, é que, através de grandes estudos feitos por inúmeros filósofos, o termo melancolia se difere, porém está relacionado ao psíquico afetado.

### 3.4 TABELA COMPARATIVA DOS PORMENORES DAS ESCULTURAS

Para que possamos compreender as diferenças e semelhanças das esculturas que se referem ao mesmo artista, é necessário analisarmos os pormenores de cada uma, através de uma tabela comparativa. A seguir ilustramos cada escultura:

**Figura 22.** O Anjo Melancólico de Dora. Cemitério Santa Casa de Misericórdia de Pelotas



Fonte: Neitzke, 2019.

**Figura 23:** Escultura “1” situada no Cemitério da Consolação em São Paulo- SP



**Figura 24:** Escultura “2” situada no Cemitério da Consolação em São Paulo- SP









**Fonte:** Rezende (Necrotur), 2018.

Tabela 1. Tabela comparativa dos pormenores

PORMENORES	ESCULTURA CEMITÉRIO SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PELOTAS	ESCULTURA 1 CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO- SP	ESCULTURA 2 CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO- SP
VISÃO GERAL			
CABEÇA			
	<p>A cabeça está levemente em declínio, seu cabelo possui menos pormenores do que as esculturas “1” e “2”. Seus traços do rosto são finos, diferenciando da escultura “1” e “2” que apresentam os traços do nariz um pouco mais largos.</p>	<p>A cabeça está levemente em declínio, porém em ângulo diferente a escultura do Cemitério Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, e a escultura “2” do Cemitério da Consolação, porém seus traços e estilos dos cabelos são iguais a escultura “2”.</p>	<p>A cabeça está levemente em declínio, como a escultura do Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas. Os detalhes do cabelo e traços do rosto se assemelham ao da escultura “2”.</p>

<p><b>TRAJES</b></p>			
	<p>Seus trajes apresentam semelhanças em seus plissados.</p>	<p>Seus trajes apresentam semelhanças em seus plissados, porém, este, com mais detalhes.</p>	<p>Seus trajes apresentam semelhanças em seus plissados, porém este com maior semelhança ao do Cemitério Santa Casa de Misericórdia de Pelotas.</p>
<p><b>BRAÇO E PERNAS</b></p>			
	<p>A posição de seus braços e pernas é semelhante ao da escultura "2" As pernas estão descobertas em seu traje, o que a assemelha a escultura "2"</p>	<p>A posição de seus braços e pernas se assemelham aos da escultura do Cemitério Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, e da escultura "2", porém a forma em que o cotovelo encosta no joelho as difere em pequenos detalhes. Notamos também os trajes que cobrem a perna de apoio, o que não existe nas esculturas citadas. Este possui mais pormenores em plissados.</p>	<p>A posição de seus braços, pernas e seu traje é semelhante ao da escultura do Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas.</p>

<b>MÃOS E FLORES</b>			
	<p>Os pormenores das mãos e flores se assemelham ao da escultura “2”, porém os dedos estão mais aprofundados ao segurar as flores, o que o difere das outras duas esculturas. O buquê de flores parece ser em maior proporção.</p>	<p>Os pormenores das mãos as diferem das demais esculturas, por seu dedo indicador estar esticado. As flores do buquê também as diferem das demais esculturas apresentadas.</p>	<p>Os pormenores das mãos e flores se assemelham ao da escultura “2”, porém o buquê de flores parece ser de menor proporção.</p>
<b>PEDESTAL</b>			
	<p>O pedestal apresenta um estilo mais simples sem maiores detalhes em flores como nas esculturas “1” e “2”.</p>	<p>Devido ao ângulo desta imagem, não foi possível analisar maiores pormenores em seu pedestal, porém seu estilo se assemelha ao da escultura do Cemitério Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, no que diz respeito as flores que a ornamentam.</p>	<p>O pedestal apresenta maiores detalhes em sua ornamentação de flores, com várias margaridas, o que o difere das duas esculturas apresentadas.</p>

### 3.5 O SIMBOLISMO, BREVE DEFINIÇÃO

Com este conceito que será brevemente apresentado, podemos relacionar certos aspectos que enquadram *O Anjo Melancólico de Dora*, ao Simbolismo.

O Simbolismo, representa a corrente artística de marca espiritualista que progrediu na França, entre as décadas de 1880 e 1890, o simbolismo encontra expressão nas mais variadas manifestações artísticas, refletindo e aprofundando as relações entre todas. “O objetivo último das diferentes modalidades artísticas é a expressão da vida interior, da alma das coisas, que a linguagem poética - mais do que qualquer outra - permite alcançar, por detrás das aparências”<sup>16</sup> (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). A website Enciclopédia Itaú Cultural, ainda explica que:

O Simbolismo segue uma trilha espiritualista e anticientífica: a arte não apresenta a realidade, mas revela, através de símbolos, uma realidade que escapa à consciência. Se o impressionismo fornece sensações visuais, o simbolismo almeja apreender valores transcendentais - o Bem, o Belo, o Verdadeiro, o Sagrado - que se encontram situados no polo oposto a razão analítica. A arte visa a retomar a paixão, o sonho, a fantasia e o mistério, explorando um universo situado além das aparências sensíveis (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

Sendo assim, podemos compreender que o Simbolismo assume a noção simbólica entre “objetos naturais pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo ou fabricados pelo homem: casas, barcos ou carros ou mesmo formas abstratas: os números, o triângulo, o quadrado, o círculo [...]”. O homem torna intuitivamente “objetos ou formas em símbolos”, os dando tamanha importância psíquica, lhes dando expressividade, “tanto na religião, quanto nas artes visuais”, esta ligação “que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram” e podemos constatar na atualidade, com significativa expressão nas pinturas e esculturas (JAFFÉ, s/a, p.232).

Os simbolistas foram os pioneiros a afirmar que o “mundo interior dos estados da alma e das emoções, em lugar do mundo objetivo das aparências externas, é o mais apropriado tema da arte”.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3841/simbolismo>. Acesso em 19 de nov. 2019.

Os símbolos em particular, são utilizados para expressar as emoções e assim serem transferidas através da arte. “Embora a obra dos simbolistas seja muito diversificada, nela ocorrem temas comuns, tais como os sonhos e visões, experiências místicas, o oculto, o erótico e o perverso, com objetivo de criar um impacto psicológico” (Idem).

As mulheres são caracterizadas no Simbolismo, como angelicais, puras e muitas vezes sensuais, e os temas ligados ao pecado, doenças e morte são constantes (DEMPSEY, 2003, p.41).

Em se tratando de mulheres, podemos associar ao estilo em que os anjos se apresentam, como citado anteriormente, em que, suas expressões passaram a representar maior feminilidade e sensualidade. Borges explica que “[...], enquanto o erotismo está relacionado com aquilo que é explícito, desenvolvido e preciso, e tem intenção meramente exibicionista, a sensualidade não possui a intenção de mostrar claramente, ou seja, é implícita. Maliciosamente concede ao expectador somente o vislumbre, convidando-o à fantasia. É com o advento dos movimentos simbolista e art nouveau que se busca representar a libertação da imaginação humana do material” (CARNEIRO; BORGES, s/a. s/p)<sup>17</sup>.

Com estas definições, podemos concluir mais um aspecto em que *O Anjo Melancólico de Dora* se insere dentro dos aspectos do Simbolismo. Borges (2011), explica sobre o Simbolismo na arte funerária, citando um cemitério italiano, como referência:

O Simbolismo se tornou referência nas estatuárias do Cemitério Monumental de Milão. Ele não representa um estilo, mas encontrou nos estilos Art Nouveau, Liberty e da Secessão Austríaca formulas cabíveis para expressar seus valores vinculados a pressupostos ideológicos dentro de um clima espiritualista, a partir de 1890. Como exemplo citamos a obra *The Dream*, 1900, de Leonardo Bistolfi (1859-1933) - “Poeta da morte” - que retrata o sonho dentro de um contexto idealizado dotado de uma intensa expressão formal, desprovido do imaginário iconográfico religioso (BORGES, 2011, p.3).

Leonardo Bistolfi foi considerado mundialmente como “o líder do Simbolismo e como poeta da morte” o qual com sua arte, procurava atenuar o luto, “chamando atenção para as igualdades sociais, o sentido pleno do amor universal e o lado

---

<sup>17</sup> Leonardo Bistolfo, Disponível em: [http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338512577\\_ARQUIVO\\_ARTIGO-ANPUHRJ.pdf](http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338512577_ARQUIVO_ARTIGO-ANPUHRJ.pdf) Acesso em 20 de nov. 2019.

espiritual da vida. Suas obras encarnam a angústia do homem moderno e demonstram um sentimento de caráter mais humanitário” (BORGES, 2011, s/p).

### 3.6 O ART NOUVEAU, BREVE DEFINIÇÃO

Em análise, *O Anjo Melancólico de Dora* se insere em determinados aspectos que serão apresentados ao longo desta breve definição do que é o Art Nouveau; observamos: o Art Nouveau é um estilo artístico que se difundiu entre 1890 e o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), na Europa e nos Estados Unidos, se propagando mundialmente. O Art Nouveau está precisamente ligado as artes aplicadas: design, artes gráficas, artes decorativas, arquitetura e mobiliário, entre outras e versa com a produção manufatureira em série, “elege a máquina como instrumento de pluralização de produção artística, capacitada para atender o consumo da decoração doméstica, trajes, e objetos do cotidiano até o nível da pequena burguesia urbana” (VALLADARES, 1972, p.587).

Já os “novos materiais do mundo moderno são amplamente utilizados (o ferro, o vidro e o cimento), assim como são valorizadas a lógica e a racionalidade das ciências e da engenharia. Nesse sentido, o estilo acompanha de perto os rastros da industrialização e o fortalecimento da burguesia<sup>18</sup>”(ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). A website ainda contextualiza o Art Nouveau que:

[...] se insere no coração da sociedade moderna, reagindo ao historicismo da Arte Acadêmica do século XIX e ao sentimentalismo e expressões líricas dos românticos, e visa adaptar-se à vida cotidiana, às mudanças sociais e ao ritmo acelerado da vida moderna. Mas sua adesão à lógica industrial e à sociedade de massas se dá pela subversão de certos princípios básicos à produção em série, que tende aos materiais industrializáveis e ao acabamento menos sofisticado. A "arte nova" revaloriza a beleza, colocando-a ao alcance de todos, pela articulação estreita entre arte e indústria (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

Os meios de trabalhos artísticos “alcançam soluções mecânicas com instrumental elétrico de [...] maior rentabilidade de tempo e produção, e relacionando com a arte funerária, “tais disponibilidades determinaram, em todos os centros urbanos de expressão de riqueza, novas e reconhecíveis características. Até então as

---

<sup>18</sup> O Simbolismo. Disponível em : <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau> Acesso em 20 de nov. 2019.

construções cemiteriais se valiam do trabalho artesanal e da eventualidade artística” (VALLADARES, 1972, p.588).

Os artistas ligados ao *Art Nouveau*, eram inspirados na “natureza, as linhas sinuosas e assimétricas das flores e animais. O movimento da linha assume o primeiro plano dos trabalhos, ditando os contornos das formas e o sentido da construção. Os arabescos e as curvas, complementados pelos tons frios, invadem [...] as fachadas e os interiores, [...] (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

Valladares (1972), elucida que:

Com o trabalho industrial mecanizado, as fundições passaram a fornecer gradis, portões, cercaduras de ornatos, frisos, cruces e alegorias pré-moldadas, vigas metálicas e colunatas de estruturas [...], a estatuária não era mais trabalho do escultor; neste caso entendido como o artista criador do objeto modelado [...] no estudo dos cemitérios brasileiros os estilos se sucedem como nas necrópoles das cidades europeias, porém com datas defasadas e submetidos às razões da disponibilidade dos materiais locais. (Idem).

Diante desta citação, podemos associar o Art Nouveau e as réplicas de arte funerária, disponíveis em catálogos. Algumas eram escolhidas pelos clientes e importadas da Itália, França, Alemanha, países onde eram produzidas em série e com qualidade destacável. Em outros casos, algumas obras foram replicadas em ateliês menores, e dependendo do artífice, sendo algumas de boa qualidade e outras nem tanto. Também podemos observar o uso de matérias primas, ao notar nitidamente em diversos cemitérios pelo mundo os diferenciais associados ao padrão estético proveniente do próprio material, o que difere as esculturas e suas réplicas quanto aos valores no mercado, ligados às classes sociais da época.

Valladares (1972), explica em relação a caracterização dos estilos nas necrópoles da época:

Em poucas oportunidades nos foi possível caracterizar a sucessão cronológica dos estilos de época que ocorreram em nossos cemitérios instalados ao começar a segunda metade do século passado, partindo dos exemplos Neoclássico da arte tumularia predominantemente representados pela estatuária e cantaria importadas das oficinas de marmoristas de Portugal, datadas até cerca de 1870. A estes sucedem as importações da Itália, da França e esporadicamente de outros centros, formando então o acervo de uma das expressões da *Belle époque* no Brasil. Este período chega ao fim dos Oitocentos e somente a partir de 1905 temos os exemplos característicos do Art nouveau que permanecem e se diluem ao findar a terceira década<sup>19</sup> (VALLADARES, 1972, p.589).

---

<sup>19</sup> Citação transcrita tal qual com a ortografia da época de 1972.

O que podemos considerar, é que, o advento da arte funerária no Brasil, com o estilo do Art Nouveau, se manifestou nos cemitérios Paulistanos com estatuárias vindas da Itália e em menor escala vindas da França para os cemitérios cariocas. (VALLADARES, 1972, p. 601). Valladares (1972), problematiza o fato de:

Os analistas do estilo Art Nouveau pouco consideram a característica instrumental, muitos abordam e enaltecem as estruturas metálicas, a vidraria, e as soldas como particularidades técnicas capazes de suportar e incrementar o capricho inventivo. Igualmente é necessário observar-se no objeto artístico da estatuária de pedra e de bronze a interferência e resultado de instrumentos mecânicos inventados na época, capaz de facilitar e reduzir o tempo de produção. Correspondem ao equipamento de um arsenal trazido pela eletricidade: brocas, perfuradores, frisadores, polidores, fornos, fundições e uma série de recursos técnicos fazem as disponibilidades para a produção artística, facilitada e industrializada (VALLADARES, 1972, p.602).

O autor ainda descreve que, “a estatuária da Art Nouveau dispensou o planejamento de inspiração classicista e inventou um outro considerável riqueza plástica [...] os atributos curvilíneos [...] emanam de sua razão fundamental que é a revelação do sexo” sendo a sensualidade o parâmetro adequado ao estilo Art Nouveau como “condição plena, vivência e grandeza”, sendo as alegorias do início do século com representações desprovidas de historicidade. “A figura não é utilizada como começo e fim de determinado símbolo”, é mais uma justificativa para exibir o corpo humano em sua perfeição, aplicado a arte funerária. “O enlevo, o êxtase e a resolução se expressam plenamente nas alegorias conduzidas aos túmulos, na temática de consagração, desolação e integração” as necrópoles apresentam na arte funerária, esculturas que revelam “a dor, o prazer, o amor e o morrer” (VALLADARES, 1972, p.603).

Diante destes fundamentos, presumimos, que, *O Anjo Melancólico de Dora*, está ligado aos estilos do Simbolismo e ao Art Nouveau por sua elaboração apresentar fortes traços que afirmam estes estilos, como o seu traje bem elaborado em forma sensual, a maneira como o anjo deposita as flores simbolizando a alegoria da melancolia, passando ao expectador o mesmo sentimento.

### 3.7 O ESCULTOR LUCA ARRIGHINI

De acordo com o website do Museo dei Bozzetti,<sup>i</sup> que apresenta brevemente o histórico da família de escultores Arrighini: a empresa que foi fundada em 1870 pelo Bisavô de Luca Arrighini, que foi passada de geração para geração:” Arrighini Marmi de Luca Arrighini com a colaboração de seus filhos Enrico e Gualtiero (1870-1950); Arrighini Marmi, de Enrico Arrighini, com a colaboração de seu filho Nicola (1950-1955); Arrighini Marmi por Nicola Arrighini (1955-1977); Arrighini Marmi de 1870 de Gualtiero, Rinaldo e Nicola Arrighini (1977-presente)” (website do MUSEO DEI BOZZETTI).

Os membros da família Arrighini, passaram por estudos em escolas de arte, colocando seus conhecimentos em prática em ateliês/marmorarias (website do MESEO DEI BOZZETTI).<sup>20</sup>

De acordo com os autores Silva e Cerqueira (s/a):

Os Arrighini estavam bastante organizados e preparados para atender as diversas demandas do mercado de arte, faziam obras para decoração de: túmulos, praças ou decoração para edificações diversas, haviam-se profissionalizado ao longo dos anos e dominavam o saber-fazer da escultura, aprendido, em escolas de arte na Itália” e até os dias atuais ainda trabalham em família em sua marmoraria<sup>21</sup>.(SILVA; CERQUEIRA, s/a, s/p).

Em entrevista feita por Nani Rezende, administradora de uma página relacionada à arte funerária (leia-se Necrotur), que em pesquisas ligadas às obras de Luca Arrighini, entrou em contato por e-mail, com a marmoraria da família Arrighini e gentilmente nos cedeu o material, que segue:

---

<sup>20</sup> Breve histórico dos Arrighini. Disponível em: <http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s001220.php> Acesso em 21 de nov. 2019.

<sup>21</sup> <http://www.arrighinimarmi.com/arrighinglese.htm> Acesso em 21 de nov. 2019.

Nani Rezende escreve<sup>22</sup>:

Ciãoo!

Sono um ricercatore di arte tombale a San Paolo, in Brasile.

L'angelo dello studio Luca Arrighini per la tomba di Nella Pardini <sup>23</sup>(1919) é starto l'ispirazione per diverse opere tombali nei cimiteri di San Paolo.

Mi chiedo se hai più informazioni sulla creazione di questo angelo:

l'ispirazione, lo stile della scultura, la scadenza fino alla fine.

Grazie mille

Nani Rezende

A família Arrighini em resposta à Nani Rezende<sup>24</sup>:

Ciao !

Siamo la 5 generazione della Ditta Arrighini marmi,pietre,bronzi e mosaici Artistici.

Ci sono purtroppo molte Opere realizzate dai nostri Nonni e Bisnonni delle quali non conosciamo l'esistenza malgrado nel nostro archivio fotografico ci siano

molte immagini in negativo- vetrini.

Siamo spiacenti ma Non conosciamo questa Scultura e magari con una o più foto potremmo vedere se riusciamo a trovare qualcosa .

Cari saluti,

Rinaldo Arrighini

---

<sup>22</sup> Em tradução: Olá! Sou pesquisadora em arte de túmulos em São Paulo, Brasil.

O anjo de Luca Arrighini para o túmulo de NellaPardini (1919) foi inspiração para várias obras de túmulos nos cemitérios de São Paulo.

Gostaria de saber se você tem mais informações sobre a criação desse anjo: a inspiração, o estilo da escultura, o prazo até o final.

Muito obrigado. Nani Rezende

<sup>23</sup> Ver capítulo 3 – A escultura do jazigo de Dora Faustini – figura 10.

<sup>24</sup> Em tradução: Oi! Somos a quinta geração dos mármore, pedras, bronzes e mosaicos artísticos da empresa Arrighini.

Infelizmente, existem muitas obras realizadas por nossos avós e bisavós, das quais não conhecemos a existência, apesar de em nosso arquivo fotográfico haver muitas imagens negativas- slides.

Lamentamos, mas não conhecemos esta escultura e talvez com uma ou mais fotos pudéssemos ver se conseguimos encontrar alguma coisa.

Atenciosamente, Rinaldo Arrighini.

Na página Necrotur, obtivemos a informação relacionada a escultura “1” que ilustramos na tabela comparativa dos pormenores, que se encontra no Cemitério da Consolação na Cidade de São Paulo:

[...] este anjo, uma alegoria da melancolia, foi criado pelo escultor Luca Arrighini para o túmulo do Cemitério Viareggio na Itália [...] Luca Arrighini (1845-1915) montou um atelier em 1870 em Pietra Santa, na Toscana. No cemitério Viareggio existem 7 obras assinadas com “Luca Arrighini”. Uma das esculturas é o anjo melancólico que adorna o túmulo de Nella Pardini,<sup>25</sup> falecida em 1919.

Mesmo Luca tendo falecido em 1915, seus filhos levaram adiante o atelier e continuaram assinando o nome do patriarca. Inclusive até hoje existe a oficina Arrighini e consegui entrar em contato com eles por e-mail. A família já está na quinta geração desde Luca. Infelizmente, eles não têm documentos sobre este anjo. Mas posso afirmar que a escultura fez sucesso rapidamente! O original é de 1919 e pelo menos em 1926 já havia uma obra similar aqui no Brasil [...] (NECROTUR)<sup>26</sup>.

Em demais pesquisas não obtivemos maiores resultados relacionados a biografia do artista Luca Arrighini e sua obra original. Neste estudo de caso nos referimos a réplica de *O Anjo Melancólico de Dora*.

---

<sup>25</sup>Cemitério Viareggio. Disponível em:

[http://www.cimiteroviareggio.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=115%3A106-scultura&catid=5%3Acultura&Itemid=4](http://www.cimiteroviareggio.it/index.php?option=com_content&view=article&id=115%3A106-scultura&catid=5%3Acultura&Itemid=4) Acesso em 21 de nov. 2019.

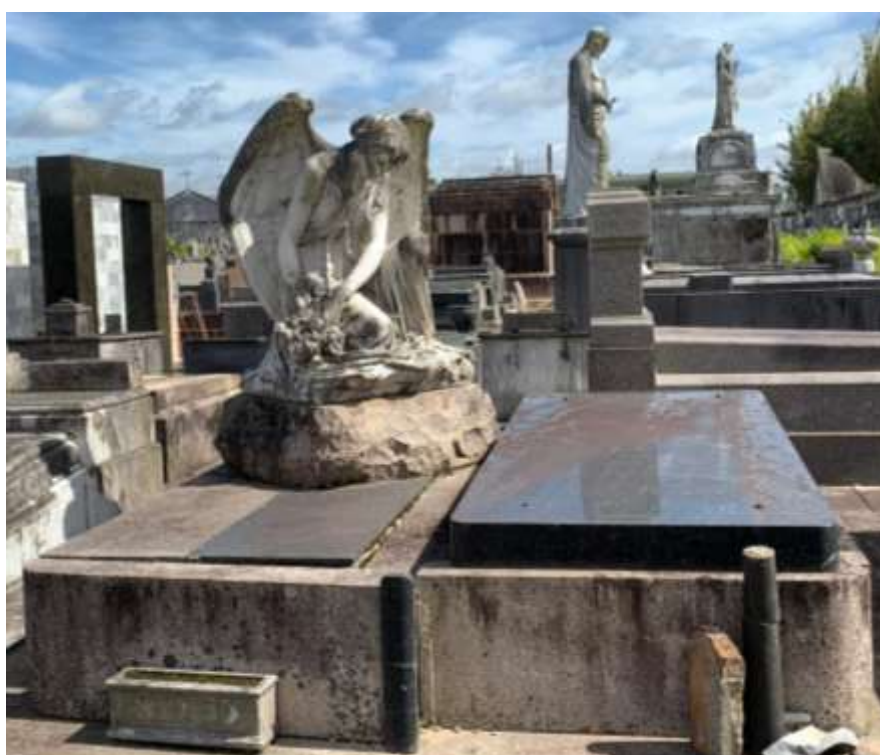
E neste outro site, mostra outra obra do artista em outro cemitério. Disponível em: <https://cimiteripalermo.com/tag/luca-arrighini/> Acesso em 21 de nov. 2019.

<sup>26</sup> Informações sobre a escultura situada no Cemitério da Consolação. Disponível em: <https://instagram.com/necrotur?igshid=cfjvv2fphozs> Acesso em 21 de nov. 2019.

#### 4. O ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA ESCULTURA

A escultura está localizada à extrema esquerda da parte mais antiga da necrópole<sup>27</sup>, quadro 4, quadra 01, fila Z<sup>28</sup>, posição do jazigo. As medidas da guarnição da estrutura tumular são: 2,31cm x 2,27cm x 0,40cm e da escultura: 1,18cm de altura, 0,96cm de largura, 0,60cm de profundidade; e o pedestal onde a escultura está fixada: 0,28cm de altura.<sup>29</sup>

**Figura 25.** Vista geral do jazigo



**Fonte:** Neitzke, 2019.

---

<sup>27</sup>Ver mapa anexo, e consultar o primeiro capítulo, a descrição da parte antiga da necrópole.

<sup>28</sup> Ver mapa de sua localização, em anexo.

<sup>29</sup> Medidas realizadas in loco pela autora.

A escultura é produzida em mármore, sendo esta, uma rocha<sup>30</sup> de origem metamórfica, isto é, que surge a partir das transformações das rochas sedimentares<sup>31</sup> ou magmáticas, elas se modificam quando sujeitas a altas temperaturas e pressões, estas alterações podem variar a composição mineral e as texturas cristalinas das rochas sedimentares e ígneas [...] (BRAGA, 2003, s/p).

A estrutura tumular (pedestal, guarnição e campas) é composta em granitos diversos. O granito é uma rocha intrusiva<sup>32</sup> muito comum, composta de grãos de quartzo que consiste em ser um mineral incolor, feldspato, responsável pela variação das cores (rosadas, avermelhadas e creme-acinzentadas) e mica, responsável pelo brilho. “Os grãos são grandes porque se solidificaram lentamente no interior da Terra. Tem aparência manchada e de coloração variada, de acordo com seus componentes” (BRAGA, 2003, s/p).

Para diagnosticarmos o estado de conservação da escultura *O Anjo Melancólico de Dora*, utilizamos o *Glossário ilustrado das formas de deterioração da pedra – ICOMOS – ISCS*.

A escultura evidencia o conceito de *bom*, em relação ao seu estado de conservação; contudo, apresenta manifestações patológicas, tais como: sujidade em toda a sua extensão (frente, laterais e verso), devido as partículas finas de poeira. Vejamos em detalhes:

Cabeça: possui alteração cromática devido aos agentes físicos externos, dando a ela um tom escuro, acrescida de colonização biológica por algas verdes que são organismos vegetais microscópicos, que se formam devido a umidade<sup>33</sup>;

Rosto: possui alteração cromática, acrescida de colonização biológica por algas verdes, mais evidente entre o nariz e bochecha direita;

---

<sup>30</sup> De acordo com Braga (2003, s/p) “a classificação das rochas pode ser feita de acordo com a sua composição química, de acordo com a sua composição mineralógica ou de acordo com a sua estrutura básica. A estrutura da rocha é a soma de propriedades tais como forma, dimensão, hábitos e orientação de suas partículas. Está diretamente relacionada com a sua formação”

<sup>31</sup> Quando as rochas são afetadas pelo intemperismo (químico ou mecânico) elas se dividem em pedaços menores. Este material, chamado sedimento, pode ser eventualmente transportado para um novo local, normalmente para o mar ou leito de rios. Os sedimentos são depositados em camadas que são enterradas e compactadas (Idem).

<sup>32</sup> De acordo com Braga (2003, s/p) “aquelas formadas no interior da terra, que se solidificaram entre a crosta terrestre e só aparecem à superfície quando as rochas que a cobriam foram erodidas”

<sup>33</sup> As algas formam geralmente filmes superficiais. Podem se desenvolver de forma igual, no interior do substrato (onde houver fissuras ou descamação).

Corpo: possui alteração cromática, acrescida de colonização biológica por algas verdes, mais evidente entre ombro, braço direito até a mão (esquerdo/a para expectador);

Buquê de flores: é esculpido em baixo relevo, o que facilita maior depósito de micropartículas atmosféricas, alteração cromática e colonização biológica por algas verdes;

Asas: aparente formação de colonização biológica por algas verdes, situadas entre a parte superior e laterais, na asa esquerda ( direita para o expectador), observamos na parte superior uma pequena perfuração, que pode ter sido causada por algum inseto, e logo ao centro, uma pequena fenda / fissura que não agride a parte do verso da escultura, supostamente sua causa foi impacto de solo; na parte inferior da asa, em sua lateral, uma pequena perda de material, causado por impacto de solo, já na asa direita ( esquerda para o expectador), observamos colonização por insetos.

Trajes: em suas partes plissadas, mais acentuado na parte do peito, e joelho esquerdo flexionado (direito para o espectador), apresentam igualmente alteração cromática e colonização biológica por algas verdes;

Verso da escultura: (envolta pelas asas) apresenta por toda sua extensão sujidades, sendo na parte direita (esquerda para o expectador) pitting<sup>34</sup> em desenvolvimento, geralmente causados pelas intempéries.

Pedestal: apresenta por toda sua extensão, sujidade superficial e depósito de poeira nos detalhes das flores esculpidas em baixo relevo, possibilitando o acúmulo de micropartículas atmosféricas, e no verso do pedestal, no lado direito parte frontal.

---

<sup>34</sup> Cavidades pouco profundas, milimétricas ou submilimétricas. As cavidades têm geralmente uma forma cilíndrica ou cônica e não estão interligadas, apesar de por vezes se poderem observar formas de transição para cavidades interligadas.

Jazigo: em sua totalidade foi analisado, e possui sujidade por toda sua extensão, seguido de musgos<sup>35</sup> e plantas nas partes onde as lápides possuem cavidades entre a base e em seu entorno, facilitando maior acúmulo de sujidade. As lápides apresentam alteração cromática, e manchas. Na parte inferior à direita do jazigo, podemos observar uma pequena placa, que possui perda dos caracteres, devido à ação da intempérie. Nela havia a assinatura da marmoraria Loges<sup>36</sup> que instalou o jazigo.

Após análise descritiva do estado de conservação em que *O Anjo Melancólico de Dora* se encontra, elaboramos uma tabela dividida em quadrantes, apresentando as manifestações patológicas que a escultura apresenta.

Nosso critério de elaboração desta tabela, foi através de consulta ao Glossário *ilustrado das formas de deterioração da pedra- ICOMOS – ISCS (2008)*.

Para aproximarmos o leitor à análise desta tabela, ilustramos em quadrantes de variadas cores, junto a uma legenda, especificando em diferentes pontos o estado de conservação em que a escultura, e o jazigo se encontram atualmente.

---

<sup>35</sup> Organismo vegetal que se constitui por pequenas massas acolchoadas verdes e suaves, de dimensões centimétricas. Os musgos são semelhantes as folhas muito pequenas (de tamanho sub milimétrico a milimétrico), fortemente agrupadas. Os musgos crescem entre cavidades abertas na superfície da pedra, fendas, juntas ou em qualquer área com presença de água, e, que preferencialmente se mantenha úmida.

<sup>36</sup> Nela, havia a assinatura da marmoraria Loges, que há alguns anos, encerrou suas atividades. (Informações de acordo com a Doutora Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho).

**Figura 26.** Análise do Anjo Melancólico de Dora- Frente



### LEGENDAS

	Algas, Musgos e Plantas
	Alteração cromática
	Colonização biológica
	Colonização por insetos
	Depósito
	Fenda/Fissura/Impacto
	Manchas
	Perda de material
	Perfuração
	Pittins
	Sujidade

**Figura 27.** Análise do Anjo Melancólico de Dora- Verso



### LEGENDAS

	Algas, Musgos e Plantas
	Alteração cromática
	Colonização biológica
	Colonização por insetos
	Depósito
	Fenda/Fissura/Impacto
	Manchas
	Perda de material
	Perfuração
	Pittins
	Sujidade

**Figura 28.** Análise do Anjo Melancólico de Dora- Lateral direita



### LEGENDAS

- Algas, Musgos e Plantas
- Alteração cromática
- Colonização biológica
- Colonização por insetos
- Depósito
- Fenda/Fissura/Impacto
- Manchas
- Perda de material
- Perfuração
- Pittins
- Sujidade

**Figura 29.** Análise do Anjo Melancólico de Dora- Lateral esquerda



### LEGENDAS

	Algas, Musgos e Plantas
	Alteração cromática
	Colonização biológica
	Colonização por insetos
	Depósito
	Fenda/Fissura/Impacto
	Manchas
	Perda de material
	Perfuração
	Pittins
	Sujidade

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo de caso, podemos considerar o quão importante é o estudo da arte funerária, assunto este, que, aborda vários aspectos relacionados a morte, ao sentimento da dor e ao mesmo tempo, do alento, do alívio em ver que com a morte, se finda a dor do ente querido.

A arte funerária nos leva a conhecer o discurso da sociedade do passado e a atual, através dos significados, expressões e mudanças ao longo dos séculos que estão marcados e perpetuadas nos cemitérios.

A presente pesquisa nos mostra o quanto é fundamental darmos seguimento ao tema, percebendo a importância dos cemitérios para a sociedade, deixando claro que estas instituições possuem riquíssimos patrimônios históricos, e, que é necessário valorizá-los, através de planos para suas salvaguardas, pois infelizmente, com o passar do tempo, o que há nos cemitérios está se perdendo no esquecimento das atuais e futuras gerações. É primordial mantermos viva a memória de nossos antepassados, que ajudaram na construção da história do local onde vivemos.

É recompensador visitar um cemitério, pois as nossas perspectivas de pesquisadores de arte funerária, a cada passeio entre as alamedas da necrópole, se enriquecem ainda mais, mesmo que, o assunto “arte funerária” ainda seja pouco difundido em nosso país. É um tema amplo a ser pesquisado, sem jamais ser esgotado, e é com esta finalidade que esta pesquisa se faz presente, abrindo caminho para que mais estudiosos na área, possam vir a difundir o tema “réplicas”, para que jamais fiquem no esquecimento, pois às réplicas, tanto quanto às obras assinadas, possuem grande valor patrimonial, pois são obras feitas por inúmeros marmoristas que deixaram suas memórias marcadas na pedra, e das famílias que encontraram uma maneira respeitosa de homenagear seus mortos.

O estudo de caso sobre *O Anjo Melancólico de Dora*, foi um grande desafio, pois pouco se sabia sobre a história da obra original, e do artista que a produziu: Luca Arrighini.

Na análise até aqui, devemos considerar, que, possuímos certas limitações quanto a metodologia comparativa de leitura das três réplicas do *Anjo Melancólico de Dora*, por compararmos a nossa réplica pelotense com outras duas esculturas que não estão ao nosso alcance para que possamos realizar pesquisas in loco – as que estão em São Paulo, pois a vimos apenas por registros fotográficos. Devemos

considerar ainda que a escultura original do artista Luca Arrighini está situada na Itália, o que também nos dificulta a análise com comparação dos seus detalhes e a mimese nas réplicas, pois teríamos de ir *in loco* fazer registros e exames.

## REFERÊNCIAS

- AIRES, A. P. **A cidade cemiterial: Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas (1855-1976)**. 2017. Qualificação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.
- ALFONSIN, F. B. **Levantamento histórico e iconográfico do monumento funerário “Adalgisa, Amelinha e Octacianinho”**. 2011. 54f. Monografia (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Moveis) – Universidade Federal de Pelotas. Pelotas/RS.
- ALMEIDA, F. F. N. **Conservação de Cantaríá: manual**. Brasília: IPHAN, 2005 (apoio Projeto Monumenta).
- ALMEIDA E SILVA, L. G; CERQUEIRA, F. V. **As pranteadoras no túmulo da família Tostes**. A VII História da Arte, n. 4., 2014.
- BASTIANELLO, E. M. T. **Os monumentos funerários do Cemitério da Santa Casa de Caridade de Bagé e seus significados culturais: memória pública, étnica e arte factual**. 2010. 169f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas, RS, 2010.
- BASTIANELLO, E. M. T. **Dossiê Jornada Mercosul: memória, ambiente e patrimônio – Artefatos em mármore como suporte de memória**, 2010.
- BELLOMO, H. R. **A estatuária funerária em Porto Alegre (1900-1950)**. 1988. 204f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988.
- BELLOMO, H. R. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia**. Porto Alegre: EDIPUC, 2000.
- BORGES, M. E. **Arte funerária no Brasil (1890-1930) Ofício De Marmoristas Italianos Em Ribeirão Preto – Funerary Art in Brazil (1890-1930): italian marble carver craft in Ribeirão Preto**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.
- BORGES, M. E. A estatuária funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. In: **VIII Abanne**. GT ANTROPOLOGIA DA EMOÇÃO, 2003.
- BORGES, M. E.; SANTANA, M. M.; BIANCO, S. Del. **Arte funerária no Brasil: possibilidades de interagir nos programas de ensino, de pesquisa e de extensão na universidade**. In: Encontro Nacional Da Anpap, 13., 2004, Brasília. [Anais eletrônicos]. Brasília: Universidade de Brasília, 2004. p. 192-200.
- BORGES, M.E. SANTOS, A. R.; GOMES, L. T. S. (orgs.). **Estudos cemiteriais no Brasil: catálogo de livros, teses, dissertações e artigos**. Goiânia: UFG/FAV/Ciar/Funape, 2010.

BORGES, M. E. **Arte Funerária no Brasil**: Projeto Integrado de Pesquisa / CNPq. XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro. Ano, n.1, p 321-329, 2004.

BORGES, M. E. O cemitério como museu a céu aberto. In: **VII Congresso Internacional Imagens da morte**: tempos e espaços da morte na sociedade, Brasil, São Paulo. 2016.

BORGES, M. E. **A Antropologia da Emoção e a Estatuária Funerária no Brasil**: Representação da iconografia da morte burguesa. VIII, Abanne. FAV- UFG, Goiânia, 2005.

BORGES, M. E. **Arte funerária no Brasil**: uma pesquisa peculiar no campo das artes visuais. **Locus** - Revista de História, v. 19, n. 2, 22 nov. 2013.

BORGES, D. R. **Registro de Memória em Imagens**: uso e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920 a 1960). 161f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BORGES, D. R. **Revisão e contribuição da história da arte para com o monumento funerário**. In: 19º Encontro Da Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas “Entre Territórios” Cachoeira, BA, **Anais**, 2010, p. 627-640.

BRAGA, M. **Conservação e restauro**: pedra, pintura mural, pintura em tela. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003.

CAINO, T. de C. A. **A materialização da melancolia no Cemitério Municipal de Cruz Alta-RS**: um estudo sob o viés da arqueologia da imagem. 2018. 131f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

CARVALHO, L.F.N. de. **A antiguidade clássica na representação do feminino: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890- 1930)**. 2009. 256f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CARVALHO, L. F. N. **Entre a lembrança e o esquecimento**: implicações do descaso patrimonial para arte funerária do Rio Grande do Sul. In: 19º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS” Cachoeira, BA, **Anais**, 2010, p. 540- 553.

CARVALHO, L. F. N. de. **O Cemitério da Santa Casa**: contribuições para história da arte funerária em Pelotas. 2006. 83 f. Monografia (Especialização em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2006.

CARVALHO, L. F. N. de. **História e Arte Funerária dos Cemitérios São José I e II de Porto Alegre (1988- 2014)**. 2015. 548 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

CASTRO, E. T. **Aqui jaz uma morte: atitudes fúnebres na trajetória da empresa funerária da família Haas de Blumenau** / Elisiana Trilha Castro. 2013. 399f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CASTRO, E. T. **Hier ruht in Gott: inventário de cemitérios de imigrantes alemães da Grande Florianópolis**. Blumenau, SC: Nova Letra, 2008.

COMUNALE, V. **A redescoberta da arte de Alfredo Oliani: sacra e tumular**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes- São Paulo, 2015.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

GARCIA, V. **O cotidiano na separação entre igreja e cemitério: um exercício de investigação metodológica**. Monografia. Universidade de São Paulo. EESC- Escola e engenharia de São Paulo- Departamento de Arquitetura e Urbanismo- Habitação, Metrôpoles e modo de vidas. São Paulo, 2008.

GASTAUD, C. R.; COSTA, B. F. História e memória: quadro antigo do cemitério ecumênico São Francisco de Paula. **Outros Tempos**, vol. 12, n.19, 2015 p. 75-92

GÓES, J. R. **O cativo imperfeito**. Vitória: Lineart, 1993.

ICOMOS-ISCS, 2008. **Illustrated glossary on stone deterioration patterns**. Glossaire illustré sur les formes d'altération de la pierre. MONUMENTS AND SITES. MONUMENTS ET SITES, XV.

ISMÉRIO, C. **Preservando a Arte Cemiterial: História, representações e influências na arte cemiterial no Rio grande do Sul**. In: Anais CONCREGA URCAMP, Caçapava do Sul, 2007. Bagé: URCAMP, 2007.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LUCAS, A. L. **Os cemitérios no bairro Fragata: Uma relação entre o antigo e o contemporâneo**. Instituto de Artes e Design, Pós-graduação em Artes: Especialização em patrimônio cultural e conservação de artefatos- Universidade Federal de Pelotas – UFPEL. Pelotas, 2006.

MATTOS, D. P *et al.* **As interfaces da escola: um desafio possível**. In: ENCONTRO SOBRE O PODER ESCOLAR, 10., 2010, Pelotas. Anais [...]. Pelotas: UFPel, 2010. p. 93 - 96.

PEREIRA, S. B. **A arte funerária no cemitério municipal de Cruz Alta na primeira república**. 2006. 34f. Monografia (Especialização em História do Brasil) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

PEREIRA, J. C. M. da S. **À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro**: Garamond: IPHAN, 2007.

PINHEIRO L. C Marques: **Breve História de Pelotas**: Uma coletânea de dados esparsos. s/a.

PEREIRA, S. B. **A arte funerária no cemitério municipal de Cruz Alta na primeira república**. Universidade federal de Santa Maria – Centro de Ciências Sociais e Humanas- Programa de Pós-Graduação em História do Brasil. Santa Maria, 2006.

RIEGL, A. **O Culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013 [1903].

SABALLA, V. A.; SILVA, S. R. R. da. Pelotas: **A Arte Imortalizada**. Pelotas: Ed. Universitária - UFPel, 1998.

TAVARES, D. K.; RIBEIRO, D. L.; BRAHM, J. P. S. **Cemitério e Museu**: aproximações eletivas [recurso eletrônico] / Davi KiermeTavares; Diego Lemos Ribeiro; José Paulo Siefert Brahm -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

TAVARES, D. K. **Uma Necrópole Esquecida e os Valores Para a Sua Conservação**: o British Cemetery no Recife em perspectiva. 2016. 230 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

VALLADARES, C. do P. **Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional. 1972. 2 v.

VIANA, A. de O. Henry van de Velde, o art nouveau e a utopia da reconciliação. **Revista Da Pesquisa**, nº 8, Ano 8, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

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

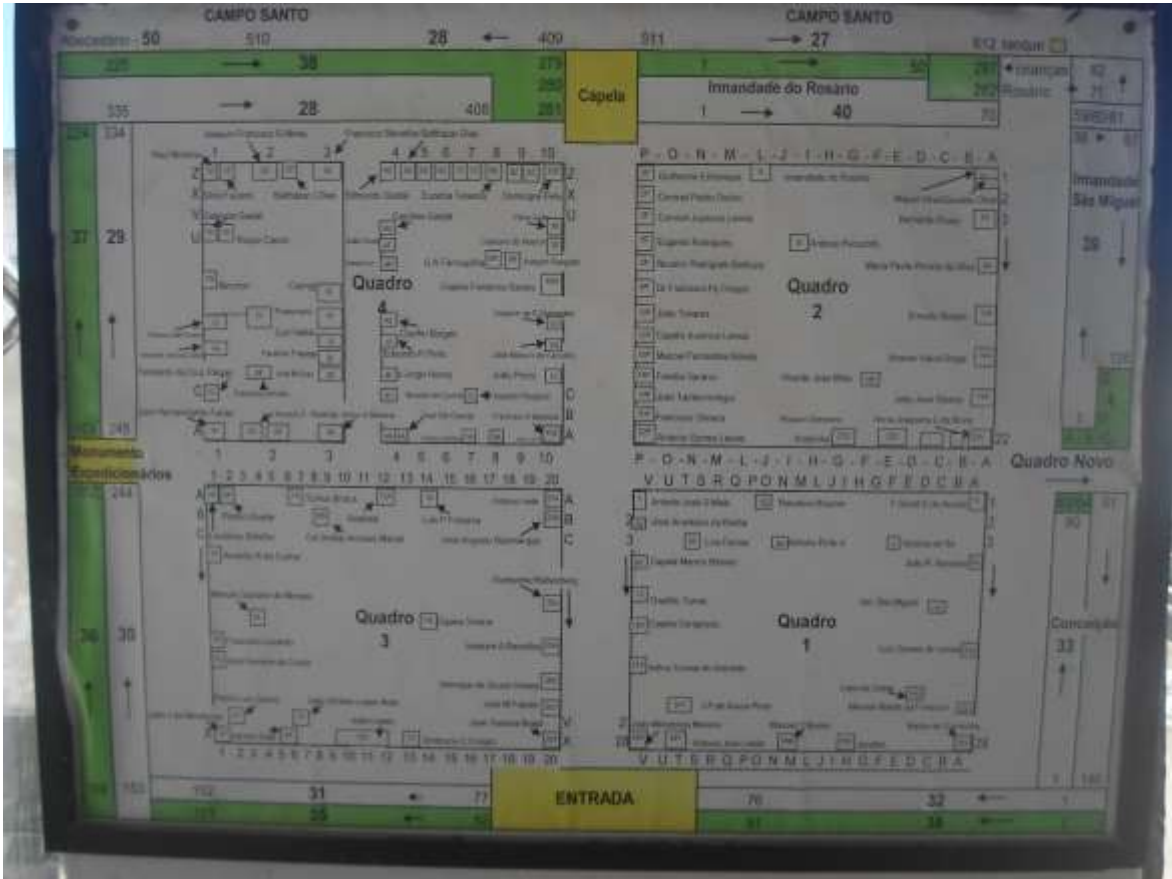
ANEXOS

Anexo 1 - JORNAL O DIÁRIO POPULAR DO ANO DE 1931





**Anexo 3 – MAPA GERAL DOS QUADRANTES ONDE OS JAZIGOS SE ENCONTRAM NO CEMITÉRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PELOTAS**



### Anexo 4 - MAPA DO QUADRANTE ONDE E LOCALIZA O JAZIGO DE DORA FAUSTINI

