



RETRATOS MEMORIAIS: NASCIMENTO/MORTE DA LINHAGEM FAMILIAR BURGUESA

Maria Elizia Borges*
Universidade Federal de Goiás – UFG
maelizia@terra.com.br

Julliana Rodrigues de Oliveira*
Universidade Federal de Goiás – UFG
rodriguesdeoliveira5@gmail.com

RESUMO: Este artigo propõe abordar alguns aspectos dos retratos memoriais instalados em monumentos perpétuos construídos em cemitérios brasileiros, datados dos séculos XIX e XX, período em que se iniciou o costume de ornamentar o túmulo com o busto do falecido. Aos poucos a fotografia de porcelana ocupou essa mesma função em túmulos de menor porte. Trata-se de tipos específicos de ornamentos relevantes na composição da construção funerária. O gênero do retrato memorial aqui destacado para a análise iconográfica se restringe a um só tipo de produção artística: bustos e fotografias que retratam o casal, uma representação simbólica do nascimento e da perpetuação do núcleo familiar burguês. As várias poses dos retratados atendem às funções de preservar a memória familiar dos falecidos e de satisfazer os anseios dos seus descendentes, que desejam eternizá-los perante a comunidade. Podem-se ainda identificar os costumes da família brasileira diante da morte, mediante o uso desses ornamentos peculiares.

PALAVRAS-CHAVE: Retratos memoriais – Bustos – Fotografias de porcelana – Cemitérios brasileiros, séculos XIX e XX.

ABSTRACT: This article addresses some aspects of portraits in funerary monuments installed in perpetual cemeteries in Brazil, from the nineteenth and twentieth century's, a period that began the custom of decorating the tombs with the bust of the deceased. Gradually pictures in porcelain occupied this representational function in smaller graves. This is a particular type of material that belongs the ornaments funerary construction. The genre of the memorial portrait here is assigned to the iconographic analysis, and is restricted to one type of artistic production: busts and photographs depicting the couple, one symbolic representation of birth and perpetuation of the bourgeois nuclear family. The various poses meet the functions of preserving the memory of deceased, and to satisfy the desires of their descendants

* Historiadora da arte, professora do Programa de Pós-graduação de História da Universidade Federal de Goiás. Uma das coordenadoras do Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM) da Faculdade de História/ UFG. Pesquisadora de produtividade do CNPq.

* Estudante de graduação do curso de bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, bolsista de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde 2011.

eternalize them for the community. One can also identify the costumes of the Brazilian family towards death, through the use of these unique ornaments.

KEYWORDS: Portraits memorials – Busts – Photographs in porcelain – Brazilian cemeteries, nineteenth and twentieth century's.

RETRATOS MEMORIAIS: IMAGENS FRONTEIRIÇAS DO TEMPO

Este artigo é resultado de um primeiro arrolamento realizado no banco de dados de nosso acervo fotográfico, do qual foram selecionados monumentos funerários que traziam retratos memoriais, entendidos aqui como procedimentos formais, expressos na forma tridimensional de bustos e na forma bidimensional de fotografias de porcelana. Para o entendimento do que trata esta investigação, torna-se necessário explicitar o significado dos termos que usamos no desenvolvimento deste artigo: os conceitos de retrato, busto, fotografia de porcelana e retrato memorial.

O retrato, apresentado na forma de uma pintura, de uma escultura ou de uma fotografia, normalmente apresenta-nos o retratado como um ícone, ora mais idealizado, ora mais realista; ele se torna público e traz consigo a representação da áurea da pessoa.¹ Essa imagem construída se faz reconhecida, mas nunca poderá substituir o retratado; logo, o retrato sempre será um monumento que evoca o passado e perpetua a recordação, conforme pondera Raphael Fonseca.² Tal função condiz com os objetivos desse tipo de ornato, instalado em monumentos funerários em determinados períodos da história das necrópoles.

O retratado pode ter esculpidas somente a cabeça e uma parte do corpo, ou então o corpo inteiro. Para Maria Madalena Roberto Cabral,³ o busto é a representação tridimensional da figura humana retratada, que compreende a cabeça, o pescoço, os ombros, o princípio dos braços e parte do tronco. Neste momento, vamos nos fixar apenas na estatuária funerária que constrói imagens que dão corpo à ideia de bustos agrupados, que identificam a historicidade do casal burguês, cujos cônjuges, todavia, nem sempre morreram juntos. Vê-se então que esse tipo de estatuária possui uma

¹ MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 59.

² FONSECA, Raphael. Retrato. In: CAMPOS, Marcelo; et al. (Orgs.). **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011, p. 394.

³ CABRAL, Maria Madalena Roberto. (Org.). **Iconografia: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia**. Goiânia: Divisão de Patrimônio Histórico, 2008, p. 154.

abrangência maior do que supomos, pois está articulada a um conjunto de fatores que transcendem o valor artístico e moral do grupo social de que procede.⁴ A colocação da peça no monumento funerário nos proporciona alguma noção central sobre a estruturação da cultura burguesa.⁵

Com relação à fotografia, sabe-se que sua invenção chocou os espectadores na metade do século XIX, especificamente em 1839, com a daguerreotípia. A naturalidade de seu resultado fez com que as pessoas, aos poucos, se apropriassem dela para obter uma lembrança visual da pessoa distante e/ou falecida.⁶ Os fotógrafos retratistas do século XIX, mediante o controle da luz, do ângulo e da profundidade do campo visual, faziam com que homens e mulheres parecessem reais e majestosos em um belo cenário e em poses segundo normas estabelecidas, uma imagem duradoura que poderia, porventura, ser selecionada em outro momento para ser transformada em retrato memorial e ocupar um lugar de destaque no túmulo.⁷

De acordo com Lisa Montanarelli,⁸ os italianos foram os responsáveis pela popularização dos retratos nas lápides. O fotógrafo John Yan diz que no começo do século XX esse processo era designado de “esmalte”, em decorrência do procedimento técnico utilizado na sua impressão. Montanarelli atribui ao italiano Joseph J. Inguanti a denominação “ritratti” (retratos) para as fotos que servem para marcar as sepulturas. Para a sociedade burguesa, acreditamos que marcar a sepultura com o retrato do casal tornou-se uma maneira de proclamar a perpetuação da família ausente na vida real, mantendo o controle social vigente dos vivos.

O termo *retrato memorial* foi cunhado inicialmente por Ron Horne, um norte-americano que fez uma pesquisa com os fabricantes de retratos de porcelana nos Estados Unidos, no fim do século XIX. Escolhemos adotar essa terminologia para designar todos os retratos instalados em túmulos, pelo fato de ela ser mais adaptável à

⁴ VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história**. São Paulo: Ática, 1997.

⁵ FLORES, Maria Bernadete Ramos. Estética do corpo e da pedra: ciência e arte na política do belo. **ArtCultura**, Uberlândia, MG, v. 8, n. 12, p. 21-39, Jan./Jun. 2006.

⁶ BURNS, Stanley B. **Death in America: A chronological History of Illnes and Death**. Black Mirror Films, 1998.

⁷ BORGES, Maria Elizia. A fotografia em túmulos brasileiros: ornamento e memória. **Boletim 4**. Grupo de Estudo Arte e Fotografia. DAP/ECA/USP. (No prelo)

⁸ HORNE, Ronald Willian; MONTANARELLI, Lisa. (Coord.). **Forgotten Faces: A window into our immigrant past**. San Francisco: Black and White Edition, 2000.

contemporaneidade e por fortalecer a ideia do retratismo como objeto de memória, independentemente do seu suporte material.

Para Raphael Fonseca,⁹ o retrato e a memória caminham juntos e se constituem mediante a relação existente entre o retratista, que pode ser o escultor, o pintor ou o fotógrafo; o retratado, em sua plenitude de vida; e o encomendador do retrato, normalmente pessoas próximas do retratado. No período em estudo, muitos retratos eram realizados para servir de artefatos de cunho privativo e familiar e alguns poucos, encomendados para se tornarem símbolos de uma ideologia política de Estado. Quanto aos retratos memoriais, eles pertencem a princípio, à esfera privada e se ajustam à exposição pública quando vão para os cemitérios e se transformam em “retratos comemorativos”, termo cunhado por Sandra Berresford.¹⁰

O retrato também traz consigo a fragilidade da semelhança com o retratado, pois, embora não seja a pessoa retratada, ao mesmo tempo também é ela.¹¹ Para Annateresa Fabris,¹² normalmente o retratista tem o papel de realizar uma “semelhança melhorada”, em conformidade com seus pares. Assim fica difícil distinguir o que são atitudes morais na maneira de conceber o retratado e o que deriva da personalidade artística, que geralmente transforma esse fazer artístico em simples negócio. A partir do século XIX, acompanhando o modismo da Europa e dos Estados Unidos, proliferaram no Brasil a feitura e o aperfeiçoamento técnico de bustos nas marmorarias e de retratos fotográficos e fotografias de porcelana nos ateliers de fotografias.

PRESERVANDO A MEMÓRIA FAMILIAR

Escolhemos como local de pesquisa os cemitérios brasileiros, tidos como secularizados e/ou convencionais, isto é, cemitérios a céu aberto, administrados pelos órgãos públicos (prefeituras municipais), construídos segundo as particularidades específicas de cada cidade/região. A instalação desses cemitérios foi um processo longo,

⁹ FONSECA, Raphael. Retrato. In: CAMPOS, Marcelo; et al. (Orgs.). **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011, p. 394.

¹⁰ BERRESFORD, Sandra. Portraiture. In: BERRESFORD, Sandra. **Italian Memorial Sculpture 1820-1940**. London: Frances Lincoln Limited, 2004, p. 124

¹¹ COLI, Jorge. Arte e pensamento. In: FLORES, M. B. R.; VILELA, A. L. (Orgs.). **Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010, p. 218.

¹² FABRIS, Annateresa. A guerra das imagens. In: ZIELINSKY, Mônica. (Org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

iniciado em 1789 por D. Maria de Portugal e tornado imperativo a partir de 1828, com D. Pedro I, mas só se tornou obrigatória em todo o país a partir da Primeira República, em 1889, mediante o Decreto Federal nº. 789.¹³

Esse tipo de cemitério abriga uma variedade de túmulos, que vão desde os mausoléus monumentais, com referencial na arte erudita e em grande parte inspirados nos manuais especializados da Europa, até uma grande quantidade de construções modestas, com ornamentos genuínos, em conformidade com o gosto popular. Encontramos túmulos individuais e de famílias que se propõem personificar seus monumentos conforme o gosto vigente de época, e os retratos memoriais estão incluídos entre os atributos que contribuem para dar um caráter particularizado ao monumento funerário.

Atualmente constam em nosso banco de dados 170 imagens de bustos e 250 de retratos de porcelana que foram levantados em torno de 30 cemitérios instalados nas principais cidades do país. Podemos considerar esse número como uma amostragem bem representativa do gênero existente no Brasil. Quanto à representação de casais, selecionamos três túmulos com bustos e três com retratos de porcelana.

Segundo Sandra Berresford,¹⁴ a grande maioria das esculturas funerárias da Itália, na segunda metade do século XIX, consistia na feitura de retratos. Esse modismo se estendeu por toda a Europa a partir do século XVIII e chegou até a América do Sul, especificamente no Brasil, no século XIX. A encomenda de busto era mais acessível financeiramente e havia também a necessidade de o retratado “estar lá”, para que se consolidasse a passagem de um ente querido. Para a autora, o retrato foi, com certeza, a maior fonte de renda para os escultores da época do Realismo e sofreu uma leve ameaça durante o período Simbolista. Isso não interferiu na existência de túmulos com retratos de todo o grupo familiar, o que satisfazia os desejos da burguesia vigente, ao ver na obra a “semelhança melhorada” do falecido, em torno dos seus familiares. Tais obras eram vistas como peças exclusivas, diferenciadas dos bustos que, em alguns casos, traziam máscaras de morte ou fotografias para oferecer a “garantia de semelhança”.

¹³ BORGES, Maria Elizia. 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.

¹⁴ BERRESFORD, Sandra. Portraiture. In: BERRESFORD, Sandra. **Italian Memorial Sculpture 1820-1940**. London: Frances Lincoln Limited, 2004.

A nossa escolha das obras é aleatória, isto é, fazemos normalmente o levantamento das construções funerárias e, quando nos deparamos com algum busto e/ou fotografia inusitada, registramos. Portanto, não trabalhamos com uma análise quantitativa ou qualitativa, nem periodicizamos esse gênero de produção em cada cemitério visitado, lembrando apenas que elas foram instaladas nesses locais entre o fim do século XIX e começo do século XX.

Percebemos que, ao mesmo tempo que pessoas mais abastadas investiam na instalação de bustos nos túmulos, os demais colocavam retratos de porcelana. Estes eram colocados em destaque na cabeceira do monumento funerário, como recurso complementar às molduras sofisticadas em mármore de Carrara ou em desenhos riscados em pedra. Tanto a colocação de um busto quanto a de um retrato de porcelana do falecido, com molduras aprimoradas, davam impulso às firmas especializadas e denotam serem ornamentos que reforçam o status social de cada família.

Após o levantamento de dados, notamos as semelhanças das poses dos bustos com as das fotografias de porcelana da mesma época, e um exemplo disso é a grande quantidade de bustos de perfis nas imagens levantadas. Todavia, quando se trata de casais, eles sempre aparecem na posição frontal, ou com a cabeça levemente de lado. Esse tipo de reprodução é atribuído tanto à representação do retrato do vivo quanto do morto, segundo aponta Fabris:

O próprio fato de a frontalidade absoluta não ser privilegiada nos retratos realizados nos ateliês fotográficos é um indicador social: a burguesia é estimulada a ostentar aquela mesma assimetria que caracterizava o retrato pictórico do século anterior. Daumier capta muito bem essa disposição numa charge de 1853, que contrapõe duas atitudes sociais perante a câmera: a do homem natural, rigidamente frontal; a do homem civilizado, afetadamente lateral.¹⁵

Existe também uma série de características dos retratos tipicamente burgueses, identificadas diretamente nos bustos e retratos de porcelana analisados, tais como a pose, a indumentária, os atributos, enfim, todos os elementos que compõem a representação do retratado eram pensados como forma de afirmar, mais do que a beleza ou a memória, a posição social que o falecido tivera em vida.

¹⁵ FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 35.

Segundo Fabris,¹⁶ nesse contexto de construção de uma identidade social, acessórios e cenários não devem ser analisados em termos de ilusão realista, nem mesmo de busca de efeitos plásticos. Seu verdadeiro âmbito é a simbologia social: cenário e vestimenta constituem uma espécie de “brasão burguês”.

Tomando essas referências como sustentação da hipótese de que os retratos memoriais são representações que confirmam o estado social de seus mortos, conduzimos a pesquisa retratada neste artigo sob a prerrogativa de investigar os elementos das esculturas e das fotografias cemiteriais do nosso acervo fotográfico que traduzem essa condição de forma imagética.

Para a pesquisadora Lisa Montanarelli, os retratos memoriais têm a função de preservar a memória individualizada dos falecidos nos espaços em que estão depositados os seus restos mortais.¹⁷ No nosso caso, salientamos também a necessidade de preservar a memória familiar. Assim, os retratos memoriais satisfazem os anseios da família burguesa que deseja eternizá-los diante da comunidade. Esse hábito da sociedade brasileira está presente em todas as camadas sociais e perdura até a atualidade de modo crescente, com a instalação das fotografias de porcelana, agora num processo de feitura digital.

OS BUSTOS: MODELOS CONVENCIONAIS COMEMORATIVOS

É sabido que, ao longo da história da humanidade, a sociedade ocidental sempre teve necessidade de retratar seus mortos. Os motivos pelos quais essas representações são feitas dependem do local, do período histórico e de suas relações sociais, tanto no âmbito público quanto no privado.

O *retratismo*, como é denominado a transferência da imagem do rosto de uma pessoa para algum tipo de mídia, é uma das mais antigas formas de arte. Os egípcios desenvolveram muitos retratos em superfícies planas, que acentuam fisionomias estáticas e estilizadas. Os gregos aprimoraram o processo de reprodução de rostos de

¹⁶ FABRIS, Annateresa. **Identities Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 30.

¹⁷ HORNE, Ronald Willian; MONTANARELLI, Lisa. (Coord.). **Forgotten Faces**: A window into our immigrant past. San Francisco: Black and White Edition, 2000.

modo bidimensional, trabalhados a partir de conceitos trazidos da beleza ideal, na qual predomina uma grandeza serena nas atitudes e nas expressões.¹⁸

Os romanos realizaram a feitura de bustos eminentemente realistas. Nesse caso, o escultor ou o pintor estudava atentamente a fisionomia do modelo e procurava reproduzir com fidelidade a expressão do rosto e de seus traços físicos. Todas essas imagens, feitas para idolatrar seus ídolos, estavam relacionadas com a morte, ou seja, tinham a função de fazer a mediação entre vivos e mortos, segundo observa Regis Debray.¹⁹

É compreensível que na Antiguidade exista um número maior de representações visuais de homens aristocratas que possuíam prestígio social nessa sociedade patriarcal. Mulheres, crianças, escravos e homens pobres, por não possuírem tal projeção na sociedade, foram considerados poucos merecedores de tal honraria; todavia, deparamo-nos com alguns modelos desse gueto social em museus lapidários na Europa. Algumas estelas gravavam cabeças de toda a família, uma maneira de deixar identificadas as linhagens familiares. Grimal²⁰ afirma existir um conceito idealizado de relação conjugal baseada na fidelidade e na sua longa duração na sociedade romana, e, a partir dele, interpreta os demais tipos de relações. Podemos constatar também uma “profunda afeição entre os esposos”, segundo Cantarella.²¹

Podemos considerar esses parâmetros tomando como leitura visual a **Estela de Lucius Rubrius Stabilio Primus** (Figura 01), descoberta em 1999, recomposta frontalmente por dois fragmentos. No primeiro, há na parte do tímpano um retrato idealizado em baixo-relevo, contornado por uma coroa como um elemento de caráter mais simbólico; abaixo, no nicho enfatizado por pequenos arcos, existem as cabeças esculpidas de seus pais, Lucio Stabilio e Giulia Grata; e na cavidade retangular, o retrato de Lucius e de sua esposa Methena. Lucio e Lucius possuem uma expressão severa e ativa, enquanto Giulia e Methena possuem uma expressão mais delicada. Todos estão

¹⁸ WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). **A pintura: o belo**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

¹⁹ DEBRAY, Regis. O nascimento pela morte. In: _____. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

²⁰ GRIMAL, Pierre. **O amor em Roma**. Tradução de Hildegard F. Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

²¹ CANTARELLA, Eva. **Pompei – I volti dell’amore**. Milano: Mondadori, 1998.

na posição frontal e as feições dos rostos demonstram as diferenças das faixas etárias, bem como o tipo de penteado das mulheres.

Estamos então diante de um retrato familiar que se preocupa em identificar a individualidade de cada retratado, segundo o modelo realista que lhe era devido. No segundo fragmento frontal há uma superfície epigrafada, com inscrições enquadradas por colunas delgadas e contorcidas com capitéis coríntios estilizados. Nas partes laterais da estela, estão os retratos do irmão e da irmã de Lucius. Sabe-se que ele encomendou esse monumento para toda a família, ainda em vida.²²



Figura 01: Estela de Lucius Rubrius Stabilio Primus, fim do século I a.C. - primeira metade do século I a.C. Necrópolis Leste da Mutina. Hoje está no Museu Cívico de Modena, Itália.

Fonte: **Lapidário Romano dei Musei Civici di Modena**. Modena: Edizioni Il Fiorino, 2003, p. 32.

Essas representações visuais de homens aristocratas que possuíam prestígio social se estende ao longo de vários períodos da história ocidental, haja vista que na Idade Média sabe-se da prevalência do caráter privado da morte e da forte relação familiar que existia com o falecido, que inicialmente era enterrado em sua casa.

²² Stele di L. Rurius Stabilio. **Museo Civico Archeologico Etnologico**. Disponível em: <http://www.aemiliaonline.it/stele-a-timpano/stele-di-1.-rubrius-stabilio>>. Acesso em: 14 abr. 2012.

Posteriormente, se firmaram o costume de enterrá-los no interior das igrejas e o cuidado de colocar sobre o tampo do sarcófago uma estátua representando o corpo inteiro dos nobres e do clero, como jacentes acompanhados de seus atributos. Assim, no caso dos nobres, o registro do casal se fazia presente (Figura 02).

Os primeiros jacentes têm a aparência de mortos-vivos, pois são representados com os olhos abertos, com um rosto sereno e atemporal – são retratos idealizados. As mãos normalmente estão unidas, na atitude da prece. Eles estão figurados como se estivessem de pé, com um vestuário condizente com sua condição social, e repousam seus pés sobre animais: os da mulher sobre um cão, e os do homem sobre um leão. Numa interpretação simbólica, esses animais estão ali para proteger o casal.²³ Ainda na Figura 02, os animais seguram o emblema da família de Louis de Poncher.



Figura 02: Escultores Guillaume Regnault e Guillaume Chaleveau. Túmulo de Louis de Poncher (*1521) e sua esposa Robine Le Gendre (* 1520). Museu do Louvre, Paris.
Foto: Maria Elizia Borges, 2011.

As variantes dos jacentes persistem até o século XIV por toda a Europa. Prossegue então, na sociedade medieval, o desejo de gravar a memória da linhagem de seus familiares mortos, mesmo compreendendo que a conjuntura do casamento era formada por interesses da política aristocrática vigente.

Diríamos que essa atitude medieval origina-se, de certa forma, da tradição funerária etrusca (Figura 03), em que há casos cuja tampa da arca funerária está em forma de leito e representa a imagem dos defuntos-casais como se eles estivessem vivos, se acariciando, prestes a consumir o ato de amor, num registro da intimidade

²³ SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 241.

familiar etrusca. Deve-se atentar para as dobras do lençol, os olhos amendoados do casal, seus cabelos encaracolados e a cumplicidade em seus olhares. Segundo Roseli Fellone,²⁴ os etruscos valorizavam a religião e o matrimônio, pois tais valores lhes garantiam a perpetuação e a reprodução de uma história familiar. Vemos aqui retratado o enaltecimento do amor conjugal, mediante o ato matrimonial.



Figura 03: Sarcófago etrusco, Vulco, região do Lácio na Toscana. Museum of Fine Arts, Boston.
Fonte: PANOFSKY, Erwin. **Tomb Sculpture**. New York: Harry N. Abrams, 1992.

Retornando, então, ao espaço do morto na sociedade moderna, deparamos, em primeira instância, com uma série de monumentos funerários que se preocupam em colocar o busto num espaço bem estratégico, visível e centrado, para aqueles que se faziam merecedores de tal homenagem, conforme o status social e econômico da época.

Para equacionar a leitura e análise dos dados, os resultados das primeiras observações realizadas no nosso acervo fotográfico dispõem os bustos seguindo uma classificação voltada ao tipo de feitura do retratado, a seus artesãos/escultores e a seus modos de representação conforme o contexto de época. Procuramos ainda identificar os bustos de pessoas tidas como ilustres pela historiografia brasileira.

Encontramos uma preponderância de bustos em baixo-relevo e em meio-relevo, nos quais o retratado se coloca em posição de perfil (medalhão) ou em posição

²⁴ FELLONE, Roseli. Aspectos do dionisismo na Etrúria: a perpetuação após a morte. **CLÁSSICA**. Revista Brasileira de Estudos Clássicos. São Paulo, FAPESP, v.7/8, p.111-114, 1994/1995.

frontal. Existe uma quantidade representativa de esculturas e de Hermas, e poucos exemplos de altos-relevos.

Detectamos uma quantidade maior de bustos esculpidos em mármore de Carrara, seguido pelos de bronze e, como uma peculiaridade, deparamo-nos com apenas um busto em pedra sabão. Esses dados constataam o grande emprego do mármore pela burguesia brasileira durante o fim do século XIX e o começo do século XX, cuja importação foi possível com a abertura dos portos às nações amigas. A pedra bruta era trazida diretamente da Itália para as marmorarias instaladas no Brasil e seu emprego em túmulos era sinônimo de “status social”.²⁵

A maioria dos bustos foi realizada por marmorarias que muitas vezes não tinham a preocupação de se identificar na feitura dos seus túmulos; outras vezes as placas de reconhecimento foram colocadas, mas com o passar dos anos elas desapareceram e hoje não temos como descobrir a origem das obras.

Houve preponderância de bustos de homens, sobretudo de homens com aparência de mais velhos; em seguida há um grande número de bustos de homens adultos e poucos de jovens. Uma pequena parcela corresponde a bustos de mulheres, em sua maioria velhas ou adultas, e apenas três de jovens. O que há de atípico é a presença de um único busto de criança. Todavia, o que nos interessa destacar neste artigo são os bustos de casais que selecionamos por ora.

Em sendo o busto uma escultura idealizada da sociedade burguesa, esculpido segundo o padrão da arte neoclássica, detectou-se uma presença maciça de trajes sociais masculinos característicos da época: terno e gravata (longa ou borboleta) ou condizentes com a profissão, como o casaco militar; vestimenta do clero e até beca de graduação. A maioria dos retratados usam óculos e têm cabelo curto e usam bigode e barba, o que lhes confere uma identidade visual de homens mais velhos.

Quanto à representação feminina, elas normalmente vestem o meio corpo do vestido, com mangas, gola com botões e babados, conforme o figurino de época, e seus cabelos geralmente são apresentados em forma de coque ou em modelo curto, tipo Chanel. A vestimenta da mulher muitas vezes agrega colares, brincos e broches. Tanto os bustos de homens quanto os de mulheres são algumas vezes complementados com

²⁵ BORGES, Maria Elizia. 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.

atributos²⁶ que têm significado cristão, como ramos de oliveira, coroas de e livros, ou que têm conotação profissional, no caso, medalhas de honra ou recebidas em competições de atletismo, e canetas de pena.

No Cemitério São Miguel e Almas de Porto Alegre (RS), encontramos a catacumba de parede perpétua da Família Antonio Provenzano (Figura 04) que agrega em seu pequeno espaço os bustos em meio-relevo do casal Antônio e Maria Provenzano (* 1888). Ali podemos verificar a posição frontal dos bustos do casal, os rostos levemente de lado, numa postura altiva e imóvel, além de conferir os detalhes dos seus vestuários, que se tornam símbolos de distinção social. No busto masculino, o bigode e o cavanhaque representam o modismo da época, bem como a gravata e o relógio na lapela do colete, sob o terno. No busto da mulher há o broche fechando a gola do vestido e um brinco longo. A calvície do homem denota sua idade avançada, enquanto o cabelo em coque da mulher a caracteriza como de meia idade. Isso vem confirmar um hábito da época, que era a união conjugal de homens mais velhos com mulheres mais jovens. As rosas em baixo-relevo, símbolo da dignidade e do amor triunfante, unem esses dois bustos e reforçam, certamente, a união conjugal que tiveram em vida.



Figura 04: Cemitério São Miguel e Almas de Porto Alegre (RS). Catacumba Perpétua da Família Antonio Provenzano, 1888, meio-relevo, mármore de Carrara.
Foto: Maria Elizia Borges, 2002.

²⁶ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.



Figura 05: Campo Santo de Salvador (BA). Túmulo perpétuo da Família Linguore, alto-relevo, mármore de Carrara. Foto: Maria Elizia Borges, 2006.

Quanto aos bustos da Família Linguore (Figura 05), eles estão separados por uma moldura, mas isso não desvaloriza os laços matrimoniais que os une. Os rostos estão bem frontais, os retratados aparentam ser pessoas idosas, e os vestuários também reforçam a formalidade exigida para a retratação da família.



Figura 06: Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro (RJ). Túmulo perpétuo de uma família carioca, baixo-relevo, mármore de Carrara. Foto: Maria Elizia Borges, 2008.

Os bustos de uma família carioca (Figura 06) estão rodeados por uma linda moldura de rosas, com artesanania muito bem elaborada, que tem a função de reafirmar a estabilidade do amor conjugal, que será encaminhado para a felicidade divina, conforme os estigmas do amor eterno burguês. O tratamento dado à vestimenta e a posição dos rostos de meia idade são similares aos bustos anteriores. Enfim, são imagens de poder e distinção que a elite do século XIX escolheu para seus retratados.

RETRATOS DE PORCELANA: IMAGENS DOTADAS DE NOVA SENSIBILIDADE

O procedimento para a colocação do retrato de porcelana se dá da seguinte forma: normalmente a marmoraria que constrói o monumento sugere o melhor ângulo para a sua instalação. Temos de levar em consideração que os retratos de porcelana são menores que os bustos e sua colocação geralmente ocorre na parte mais baixa do monumento. Esse detalhe poderá ser conferido mais adiante neste texto (Figura 07), no túmulo do Visconde de S. João da Madeira, no qual a foto do casal está abaixo do brasão familiar, reforçando a importância desse tipo de nobreza, proveniente da época do Império. A partir da década de 1930, com a crise das marmorarias no país e a própria mudança dos hábitos culturais, a instalação dos bustos foi aos poucos desaparecendo, e passou a haver uma proliferação dos retratos de porcelana, conforme dissemos anteriormente.

O processo de feitura do retrato de porcelana no início do século XX era muito artesanal e moroso. De posse da fotografia selecionada pelos familiares do falecido, o fotógrafo começava a fazer o negativo especial da foto.

Procurava-se ressaltar as melhores características da pessoa; aplicá-lo na porcelana; efetuar os retoques com tintas e pincéis especiais. Para isso é necessário levar a porcelana ao forno para a fundição da foto. O calor intenso destrói a substância gelatinosa, deixando a imagem intacta e por último sobrepor uma película protetora em toda a peça. Os metais utilizados dentro deste processo químico resistem fortemente à ação do calor e da luz do sol.²⁷

Esses retratos ficam encaixados em molduras. Atualmente, as molduras mais utilizadas são as pré-fabricadas em metal. Em sua maioria, elas possuem formato oval, tipo medalhão, decoradas com guirlandas de flores (sinal de ternura de seus ofertantes), com volutas ou folhas de vinha (símbolo da fidelidade e da vida eterna). Lembramos que tudo que é assentado em um monumento funerário tem um significado específico, de cunho religioso ou vinculado aos conceitos de morte.

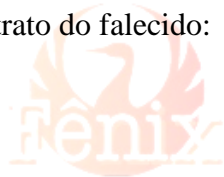
Na realidade, os retratos que vemos nos túmulos são apropriações de uma fotografia realizada, na maioria das vezes, por um fotógrafo anônimo, o que torna difícil sua identificação, ocorrendo, portanto, a perda da autoria do artefato. Sabe-se que se chegava a remover outra pessoa da foto para focar apenas aquela que se desejava. Os

²⁷ PASCOALIN, Waldir: depoimento (out. 1995). Entrevistadora: Maria Elizia Borges, Ribeirão Preto (SP), 1995.

técnicos da foto de porcelana também são fotógrafos, todavia, eles se apropriam das práticas da pintura para retocar as fotos impressas nesse material e veem nisso um serviço de especialista que os aproxima da tradição pictórica, um trabalho primoroso que complementa suas rendas. Para Pascoalim,²⁸ muitos fotógrafos escondiam essas habilidades das pessoas, por considerarem que a atividade estava associada à morte.

O que predominou no fim do século XIX e início do século XX foi a escolha dos retratos em branco e preto, de meio busto recortado, de pose formal e bem precisa, tomados de frente ou de perfil, com o olhar dirigido para a objetiva, conforme o gosto da burguesia vigente. Muitas delas advêm de recortes de fotografias ou de retratos de meio corpo já existentes no acervo da família.

Diríamos que a seleção da fotografia pela família enlutada é uma atitude muito particularizada, mas normalmente ela costuma escolher um retrato cuja pose venha fixar, por um bom tempo, o instante fugaz em que o falecido estava em pleno gozo da sua vida. Seria essa escolha uma negação da morte? No jornal **O Popular**, a cronista Maria Lúcia Félix Bufaiçal descreve seu sentimento e sua dificuldade na escolha do retrato do falecido:



Só que eu não havia calculado a priori o quanto seria doloroso pesquisar a montanha de fotografias que juntamos através dos anos. Por isso, por me ter faltado coragem, entreguei praticamente uma das primeiras que achei, com cara de foto oficial [...]. O retrato foi feito e colocado no túmulo, com aquela moldura de bronze ao redor da porcelana. [...]. Cada vez que visitava o cemitério, a foto me entristecia: não era ele, não era o que ele foi em sua essência. Não passava aquele “quente que arroteia a pessoa” [...] A mãe dele um dia também notou. Isso bastou. [...] quebrei a louça [...] e providenciei a troca. Dessa vez sim, a foto parece com ele. E, depois de tanto tempo, consegui [...] ficar alegre com a possibilidade de que um dia, um neto, ou bisneto, ou qualquer um, olhe aquela foto e pense: “que riso tão lindo, que homem bonito”.²⁹

Com os depoimentos de Bufaiçal e Pascoalim, ressaltamos que os retratos são objetos de memória familiar e tornam-se “rostos esquecidos”, denominação dada por

²⁸ PASCOALIM, Waldir: depoimento (out. 1995). Entrevistadora: Maria Elizia Borges, Ribeirão Preto (SP), 1995.

²⁹ BUFÁIÇAL, Maria Lúcia Felix. Crônicas e outras histórias. A foto na lápide. **O POPULAR**, Goiânia, 21 Mar. 2012.

Lisa Montanarelli em seu livro **Forgotten Faces: A Window Into Our Immigrant Past** (Rostos Esquecidos. Uma janela do passado dos nossos imigrantes).³⁰

Observamos no nosso acervo que a maioria das fotografias é constituída por retratos só de busto para cima e retocáveis já na primeira versão; que muitas foram realizadas em ateliers dotados de ambientação ilusória; outras foram feitas ao ar livre, por fotógrafos amadores, e que poucas utilizaram montagens para tal finalidade. O retoque do fotógrafo pictórico fica bem visível em muitos retratos.

Quanto à durabilidade desse tipo de retrato, que fica ao relento por tanto tempo, podemos considerá-lo como um artefato resistente e visível. Mesmo desbotados, apreendemos a essência de muitos dos retratos esquecidos que estão no monumento funerário há mais de um século. A história de vida pessoal dos falecidos parece estar ali encapsulada no tempo e exposta a várias indagações que fazem parte do valor simbólico invisível do retrato, mas que nos leva a perguntar: como morreu? Como viveu? O que fazia? Do que gostava? Enfim, construímos uma história do imaginário do outro diante dessa imagem fronteira do tempo.

Na nossa escolha aleatória de retratos de porcelana nos cemitérios visitados, conseguimos um número maior de fotografias de homens, seguidas das de mulheres, crianças, jovens e casais em vida, e de pessoas já mortas, uma proporção similar aos bustos citados anteriormente. A presença de fotos de idosos é pequena, apesar de sabermos que muitos morreram em idade bem avançada. Todos estão ali para reforçar a identidade cultural constituída para cada gênero. Na realidade, a família procura, nesse momento, reconstruir a imagem ideal social de si mesma, escolhendo as melhores fotos do falecido. Acreditamos que a colocação do busto ou da foto de casais só ocorre com a morte do último cônjuge, pois o túmulo é passível de sofrer acréscimos e modificações no correr dos anos.

A vestimenta e os atributos que aparecem nos retratos são fortes elementos identificadores de hábitos culturais já estabelecidos. Eles têm o mérito de mostrar a evolução da moda, o valor simbólico e moral das famílias. Enfim, famílias inteiras expõem suas vidas à nossa frente, e elas sempre vão oferecer detalhes da época em que

³⁰ HORNE, Ronald Willian; MONTANARELLI, Lisa. (Coord.). **Forgotten Faces: a window into our immigrant past**. San Francisco: Black and White Edition, 2000.

viveram. Fica também comprovado que os retratos ali expostos reforçam o processo de coesão familiar, conforme atesta o historiador Michel Vovelle.³¹

Alguns exemplos de retrato de porcelana de casais merecem ser aqui citados, como o de Albino Francisco Correia, Visconde de São João da Madeira, morto em 1923 (Figura 07). Correia tornou-se um grande comerciante na cidade do Rio de Janeiro, envolveu-se com muitas ações filantrópicas, fundou a Associação dos Varejistas do Rio de Janeiro e foi agraciado com o título de Visconde em 1902, quando o Rei de Portugal visitou o Brasil.³² No retrato dele e de sua esposa, atentamos para seu bigode e para o cabelo em coque de sua mulher, ambos em idade mais avançada. Tais hábitos culturais também estão retratados nos bustos em mármore.

Encontramos no levantamento que fizemos fotos de casais nas quais ficam também visíveis a diferença de faixa etária e a origem social da esposa, casos comuns na sociedade da época, uma reminiscência dos modos da vida imperial (Figura 08). Quanto ao traje, destacamos a importância dada também ao uniforme do homem, que sente orgulho de posar com sua patente de militar, e isso se torna também motivo de orgulho para essa família da pequena cidade de Jardinópolis (SP) (Figura 09). Os túmulos de todos os exemplos aqui selecionados possuem molduras em mármore de Carrara, uma maneira de valorizar a foto de porcelana, conforme dissemos anteriormente.



Figura 07: Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro (RJ). Túmulo perpétuo da Família Visconde de São João da Madeira [Albino Francisco Correia (1850-1923)]. Foto: Maria Elizia Borges, 2008.

³¹ VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História**. São Paulo: Ática, 1997.

³² MADEIRA, Visconde de São João da. **Museu dos Emigrantes**. Disponível em: <<http://www.museu-emigrantes.org>>. Acesso em: 18 abr. 2012.



Figura 08: Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro (RJ). Túmulo perpétuo da Família Manoel Domingos da Silva. Foto: Maria Elizia Borges, 2008.



Figura 09: Cemitério Municipal da cidade de Jardinópolis (SP). Túmulo perpétuo da Família Luiz Battiston (*1937) e de Maria Giratto (* 1949).
Foto: Maria Elizia Borges, 1990.

Enfim, são retratos que proliferaram na sociedade do século XX e que, mesmo deslocados para o cemitério, não perderam a sua áurea de registro comemorativo, pois foram e são balizas de um acontecimento significativo para a família que não quer esquecer as marcas desse tempo vivido.

A DIMENSÃO DO AFETO FAMILIAR

Os cemitérios secularizados possuem uma “circularidade cultural” muito grande, pois agrupam um conjunto de reelaborações socioculturais diariamente, dada a estabilidade de seu espaço físico, que se amplia a cada dia. Podemos constatar tal fato exemplificando com a presença de vários retratos memoriais instalados em um mesmo túmulo, facilitando a identificação da linhagem de uma família, da sua identidade e da condição civil que cada um de seus membros teve no seu contexto social.

Os retratos memoriais são colocados no monumento funerário de uma forma estratégica para reter a lembrança visual da pessoa falecida e manter viva a sua memória, ajudando dessa forma na elaboração do sentimento de perda dos enlutados. É um dos ornamentos instalados para tornar-se bem visível dentro do contexto geral da construção. Sabe-se que a terceira geração desconhece o falecido e tal imagem torna-se um atestado de sua existência³³ para os parentes distantes; ela complementa os dados gravados nos epitáfios e reforça a imagem idealizada que foi passada oralmente sobre a sua biografia. Enfim, fortalece a busca de um tempo perdido.

Homenagear os mortos com a estatuária dos bustos era uma prática que não estava acessível às classes mais baixas da sociedade brasileira, pois seu custo era alto. Os bustos tumulares estão mais concentrados em cemitérios de cidades de grande porte. Caberá ainda refletir, em outro momento, sobre um tipo de busto característico da “raça ariana”, que copia os valores étnicos e os conceitos de beleza artística da cultura europeia.

As fotos de porcelana são apropriações de retratos fotográficos realizados no começo do século XX, em branco e preto, com poses demoradas e bem pensadas, e possuem como referência os retratos pictóricos, considerados então produtos de valor estético. Com o avanço da técnica da reprodução e da transposição da imagem, as fotos de porcelana tornaram-se acessíveis a todas as classes sociais. A sua proliferação nesses espaços e os novos modos de feitura, voltados a uma produção mais rápida e industrializada, ampliam sua função de documento de memória e diminuem o seu valor de elaboração artística.

³³ FABRIS, Annateresa. **Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Quanto à representação do casal nesse contexto de memória, observamos ser uma das maneiras da família burguesa demonstrar a perpetuação do casamento, que na época, dentro desse grupo social, era realizado pela semelhança moral e pela identidade de seu gênero de vida, isto é, pela união homogâmica. Uma união conjugal que nasce e morre “ideal”, “convencional”, com uma necessidade de se afirmar dentro do núcleo social, mesmo diante da morte das pessoas que geraram o primeiro núcleo familiar. Acreditamos que os retratos memoriais refletem esse modo de vida na padronização visual e comportamental, com os bustos e os retratos de porcelana. Eles se tornam personagens de um memorial público, que vamos descobrindo à medida que caminhamos por entre as alamedas dos cemitérios secularizados.

