

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

“DEIXEM VIR A MIM AS CRIANÇAS”: A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA NA ESCULTURA TUMULAR DO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO, EM MANAUS-AM

Carla Aires Martins

Universidade do Estado do Amazonas

carla.airesmartins@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho propôs-se a discutir os significados sócio-históricos que permeiam as representações da infância na arte tumular, a partir de alguns exemplares escultóricos presentes no Cemitério Municipal de São João, na cidade de Manaus-AM, inaugurado em 1891. As esculturas têm sua produção estimada entre a última década do século XIX e as duas primeiras do XX. A profusão de representações da infância no espaço cemiterial esteve diretamente relacionada ao fortalecimento da ideia de família, em especial do modelo burguês. Tal processo ligava-se a uma “descoberta da infância”, ao entendimento de que esta era uma fase especial da vida, com características e necessidades próprias. As crianças representadas na arte cemiterial geralmente marcavam o local de túmulos infantis expressando a dor pela perda prematura, bem como as crenças que atestavam sua salvação, mostrando-as como um anjinho no reino dos céus.

Palavras-chave: Arte Tumular. Infância. Manaus.

Introdução

A infância é um tema muito caro aos estudos da arte funerária, seguindo uma forte tendência de representação no espaço cemiterial. Crianças, muitas vezes transformadas em anjos, costumam ser um dos tipos mais comuns de exemplares escultóricos encontrados nos cemitérios públicos e sua feitura está muitas vezes ligada a um modo de produção em série (BORGES, 2002, p. 53).

Essa profusão de figuras infantis foi identificada em um levantamento das esculturas produzidas entre o final do século XIX e início do XX presentes no Cemitério Municipal de São João, em Manaus. O interesse pela arte tumular desse período se dá porque nessa virada de séculos a capital do Amazonas passou por expressivas reformas urbanas promovidas pela grande prosperidade econômica decorrente da exportação da borracha amazônica, sendo o próprio cemitério em questão uma construção icônica da chamada Época da Borracha.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Inaugurada em 1891, pouco tempo depois de proclamada a República, a necrópole de São João foi o primeiro cemitério secular de Manaus (embora não tenha sido o primeiro cemitério público). Ela vinha constituir local mais adequado para o sepultamento na cidade, uma vez que os primeiros cemitérios públicos já se tornavam insuficientes para a alta demanda de uma urbe em assombroso crescimento que, além disso, também sofria com um constante perigo epidêmico, principalmente por conta da malária (impaludismo).

Aqui se intenciona discutir os significados que permeiam as representações da infância na arte tumular a partir dos exemplares escultóricos mais significativos catalogados, tendo por base o método iconográfico proposto por Erwin Panofsky (1939; 1955 [2017, p. 64]), método que visa justamente a análise do objeto artístico considerando-o em conjunto com a sociedade para a qual foi produzido, relacionando-o com seu contexto sócio-histórico.

As Moradas dos Anjinhos na Cidade dos Mortos

A representação da criança na arte tumular cristã alude ao estado pueril, livre de pecados e, portanto, com a certeza da salvação, que tal condição proporciona. Esta certeza é reforçada em diversas passagens bíblicas, sendo uma das mais conhecidas aquela do evangelho de Mateus em que Jesus repreende os discípulos que queriam manter afastadas as crianças, dizendo-lhes que “o reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas” (Mateus 19:14).

Era comum que tais representações assinalassem o local de enterramento de crianças, que segundo a fé católica eram consideradas livres de pecados até os 7 anos, ou enquanto se mostrassem incapazes de discernir entre o bem e o mal, sendo assim isentas de malícia – o que, segundo Vailati (2010, p. 90) poderia encurtar ou alargar o limite etário, que na prática não era tão rígido. O autor menciona que juridicamente a ideia de infância era atribuída até o limite de 12 anos (para as meninas) e 14 anos (para os meninos), estando também o atributo da inocência designado pela ausência da atividade ou do desejo sexual. Por isso, os funerais de moças virgens e jovens solteiros, presumivelmente virgens também, comumente apresentavam características próprias daqueles das crianças.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Uma questão muito importante no que diz respeito à cultura fúnebre do período relaciona-se à crença na salvação garantida aos “innocentes”, também chamados de “anjinhos”, desde que tivessem recebido o primeiro sacramento do batismo, que os purificava do pecado original. “Com a criança morta, em especial até a idade de sete anos, a família poderia contar, a partir de então, com um ‘anjo’ próximo, um intercessor no mundo celestial” (GAWRYSZEWSKI, 2016, p. 298).

O historiador Luis Vailati estudou a fundo a “morte menina” nos Oitocentos nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e esmiúça o modo como a atribuição da qualidade de “innocente” e “anjinho” às crianças mortas não estava presente apenas em discurso, mas refletia-se numa série de simbolismos visuais em suas exéquias. Um costume bastante significativo nesse sentido era a escolha da mortalha com a qual essas crianças seriam enterradas. Ao longo do século XIX, cresceu a preferência pelas vestes de anjo, que possibilitava que os inocentes fossem sepultados literalmente como anjinhos e era desse modo, segundo se acreditava, que chegariam às portas do paraíso (VAILATI, 2016, p. 141).

A transfiguração das crianças em anjos em seus funerais torna ainda mais expressiva a colocação de Vovelle acerca da estatuária de Querubins nos cemitérios oitocentistas: “(...) imagem e reflexo do ser que se foi, ‘um anjo no céu’, como dizem as inscrições” (VOVELLE, 1997, p. 330). Ou seja, as esculturas de anjinhos que sinalizam as sepulturas de infantes funcionariam como uma espécie de representação permanente do pequeno jazente.

Os funerais de anjinhos também ocorriam em Manaus no período estudado, conforme atestam anúncios de funerárias da capital. Em um destes, publicado em 1909 pela funerária A Providência, localizada no número 25 da Rua da Instalação, se lê que a empresa tinha sempre disponíveis “Palmas, grinaldas e **azas para anjos** o que ha de mais chic” (CORREIO DO NORTE, 15 de junho de 1909, p. 4) (grifo dos autores). Alguns anos mais tarde, uma denúncia do jornal *O Pimpão*, em 1911, dava conta de que um homem teria abandonado a filha, que viera a falecer sem assistência médica: “(...) a inocente morreu pagã, sem registro civil e **sem embelezamento de anjo**” (O PIMPÃO, 30 de agosto de 1911, p. 4) (grifo dos autores).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Entre os exemplares escultóricos de anjinhos observados no referido cemitério, destacam-se pela repetição aqueles que configuram a imagem de um menino robusto com asas pequenas e cabelos ondulados, o tipo de anjo convencionalmente denominado Querubim. Seus traços são os que correspondiam na cultura da Antiguidade Clássica aos do deus Eros/Cupido. “Eros era filho de Vênus e tinha o poder de fazer as pessoas se apaixonarem. Era muitas vezes representado como travesso e volúvel. Associados a Eros, havia outros deuses menores ou mensageiros, chamados erotes ou cupidos” (JONES, 2016, p. 37).

Ainda segundo Jones, tornou-se usual decorar sarcófagos com imagens de erotes nos séculos II e III, costume que inicialmente se fazia presente no enterro de crianças, mas passou depois a ser utilizado também para adultos, prática rapidamente assimilada pelos cristãos. No Renascimento ocorreu uma reapropriação da imagem da criança com asas – os *putti*, que podiam tanto representar anjos quanto cupidos, sendo necessário analisar o contexto para diferenciá-los.

Ao detalhar a evolução da iconografia infantil, Ariès (1986, p. 53) alude ao processo ocorrido lentamente desde o século XV, ganhando força a partir do XVII, de “descoberta da infância”, o despertar de um interesse por essa etapa da vida e de um reconhecimento desta como uma fase com características e necessidades próprias. Se na Idade Média a arte afastou-se da tradição helenística de representação da infância, passando a retratar crianças como mini adultos, desconsiderando aspectos anatômicos dessa faixa etária, o Renascimento e o Barroco trouxeram uma espécie de obsessão pela imagem da criança em seu corpo infantil por meio dos *putti*.

Apenas por volta do século XVI essas representações angélicas passaram a ser denominadas Querubins, a despeito dos relatos bíblicos, que os descrevem como criaturas tremendas e de certa forma monstruosas. Sua presença na arte tumular se relaciona a uma evolução imagética que teria iniciado com a representação de caveiras (SNIDER, 2017, p. 102), presença comum na arte tumular mais antiga, quando se tinha predileção por temas escatológicos, e que foi sendo substituída pela figura de um rosto humano com asas. Estas eram consideradas efígies da alma, simbolizando a partida do morto para o paraíso.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Na era vitoriana, estes rostos – ainda próximos das imagens de caveiras – dão lugar a outros mais infantis até serem suplantados pelos bebês alados de rosto amável, os Querubins. Foi quando, nas cidades dos mortos do século XIX, o Querubim assumiu “um papel bem definido: anjo dos túmulos juvenis, das sepulturas quadradas das crianças” (VOVELLE, 1997, p. 330).

Um desses anjinhos com traços de Querubim observado no Cemitério de São João, em Manaus, compõe pequeno conjunto escultórico sobre a sepultura de dois inocentes. O exemplar apresenta dois anjos, representados como crianças aladas, sobre uma nuvem, com os olhos voltados para o céu (Figura 1), estando um deles com as mãos juntas erguidas em prece; este é o que possui características da representação de Querubins, com imagem muito semelhante a várias outras observadas. Ao seu lado está outro anjinho, com as mãos sobrepostas na altura do peito. Este já possui um aspecto mais particular, não identificado em nenhuma outra escultura e é um anjo menor em tamanho, com o cabelo mais curto.

Figura 1 – Autor não identificado, par de anjinhos sobre nuvem, c. 1876.



Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 4. Foto de Gabriel Yopez. Acervo dos autores.

A nuvem com os dois anjinhos foi posicionada sobre um pedestal que remete ao formato de uma urna funerária, sendo possivelmente a base e a escultura aquisições de tempos diferentes. Na inscrição funerária lê-se o seguinte:

Aqui jazem os frios restos dos inocentes Antonio Nery da Fonseca, filho do Ten. Cor. João Evangelista Nery Fonseca e de D. Maria Leopoldina Nery da Fonseca, nascido a 30 de (ilegível) de 1851 e falecido a 8 de jan. de 1861. E Lucrecia. Nascida em 1 e falecida a 22 de fev. de 1876. Filha do Cap.º de mar

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

e guerra Nuno Alves Per. De Mello Cardoso e de D. Maria Leopoldina de Mello Cardoso.

Suas almas no céu Oram a Deus por seus paes (grifo dos autores).

A frase final corrobora o discurso que permeava a morte infantil acerca da crença na transmutação dos pequenos falecidos em anjos atuando em prol de seus entes familiares após a morte, razão pela qual era comum a representação desses anjinhos em atitude de prece.

A inscrição também aponta a idade dos falecidos: o menino Antônio tinha cerca de dez anos e a menina Lucrecia apenas poucos dias de vida. Cada anjinho no conjunto escultórico teria, portanto, seu inocente correlato. O anjo maior, com traços de Querubim corresponderia ao menino, mais velho, enquanto o outro corresponderia à menina, recém-nascida. Interessante observar que o anjinho menino tem o órgão genital à mostra (o que era comum na representação de Querubins), enquanto o outro possui um tecido cobrindo a mesma parte do corpo.

A partir do que está inscrito na sepultura, considerando que o exemplar deva ter sido encomendado somente após a morte da segunda criança, a produção da escultura aconteceu em 1876 ou depois.

Trata-se ainda de obra característica do estabelecimento de um modelo de coesão familiar burguesa intrinsecamente ligado à consolidação do espaço cemiterial ao longo dos Oitocentos. Conforme já havia sido observado, os infantes retratados não são irmãos e evidenciam uma nucleação familiar mais larga:

João Evangelista Nery da Fonseca era sogro de Nuno Alves Pereira de Mello Cardoso, este casado com a filha de João, Maria Leopoldina de Mello Cardoso. Dessa forma, Lucrecia era neta de João Evangelista. Antônio Nery da Fonseca, filho de João Evangelista, era irmão de Maria Leopoldina de Mello Cardoso, cunhado de Nuno Alves Pereira e tio de Lucrecia (PEDROSA, 2019, p. 138).

Essa força da coesão familiar fica representada no conjunto escultórico, ao reunir duas crianças que não chegaram a se conhecer em vida, mas que, pelo elo da família, estão perenemente reunidas após a morte, em prece pelos pais.

Vailati (2016, p. 112) aponta o aspecto aparentemente festivo dos funerais de anjinhos, bastante estranhado pelos viajantes que visitavam o império brasileiro nas primeiras décadas do século XIX. Ele esclarece, no entanto, que a ausência de certas

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

demonstrações de luto contrito, típicas dos funerais de adultos, era devido à conformação esperada diante da natureza santificada conferida ao ser que se ia enterrar. Nesse contexto as manifestações de dor pela perda, que deveriam ficar restritas ao ambiente privado, se modificaram no desenrolar do século devido ao avanço da valorização da família e do sentimento de maternidade.

“A família transformou-se profundamente na medida em que modificou suas relações internas com a criança” (ARIÈS, 1986, p. 225), o que, por sua vez, veio acompanhado do erguimento de véus de segredo sobre aspectos da vida privada e do ambiente familiar. Deve-se salientar que tais mudanças mantiveram-se limitadas a círculos sociais mais elevados ainda por muito tempo, assim como estiveram concentradas na Europa bem antes de chegar ao Novo Mundo, o que só se realizou no século XIX.

Vailati nos diz que “nesse processo, as manifestações relativas aos laços domésticos passam a ganhar um estatuto de importância aceita e reconhecida, do qual os cemitérios são prova incontestante” (VAILATI, 2016, p. 254) e que no decorrer do século XIX “as expressões de dor fomentadas pela morte dos filhos serão cada vez mais admiradas e aguardadas. Na morte infantil, a mãe que sofre, e não mais a criança morta, é que passa a ser o alvo dos olhares e objeto de admiração” (Idem).

Assim, a dor pela morte do menino Antônio passava a ser um evento de dimensão mais pública, posto que era importante consolar a mãe, representante familiar do clã afetado, como se vê na notícia do passamento da criança: “AVISO. Maria Leopoldina Nery da Fonseca, agradece a todas as pessoas que se dignarão acompanhar ao último jazigo os restos mortaes de seu prezado filho Antonio Nery da Fonseca; a todos protesta reconhecimento eterno” (ESTRELLA DO AMAZONAS, 16 de janeiro de 1861, p. 4.). Semelhante manifestação de compartilhamento do luto tornado público foi emitida quando da menina Lucrecia:

Sepultou-se hontem no cemiterio desta cidade a filha recém-nascida do exm. sr. capitão de mar e guerra Nuno Alves Pereira de Mello Cardoso, de nome Lucrecia a qual fallecera victima de um ataque de coqueluche em o dia anterior. Aos seus desolados pais enviamos os nossos sinceros pesames (JORNAL DO AMAZONAS, 24 de fevereiro de 1876, p. 2.)

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

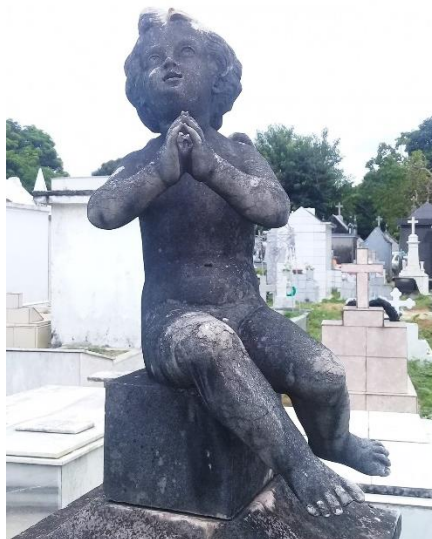
A escultura para o túmulo de Antônio e Lucrecia localiza-se na quadra 4 do Cemitério de São João, em área reservada às sepulturas trasladadas do antigo Cemitério de São José, razão pela qual as datas de falecimento são anteriores à inauguração da necrópole mais nova. O Cemitério de São José foi o primeiro cemitério público manauara, inaugurado em 1856, mas arrasado nos anos 1930, e a estatuária que dele sobreviveu guarda entre si a semelhança de material com que foi elaborada, a pedra de Lioz, rocha sedimentar calcária de origem portuguesa.

Segundo Valladares (1972, p. 121), “a história natural dos cemitérios brasileiros tem muito que ver com a história aventureira da pedra de Lisboa”. Embora, os exemplos encontrados no cemitério manauara não sejam como as lápides mais antigas dos Seiscentos e Setecentos, identificadas pelo autor em outras localidades do Brasil, o fato deste material se fazer presente aqui nas esculturas de um determinado período nos oferece um vislumbre do processo de aquisição dessas obras. É muito provável que tenham sido encomendadas diretamente da Europa em alguma das muitas oficinas de cantaria de Lisboa e arredores, sendo a preferência pelos anjinhos talvez explicada não apenas por um gosto estético, mas também pela viabilidade econômica e/ou logística.

Outro exemplar escultórico da temática dos anjinhos parece confirmar tal origem. Trata-se do Querubim que ornamenta a sepultura do “innocente Mario” (Figura 2), em que se lê gravado no pedestal: “Officina de Salles e filhos. Rua do Arsenal, 134, Lisboa”. Sem indicação do ano de produção, a obra é estimada pela data de falecimento do dedicatário, 1897.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Figura 2 - Autor não identificado, anjinho sentado em prece 7, c. 1897.



Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 8. Foto dos autores.

Lisboa já contava com algumas oficinas de cantaria, cada vez mais dedicadas à construção de túmulos, desde 1840 (QUEIROZ, 2000, p. 55). A Oficina de Salles e filhos era pertencente à renomada família Sales que, principalmente na figura de Germano José Sales, foi responsável por grandes obras de cantaria e pelos ornatos de importantes túmulos de cemitérios portugueses.

As principais oficinas e escritório da firma Sales situavam-se na Rua do Arsenal, 134 a 136. (...) Em 1888, Germano José de Sales possuía lavras em Montes Claros, Borba, Sta. Cruz do Tojal, Arrábida, Cascais, Mem Martins e Pêro Pinheiro. Na década de 1890, o complexo oficial de lavra, serragem e aparelhamento de mármore passou a ser também dirigido em conjunto com os filhos de Germano Sales. São nesta época referenciados depósitos em Paço de Arcos e em Pêro Pinheiro (QUEIROZ, 2000, p. 56).

O epitáfio no túmulo do pequeno Mário aponta origem portuguesa também à sua família. Segundo a inscrição, ele teria nascido em Portugal em 3 de setembro e morrido em Manaus poucos meses depois, em 1 de novembro de 1897. Além disso, sabe-se apenas que seu pai era um comerciante na cidade, o que é mencionado no Diário Oficial já em 1894 (DIÁRIO OFICIAL, 7 de julho de 1894, p. 4).

A recorrência das imagens de Querubim muito semelhantes entre si denota o uso de maquinário industrial para qualificar a produção durante a segunda metade do século XIX, quando, de acordo com Queiroz (2000, p. 55), as oficinas de cantaria foram cada

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

vez mais se afastando do trabalho artesanal, investindo numa produção mais seriada, o que acabou levando ao declínio desse tipo de negócio, pelo menos no que diz respeito à arte cemiterial, a partir da virada do século.

O decorrer do século XIX também significou o desaparecimento quase que total da representação do querubim na arte tumular (VOVELLE, 1997, p. 330). Para Jones (2016, p. 39), a imagem do querubim foi se tornando muito trivial, perdendo a capacidade de expressar um sentido religioso mais profundo. “Foi por isso que o século XIX se afastou do *putto* e procurou mostrar, nas palavras de Rilke (1875-1926), que ‘todo anjo é terrível’ porque ‘o belo não é senão o início do terrível’”.

No que diz respeito a esta necrópole manauara, realmente o fim dos anos 1800 representou o desuso dos querubins no seu espaço cemiterial. As esculturas de anjos crianças datadas a partir do início do século XX já se aproximam mais das características das alegorias de anjos adultos do que da simplicidade infantil dos querubins. Entre essas estão ali em grande quantidade as pequenas Alegorias da Saudade, com anjinhos espalhando flores, a exemplo do que se vê na Figura 3, escultura dedicada ao inocente Fernandinho, “filho idolatrado de D. Odette e Laurindo de Souza Corrêa”, falecido aos 2 anos.

Figura 3 - Autor desconhecido, Anjinho espalhando flores 3/Alegoria da saudade, 1920.



Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 6. Foto dos autores.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Entre as esculturas que representam a infância na estatuária desse cemitério, há também, ainda que em número menor, aquelas que não exibem elementos angelicais, embora não deixem de estar ligadas aos simbolismos dos “anjinhos”. Estão também associadas ao mesmo processo de evolução da iconografia infantil que seguia a descoberta da infância e a valorização dos laços familiares.

Michelle Perrot, ao abordar as figuras e papéis da vida privada decorrentes das transformações pós Revolução Francesa, menciona o papel central ocupado pelo filho na configuração familiar. Este era “objeto de todos os tipos de investimento: afetivo, claro, mas também econômico, educativo, existencial. Como herdeiro, o filho é o futuro da família, sua imagem sonhada e projetada, sua forma de lutar contra o tempo e a morte” (PERROT, 2009, p. 134). Ao morrer uma criança, um filho, morria também parte do futuro de uma família, o que gerava particular horror e revolta pela morte prematura, especialmente no modelo de sociedade burguesa.

A importância da criança no seio da família já pôde ser percebida pelos exemplos aqui apresentados, mas acredita-se que a escultura de “Turquinho” (Figura 4) merece destaque nesse sentido. “Turquinho” foi a identificação carinhosa de Thaumaturgo Vaz Jr., falecido aos 9 anos em 1914. A escultura sobre seu túmulo é uma reprodução fiel da imagem da criança em vida, obra portanto vazada num ideal do Naturalismo.

Figura 4 – Autor desconhecido, “Turquinho” (Thaumaturgo Vaz Jr.), 1914.



ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus – AM, quadra 9. Foto de Gabriel Yepez. Acervo dos autores.

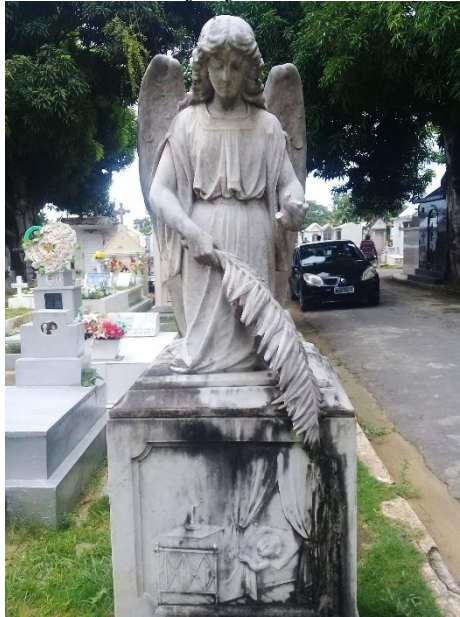
O menino foi representado sentado sobre uma rocha, usando vestes infantis de marinheiro. Seu olhar se perde à esquerda do observador frontal, denunciando a origem fotográfica da escultura, que nesse caso adquire um sentido etéreo, de quem está olhando além. À época de seu falecimento, seu pai Thaumaturgo Vaz – dramaturgo, jornalista e poeta amazonense que ocupou cargos públicos em Manaus, como o de secretário da Superintendência Municipal – publicou numa revista de circulação na capital manauara um poema em sua homenagem, acompanhado da fotografia que inspirou o retrato estatutuário. O poema intitulado *Meu Filho* demonstra bem a desolação do pai pela perda, além da esperança numa permanência ligada à prática do retratismo na arte tumular.

Filho meu! Pode ser que lá em cima,/No Azul, entre mil anjos e esplendores,/ Lá onde Deus acolhe, ameiga, arrima,/ Enchendo de bonanças,/ Os Christos redentores/ E as almas das crianças/ Póde ser, filho meu,/ Que lá no Céu,/ – Patria do Aroma e da Graça – / Haja alguém que te faça/ Os affagos que te fiz/ E quizera inda fazer,/ Mas, juro, que ninguém/ Há de te querer bem/ Como eu te quiz,/ Como quero e hei de querer/ Sempre, de toda a sorte,/ Na Vida e na Morte (REVISTA CÁ E LÁ, 23 de maio de 1914, p. 15).

A Figura 5 traz outro exemplar muito expressivo do Cemitério de São João quando se fala na representação da infância, juntamente com uma demonstração da importância da criança no contexto familiar e da dor que sua perda causava. Nesta composição observa-se um anjo ajoelhado sobre um pedestal de base quadrada na qual está esculpido o relevo de um bebê acamado.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Figura 5 - Autor desconhecido, Anjo ajoelhado sobre base com relevo, c. 1915.



Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 2. Foto dos autores.

Cleomenes Borges, o inocente ao qual pertence o túmulo, faleceu com 6 meses de vida e seu momento derradeiro é o que está representado no relevo. A vela que acaba de se apagar indica que ele agora dormia o sono da morte, bem como as cortinas presas nos lados da cama podem ter sido incluídas para representar o encerramento precoce daquela vida, estando prestes a se fecharem. O anjo acima ajoelhado tem a cabeça voltada ligeiramente para baixo, com a expressão solene. Percebe-se que sua mão esquerda, apesar dos dedos se encontrarem quebrados, executa um gesto de benção. A folha de palma na mão direita, estendida na direção da criança, é ainda outro modo de abençoá-la.

Temos assim, uma clara intenção de comunicar por meio dessa composição a presença do anjo no momento da morte da criança, que a abençoa e está pronto para conduzi-la ao seu lugar de direito no reino dos céus, do sofrimento da morte para a vida eterna.

A escultura da Figura 6 representa uma criança adormecida, sendo o sono, assim como a infância, muito caro à arte funerária. Borges e Borges (2007, p. 169) verificam sua recorrência na construção de retratos mortuários, o que seria orientado pela permanência no imaginário da associação do sono ao que se acredita uma boa e bela morte, uma morte menos aterrorizante e até desejável.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Figura 6 - Autor desconhecido, Criança adormecida, ano não identificado.



Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 7. Foto de Gabriel Yopez. Acervo dos autores.

Para os gregos, a Morte (Thânatos) e o Sono (Hypnos) eram irmãos gêmeos, nascidos da Noite (Nyx). Nos retratos mortuários, eles se fizeram presentes primeiramente na iconografia da morte de heróis que, após sucumbir, eram carregados pelas figuras aladas dos dois deuses. Mais tarde, morte e sono foram levados também para as imagens nos vasos funerários de pessoas comuns, onde sua representação afastou-se do mito, associando-se às práticas funerárias populares (SARIAN, 1994/1995, p. 63, 65).

Já entre os cristãos a morte e ressurreição de Jesus foi o maior exemplo do falecer como um repouso merecido após o sofrimento, do qual se desperta para a vida eterna. (Borges e Borges, 2007, p.170) Além disso, se instala a percepção de que a ressurreição e a glória de Cristo foram recompensas por uma vida santa, seu flagelo e morte um sacrifício que aceitou fazer para que toda a humanidade pudesse se purificar de seus pecados a fim de igualmente alcançar a salvação e a vida eterna. Diante destas ideias, à criança, ser de natureza santificada no contexto da fé cristã, a quem estava reservado o paraíso, certamente caberia uma boa e bela morte.

A escultura aqui apresentada parece se encaixar numa tendência criada pela *Bimba Dormiente* (1844) (BORGES, 2002, p. 153), escultura de autoria do italiano Carlo Marochetti (1805-1867), encomendada pelo famoso tenor sardenho Mario de Candia

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

(1810-1883) para reconstituir em mármore os traços de um filho falecido, obra que hoje faz parte da coleção do Museu de Turim.

Como não há inscrições remanescentes na escultura do cemitério manauara, pode-se apenas pressupor que tenha sido feita para uma sepultura infantil e que é possível que tenha sido também encomendada para exibir os traços da criança jazente. Duas esculturas do Cemitério da Soledade em Belém, apresentadas por Rodrigues (2020, pp. 118-121), podem corroborar nesse sentido e ajudar na compreensão do exemplar. Tratam-se da Menina Januária e os Gêmeos Adormecidos. Ambas as esculturas trazem crianças que dormem tranquilamente o sono eterno e têm grande apelo devocional junto aos fiéis que creem na intervenção dos anjinhos.

Acredita-se que a riqueza dos detalhes encontrados nos exemplares aponta para uma origem europeia, pois denota uma técnica pouco comum na região. A delicadeza dos babados, rendas, franjas, do caimento da camisola que deixa à mostra partes do corpo da criança do Cemitério de São João é certamente algo a ser destacado, aludindo a uma atmosfera de doçura e afeto. Segundo Borges (1999, p. 151), esse tipo de detalhe ajudava a “ressaltar a imagem de delicadeza e pureza que se tem da criança burguesa”.

A imagem serenamente adormecida da criança na escultura tumular seria elaborada para proporcionar alívio perante a revolta provocada pela morte prematura. Em muitos casos, tal imagem decerto estaria se contrapondo a uma morte particularmente agonizante. E o sono, do qual ela aparentemente pode acordar a qualquer momento revela a morte como algo passageiro. É um sentimento que pode ser traduzido pela poesia de Novalis (1772-1801) (2020 [1800], p. 69): “Bendito seja a noite infinda!/ Bendito o sono infinito!/ É certo que o Dia acalenta, mitiga o antigo pesar”.

Considerações Finais

A profusão de representações da infância nos cemitérios públicos, consolidados no Brasil na segunda metade do século XIX, esteve diretamente relacionada ao fortalecimento da ideia de família nuclear. Este processo, por sua vez, ligava-se a uma “descoberta da infância”, ao entendimento de que esta era uma fase especial da vida, com características e necessidade próprias.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O filho, como herdeiro e meio de realização e de continuação da família adquiria no seio desta, papel de grande importância. Perder um filho passava a constituir tragédia irreparável. A dor da perda era expressa pelos epitáfios gravados na pedra, e as esculturas que sobrepunham os túmulos costumeiramente traziam efígies de crianças, por vezes representadas como anjinhos. Tais figuras serviam para lembrar a posteridade o caráter especial do sepultado, o papel de interventor que assumia após a morte junto a Deus, em favor de sua família, cujos laços resistiam mesmo à definitiva separação.

Referências Bibliográficas

ARIÈS, Philip. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

BORGES, Déborah Rodrigues; BORGES, Maria Elízia. *Considerações Sobre as Representações da Morte Individualizada: imagens do morto, da boa à bela morte*. Anais Eletrônicos do 6º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, Florianópolis, 2007, pp. 168-177. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/017.pdf>. Acesso em: 28/01/2021.

BORGES, Maria Elízia. *Arte Funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

BORGES, Maria Elízia. *Arte Funerária: representação do vestuário da criança*. LOCUS: Revista de História. Juiz de Fora, v. 5, n.2, 1999, pp.145-149.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. A representação da morte infantil em imagens cimiteriais no Brasil (séculos XIX e XX). *História: Debates e Tendências*. Passo Fundo, v. 16, n. 2, p. 291-313, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rhdt/article/download/6919/4136/0>. Acesso em: 14/9/2019.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERROT, Michelle. Figuras e Papeis. In PERROT, Michelle (org.). *História da Vida Privada 4: da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

QUEIROZ, Francisco. Canteiros de Lisboa: construtores do cemitério romântico. *Olisipo – Boletim do Grupo “Amigos de Lisboa”*. Lisboa, II série, n. 13, p. 55-70, jul/dez, 2000. Disponível em: http://www.franciscoqueiroz.com/Canteiros_de_Lisboa.pdf. Acesso em: 23/12/2020.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. *Duas Faces da Morte: corpo e alma do cemitério Soledade*. Curitiba: Appris, 2020.

SARIAN, Haiganuch. *Morte e Sono na Arte Grega: notas de iconografia funerária*. Revista Clássica, São Paulo, n. 7/8, 1994/1995, pp. 63-74.

SNIDER, Tui. *Understanding Cemetery Symbols: a field guide for historic graveyards*. Texas: Castle Azle Press, 2017.

VAILATI, Luiz Lima. *A Morte Menina: infância e morte infantil no Brasil dos oitocentos* (Rio de Janeiro e São Paulo). São Paulo: Alameda, 2016.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*. 2 vols. Rio de Janeiro/ Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1972.

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