

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

Cemitério da Consolação: a arte tumular como discurso¹

Marcos Roberto da Silva do Carmo²

Introdução

Quando o homem individualiza a morte, passa a ter consciência de sua inevitabilidade. Procura, assim, criar crenças e mitos que neguem a finitude da existência, acreditando na imortalidade, na ressurreição, na reencarnação, ou em outras formas que eternize sua existência (MORIN, 1970).

Na eminência de vencer a dor pela perda da individualidade, buscar-se-ia a preservação da particularidade do indivíduo. As representações simbólicas expostas nos cemitérios, não atuam no sentido de homogeneizar a morte, mas, de individualizar o morto ou aquilo que ele representava enquanto vivo, a fim de que sua personalidade e poder não desaparecessem.

É nessa perspectiva que o cemitério da Consolação, inaugurado no dia 15 de agosto de 1858 abriga em seus túmulos representantes da oligarquia cafeeira, imigrantes italianos e sírio-libaneses enriquecidos, políticos e intelectuais dos mais diversos ofícios. Lugar da memória, da celebração do passado e da competição entre a oligarquia local e os imigrantes ou, na lógica do capital, dos bem-sucedidos.

Podemos dizer que a história do cemitério da Consolação é mais antiga, remontando mesmo ao ano de 1829, época em que o vereador Joaquim Antonio Alves Alvim defendeu, pela primeira vez, a construção de um cemitério público na cidade.

Até então, a prática vigente preconizava que os corpos deveriam ser sepultados em solo sagrado, no interior das igrejas, pois entendia-se que a proximidade dos santos poderia auxiliar a entrada da alma no Paraíso.

É acertado dizer que tanto a memória social como a produção dos sentidos interferem na construção das representações do passado que compõem o mosaico sobre o qual os estudiosos das ciências humanas e, de

¹ Texto publicado em: Imagem: questões socioculturais e antropológicas/Jack Brandão (org), Embu-Guaçu. SP: Lumen et Virtus, 2019, p 213. (ISBN: 978-85-66744-12-5).

² Marcos Roberto da Silva do Carmo, mestre em Ciência Humanas pela Universidade Santo Amaro, e-mail: marcoseduc@hotmail.com

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

forma especial, os historiadores se debruçam, tentando fazer, por meio de suas próprias perguntas e métodos, uma possível leitura do passado.

O cemitério da Consolação assume, então, a característica de perpetuar a identidade individual por meio das obras funerárias, seja uma lápide, um mausoléu, uma cruz, uma escultura moderna ou qualquer outra forma perene de manter viva a memória.

As necrópoles, como espaços simbólicos e culturais que fazem parte das diversas sociedades em que estão inseridos, passam a ser usadas como lugares de construção de poder e *status*. Será nesses espaços que artistas irão imprimir uma nova maneira de cultuar os mortos e de produzir uma nova mentalidade daquilo que diz respeito aos fins últimos do homem.

Todo e qualquer cemitério oitocentista e, particularmente, o da Consolação, deve ser visto como local, por excelência, de reprodução simbólica do universo social: eis nosso ponto de partida.

Nesse sentido, é possível ler a arte tumular, no contexto de sua estrutura funerária, como discurso. Os adornos dos túmulos referem-se ao morto de forma permanente no ambiente cemiterial e na cidade em que esse ambiente se localiza, projetando sua memória, em forma de mensagem, até as futuras gerações.

Com sua multiplicidade de signos, ícones, índices, símbolos e alegorias, o discurso tumular emite mensagens para múltiplos destinatários em lapsos temporais diversos, do presente ao futuro, incluindo a rememoração mimética do passado.

O discurso da arte tumular

Em cada túmulo, um discurso, encarnado em pedra ou metal; e, no cemitério da Consolação, de modo especial. Para que possamos compreendê-los, precisamos de chaves-sígnicas (BRANDÃO, 2015), bem como o **idioma** da morte conhecido no século XIX e primeira metade do XX, quando cada despedida era dotada de uma série de rituais compostos por símbolos de dor; mas, sobretudo, de poder.

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

Para ler um monumento funerário, portanto, é necessário compreender que os signos ali dispostos representam mais sua forma. “O conhecimento desse repertório de imagens que se refere a outras imagens e a capacidade de interpretá-las vinculam-se à competência cultural do observador de relacionar textos visuais com outros”. (BATISTA, 2009, p. 33-32).

A representação visual da morte, enquanto discurso da expressão social, demarca o lugar onde há o evocar da memória. Entrar em um cemitério significa deixar o barulho e os sons do território dos vivos do lado de fora e mergulhar no discurso silencioso da morte, em cujas ruas, como um museu a céu aberto, o tempo é diferente: está petrificado, suspenso.

A arte tumular do cemitério da Consolação enquanto discurso, coloca seus túmulos como lugares que determinam a ordem, segundo a qual se distribuem os elementos de coexistência, um lugar praticado e o seu discurso pode ser lido na medida em que “é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (CERTEAU, 2012, p. 182).

É possível indicar, dessa maneira, os elementos envolvidos nos discursos proferidos no cemitério da Consolação, por meio da arte tumular, a partir de três aspectos: sujeito, objeto e natureza do discurso.

O sujeito

O sujeito do discurso, na arte tumular, pode ficar implícito, ao se tratar de obra escultórica depositada no monumento funerário sem a identificação de quem a produziu; mas, quando é assinada pelo escultor ou pela marmoraria o sujeito está explícito. Como se evidencia na figura 1, assinada pelo artista.

Figura 1: Assinatura de Amadeu Zani, Mausoléu do Conde Alexandre Siciliano

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



Fonte: acervo do autor, 2017

O objeto

Por sua vez, o objeto do discurso é o próprio morto, do qual se enaltecem determinadas qualidades por meio da representação escrita ou artística. Estas qualidades podem ser determinadas de maneira direta (quando a simbologia remete às virtudes do falecido) ou indireta (quando a simbologia são declarações de sentimentos dos vivos com relação ao falecido).

Um exemplo do objeto do discurso direto está no grupo escultórico: **Tributo a Revolução Constitucionalista de 1932**, de Amadeu Zago, no túmulo de Prudente Meireles de Moraes, neto do ex-presidente Prudente de Moraes.

Figura 2: Túmulo do Prudente Meireles de Moraes, Cemitério da Consolação, São Paulo (montagem do autor)



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

Fonte: acervo do autor, 2012

A porta do jazigo, em bronze, apresenta em relevo **O fantasma da morte** – o trem blindado paulista de 1932³. Do lado esquerdo da entrada tumular, destaca-se a escultura do Apóstolo São Paulo com a mão direita segurando uma espada, que o identifica, santo padroeiro do estado paulista. A outra mão está aposta sobre a bandeira paulista, capacete e espada em alusão à revolução paulista de 1932. Essa alegoria com motivos da Revolução Constitucionalista era para homenagear o jovem Prudente Meireles de Moraes, morto na guerra.

Ressaltamos que esta foto foi tirada em 2012; mas, atualmente, desse conjunto escultórico só resta a estátua do Apóstolo São Paulo, já que os demais ornamentos foram furtados, como a porta do jazigo e a bandeira com capacete.

Por outro lado, como exemplo de objeto com discurso indireto temos o túmulo de Délio Freitas dos Santos que foi Administrador do cemitério da Consolação e responsável por iniciar as visitas guiadas nessa necrópole.

Vemos, na figura 3, a placa encomendada pelos funcionários do cemitério que, além de prestar homenagem a seu antigo administrador, faz referência ao seu trabalho de divulgação da arte tumular, exemplo do discurso indireto, pois a simbologia são declarações de sentimentos dos vivos com relação ao falecido.

Figura 3 Placa do túmulo de Délio Freire dos Santos, cemitério da Consolação

³ Além de levar os soldados para as frentes de batalha, o trem foi adaptado pelos paulistas para, no palavrear do então coronel Euclides Figueiredo, um dos comandantes do levante, "fazer incursões diabólicas nas linhas inimigas". Ele se referia a este trem blindado, ou "Fantasma da Morte", como foi apelidado pelos combatentes, uma composição formada por dois carros, um de cada lado da máquina e revestidos de aço (duas placas de aço entremeadas de pranchões de cerne de peroba duríssima).

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



Fonte: acervo do autor, 2017

A natureza

Outro aspecto do discurso e sua natureza é a forma como ele é proferido em relação a quem se quer representar. No recorte estabelecido para este texto temos: os barões do café - títulos e brasões; os imigrantes italianos – fé, trabalho e família; os imigrantes libaneses - o requinte da arte como *status*.

Como ser nobre no Brasil é um dos pontos da natureza do discurso tumular dos barões do café paulista, a heráldica, a arte de compor brasões, deve ter uma especial atenção no Brasil Imperial. Isso porque os brasões familiares no país apresentavam uma representação exótica, sendo, diversas vezes, corrompido, segundo suas preceptivas europeias, visto que adicionavam símbolos que, anteriormente, não existiam, como ramos de café, cana-de-açúcar, ferramentas e índios.

Com efeito, a questão indianista, pintada nos quadros da Academia e exaltada nos romances do grupo que se reunia em torno do IHGB, também chegava aos títulos nobiliárquicos e a nobreza brasileira passava a ostentar no nome a particularidade desse Império, pois

Bujuru, Sirinhaém, Batovi, Coruripe, Ingaí, Subaé, Itaipé, Juruá, Parangaba, Piaçabuçu, Saramenha, Sincorá, Uruçuí, Itapororoca, Aratanha, Cascalho, Tacaruna, Aramaré, Icó, Poconé, Quissamã, Saicã, Sinimbu, Toropi, Tracunhaém, Solimões, Jurumirim, Uraraí... Era assim que os nobres passavam a ser majoritariamente denominados, conferindo uma

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

qualidade indígena e tropical aos velhos títulos medievais. Nomes bem brasileiros para gente que se vestia de veludo e lã, tomava o chá das cinco e lia em francês, refrescada por um abanador negro e humano comprado no mercado perto do cais do porto. Aderia-se assim às tendências da época, ao verniz exótico dos trópicos, eternizados nos romances de José de Alencar e nos versos de Gonçalves Dias (SCHWARCZ, 2017, p. 276).

Os nomes citados, muitos de origem guarani, indicavam uma localização geográfica relacionada de alguma forma à pessoa agraciada com a honra: lugar de nascimento ou de atividade política ou de propriedade ou de batalha.

No cemitério da Consolação temos um brasão que resume as práticas indigenistas levadas à cabo pelo governo imperial brasileiro no século XIX, que visavam à catequese e à civilização dos índios. Trata-se do brasão de João da Silva Machado, Barão de Antonina, que recebeu esta titulação por seus feitos na Revolta Liberal de Sorocaba de 1842 e por sua ação junto aos índios.

Figura 41 Brasão do Barão de Antonina, cemitério da Consolação, São Paulo



Fonte: acervo do autor, 2017

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

Vemos no brasão um indígena sendo catequisado por uma figura heráldica estilizada, o leão, que segura em suas mãos um rosário e um catecismo. O índio, depondo sua lança, está com a cabeça levemente inclinada, sugerindo uma posição de sujeição. Completando o desenho e fechando a natureza do discurso, junto ao corpo do leão há um machado que possui a dupla representação do sobrenome do barão, Machado, e da civilização que ele pretendia levar aos indígenas.

Para além de suas atividades econômicas, políticas e administrativas, João da Silva Machado empenhou-se na questão dos índios como um “filantropo privado”, forma como ele mesmo se definia, realizando o que deveria ser da competência do Estado.

Por outro lado, quando se trata da representação visual dos imigrantes italianos, a fé, o trabalho e a família é a natureza do discurso. Como exemplo mais ilustre temos o mausoléu da família Matarazzo, concebido em forma de caixa, em três níveis: cripta na parte inferior, ao nível do solo a capela, e na parte superior temos o coroamento em três corpos distintos. A parte central do coroamento, atingindo cerca de 20 metros de altura, encimado por uma imensa cruz latina e uma escultura em bronze da *Pietà*, evidente natureza do discurso religioso.

Figura 5: *Pietà* - Detalhe do Mausoléu da Família Matarazzo, Cemitério da Consolação.

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



Fonte: acervo do autor, 2018

Seguindo a mesma natureza religiosa, os dois corpos laterais apresentam, na parte frontal em bronze a escultura **Mãe dos anjos** do lado esquerdo, e **São Francisco** do direito. Na parte posterior também em bronze, há as esculturas de **Santa Constábile** do lado esquerdo, e de **Santa Filomena**, do direito.

Figura 6 Detalhes do Mausoléu da Família Matarazzo (montagem do autor)

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



Fonte: acervo do autor, 2018

A natureza do discurso da fé, questão típica de um ethos religioso, descreve o conjunto de hábitos ou crenças que a família imigrante italiana traz em sua bagagem. Uma fé que representa a dor da perda, representada, de maneira especial, na figura da Pietá, bem como a guarda e proteção dos guardiões nas figuras dos santos que ladeiam o mausoléu.

Por sua vez, o conjunto escultórico do lado esquerdo representa a família, em uma cena afetuosa, segundo ponto de destaque para a alegoria construída para a representação dos valores do imigrante italiano no Brasil.

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

Figura 7: Parte lateral esquerda do Mausoléu da Família Matarazzo



Fonte: acervo do autor, 2018

Fechando a natureza do discurso referente aos imigrantes italianos, temos no detalhe deste conjunto escultórico, uma das palavras-chave dos imigrantes bem-sucedidos e sepultados no Cemitério da Consolação: *Labor*. Trabalho é o valor proposto por esses imigrantes como forma de se contrapor ao brasão fácil da aristocracia local. Não possuem o sangue nobre, mas conquistaram o direito de estar ali e de serem vistos, no caso dos Matarazzo, por todos, sobretudo pelas famílias aristocratas.

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

Figura 8: Parte lateral direita do Mausoléu da Família Matarazzo



Fonte: acervo do autor

No mausoléu da família Matarazzo, a natureza do discurso é a da glória do vencedor. A imagem produzida de si é a do imigrante religioso, com fortes laços familiares e trabalhador, que obteve seu espaço dentro do universo da aristocracia local e já há muito estabelecida em São Paulo. Aos visitantes a mensagem é clara: estão diante de uma família de fortes.

De acordo com Bourdieu (1989), no caso dos imigrantes italianos, a natureza do discurso é, indissociavelmente, história incorporada e situada no mundo social. Nesse sentido, os agentes possuem *habitus*, ou seja, valores, elementos, estrutura social incorporada por esses imigrantes, podendo intitularlo de *habitus* dos ítalo-brasileiros.

Nessa perspectiva, este é a disposição e a estrutura mental incorporada ao longo da história do indivíduo, ou seja, os valores herdados pelo discurso da Igreja, pela ética do trabalho e pelo núcleo familiar, os quais incluem os condicionamentos da origem, porém “só se realizam efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas” (BOURDIEU, 1996, p. 299); ou seja, o *habitus* é expressão do corpo socializado, história das relações objetivas incorporadas que confere o sentido das práticas ou ações dos agentes, “sentido do jogo que não tem necessidade de raciocinar para se orientar e se situar de maneira racional” (BOURDIEU, 1989, p. 62).

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

Em suma, esse conjunto escultórico retrata, em seu discurso, que os imigrantes italianos são portadores de um capital cultural que lhes possibilita certa vantagem em relação ao trabalhador nativo, já que seu eixo estava na fé religiosa, na ética do trabalho e nos grupos de parentesco. Esses três eixos que constituem sua natureza.

Quando se veem os túmulos dos imigrantes sírio-libaneses, os princípios da natureza do discurso mantêm similaridades ao dos italianos. A arte presente neles é exemplo de famílias imigrantes que se integraram à elite e fizeram uso da arte tumular como suporte de distinção social. Contudo, as representações de trabalho e de família, são mais representativas que as religiosas, de acordo com os conjuntos funerários selecionados.

A primeira escultura a ser analisada procede do túmulo da Família Rizkallah Jorge, de autoria do escultor Antelo Del Debbio. Trata-se de uma edificação de tipologia capela, com dimensão monumental e verticalizada, predominantemente construída com uso de linhas retas, revestida por placas de granito polido marrom.

Figura 9: Túmulo da Família Rizkallah Jorge, relevos em bronze de Antelo Del Debbio, 1949

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



Fonte: acervo do autor, 2018

O projeto arquitetônico é verticalizado em três níveis, todos com base quadrada; mas, progressivamente, menores, no sentido ascendente. O bloco inferior é ligeiramente mais elevado que os demais. No alto, o conjunto é arrematado por um campanário de granito com um sino de bronze.

O acesso à capela se faz por uma alta porta frontal de bronze, cuja metade superior apresenta um fundo de vidro, entrecruzado por duas lâminas verticais de bronze e três horizontais. Sobre cada uma das seis intersecções dessas barras, vê-se um pequeno painel retangular – igualmente em bronze – com símbolos alusivos à Paixão de Cristo, a saber: tenaz e colher de pedreiro, três lanças, três cruces, as iniciais JHS, os cravos da crucificação, um azorrague.

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

Uma cruz de bronze sobrepõe-se ao conjunto, exceto no quinto superior da parte envidraçada. Abaixo desta, veem-se diversas inscrições em árabe.

Acima do nível da capela, o conjunto escultórico composto por Del Debbio é alusiva ao trabalho; porém, além dessa natureza, se verifica um eixo a partir do qual se constrói a concepção de masculinidade.

Figura 102: Detalhes do Túmulo da Família Rizkallah Jorge (montagem do autor)



Fonte: acervo do autor, 2018

Aos pés das três figuras masculinas desnudas há uma bigorna e uma roda dentada. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), a roda participa da perfeição sugerida pelo círculo, com certa valência de imperfeição: refere-se ao mundo do vir a ser, da contingência, da criação contínua. É a associação com a criatividade que incentiva o uso como referencial de trabalho. A figura central porta uma

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

balança alusiva tanto à justiça quanto à prática do comércio – elemento fundamental na biografia do sepultado.

O painel superior à direita evoca as atividades filantrópicas da Família Rizkallah Jorge, que incluem o Orfanato Lar Sírio e a Igreja São Jorge, ambos edifícios representados em forma de maquetes, acompanhando as figuras em questão: um santo, uma mulher, um jovem e uma criança.

Na lateral direita, no nicho superior, (figura 10 abaixo a esquerda) o trabalhador é representado juntamente com três figuras femininas, uma das quais ampara uma criança, exaltando o conceito de amor materno. Uma vez mais Del Debbio recorre à edificação dos valores burgueses, sendo um deles o da instituição familiar, entrevisto pela figuração da mãe, recorrente nos diversos painéis.

No oitavo e último nicho (figura 10 abaixo a direita) há três figuras, alusivas ao esporte: uma mulher segurando uma raquete e uma peteca, uma segunda com uma coroa de louros, e um homem com um disco. A imagem masculina, em especial, está nua, coberta apenas por uma faixa de tecido, exibindo uma musculatura vigorosa, que sinaliza a virilidade e a constituição do ser homem, tal como os trabalhadores do primeiro painel lateral, à direita.

Em cada face da construção foram inseridos dois conjuntos escultóricos confeccionados em bronze, todos com as mesmas dimensões. Nas faces frontal e posterior da edificação encontram-se figurações que remetem, primordialmente, à família.

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

Figura 11: Detalhes do Túmulo da Família Rizkallah Jorge (montagem do autor)



Fonte: acervo do autor

No primeiro nicho, um trabalhador de corpo nu, acompanhado por duas mulheres e duas crianças. A figuração inferior (figura 11 acima à direita) é de uma *Pietà*, com os traços escultóricos próprios do artista – dramaticidade contida e pose hierática. Na parte inferior da figura 11 à esquerda, encontra-se no painel superior outra composição que faz referência ao conceito de família: um casal acompanhado por três crianças. Enquanto a mulher apresenta uma vestimenta peculiar às representações bíblicas femininas, o homem tem o torso nu e calças contemporâneas – vestuário comum, no período, para um homem de classe operária.

No painel inferior (à direita), a figura do mesmo trabalhador em segundo plano, é acompanhada por outras duas imagens femininas. Uma traja vestuário árabe, possivelmente, uma referência à origem do sepultado, a outra é figurada a partir de convenções bíblicas; ambas portam uma guirlanda, representativa da saudade, diante da finitude.

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

Os personagens compostos por Del Debbio possuem uma pose hierática, sóbria e contida. Não apresentam gestos bruscos ou dramaticidade. Há que se salientar, porém, que o trabalhador ideal é sóbrio, porque se acreditava que um indivíduo ocioso não possui educação moral, responsabilidade ou respeito pela propriedade (CHALHOUB, 2008).

O geometrismo da capela, inspirado pelo *art deco*, também se encontra presente na concepção das figuras. O tratamento anatômico é volumétrico e moderno, como ocorria com as obras de Arturo Martini (1889-1947).

A monumentalidade da construção vertical engrandece os sepultados, ao mesmo tempo em que o conjunto de painéis objetiva a construção de uma narratividade identitária para eles. Entretanto, a compreensão do enredo proposto por Del Debbio é prejudicada pela abundância e concentração de personagens e atributos. No todo, sua configuração escultórica é alusiva às narrativas da família, trabalho e aos valores considerados relevantes pela Família Rizkallah Jorge, como as atividades filantrópicas do sepultado.

Há um outro exemplo, no entanto, que merece atenção: o exemplo do imigrante armênio Rizkallah Jorge Tahan (1867-1949). Este, ao desembarcar no porto de Santos, passou a se dedicar à fundição de cobre. Após três anos inaugurou a chamada Casa da Boia. A empresa do imigrante, inicialmente dedicada à confecção de boias sanitárias, continua em atividade, atuando como distribuidora de metais não ferrosos e materiais hidráulicos.

Sua trajetória na capital foi bastante singular. Ao contrário da maioria dos imigrantes de mesma procedência que chegavam à cidade e se envolviam com a comercialização de tecidos e outros objetos, tornando-se, assim, mascates, Rizkallah Jorge procurou uma profissão que se adequasse à atividade que exercia em sua terra natal: a fundição de cobre. Isto mostra uma peculiaridade deste imigrante dentro do grupo de sírio-libaneses que imigraram ao Brasil, pois a grande maioria destes homens eram camponeses analfabetos, já este sabia ler, escrever e era um artesão bem posto em sua sociedade de origem, algo que era notado dentro da comunidade aqui fixada e que foi explorado por ele como fator de distinção social e de capitalização (GERAISSATI, 2013, p. 340-341).

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

Índice e ícone na arte tumular

A necrópole é um livro escrito em linguagem metafórica, como um cenário miniaturizado do mundo dos vivos, criando um teatro catártico de luto, de produção e reprodução de memórias, de imaginários, de sociabilidades e de poder; cujo ator principal deste cenário são as imagens.

Assim, tomamos como certo que a imagem é um processo sensorial e mental que também compreende a aparição tridimensional do túmulo. Só que esta imagem é complexa, pois contém várias outras ao mesmo tempo; e, quanto mais elaborado for o monumento funerário, mais imagens ele há de fazer processar e entender por meio da representação.

A arte tumular faz parte de um monumento arquitetônico, cujo campo conceitual é a compreensão das relações entre ordem e desordem que existem entre os elementos de uma edificação e os sistemas, e como resposta às significações que evocam: imagens, modelos, signos, símbolos.

O Cemitério da Consolação possui sua própria semiologia ou a vida dos signos no seio da vida social que, consoante com Barthes (2011), remete ao estudo das significações que podem ser atribuídas aos fatos da vida social concebidos como sistemas de significação: imagens, gestos, rituais, sistemas de parentesco, mitos etc., o que permite a leitura das mensagens expressas nos monumentos funerários.

Dessa forma, compreenderemos a história depositada nos túmulos por meio da leitura dos monumentos funerários e da expressão da arte tumular, como fazemos com documentos ou livros, cuja leitura é inacabada e sempre nova. Isso porque novas conexões podem ser feitas entre o passado dos indivíduos sepultados, a simbologia representada e o papel determinante das marmorarias e dos artistas que elaboraram e executaram tais obras.

A escolha da obra, do discurso, do artista e da cena retratada no jazigo, raramente, é fortuita, pois constatamos que o conjunto artístico que ali está é para o público, como num museu, onde as obras ressignificam-se diante do expectador.

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

A história da arte tumular é uma arte em processo de escrita: atual, inacabada e viva. Para uma leitura mais efetiva da arte tumular apresentamos algumas definições para índice, signo, ícone, símbolo e alegoria aplicados seus conceitos à arte cemiterial.

Ao lermos as imagens cemiteriais, uma expressão recorrente na historiografia da arte funerária, é a do **índice iconográfico**. Ele é um ponto de partida para se associar um significado e opera uma função simbólica. Na arte tumular, os índices acompanham as alegorias e podem ser representados como objetos, como animais, como flores ou mesmo como posturas e maneirismos.

O índice está mais próximo do objeto, como se fosse sua impressão digital, mas Peirce (2012, p.75-76) expõe sua ideia sobre índice de forma mais abrangente:

Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. Mas seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um índice absolutamente puro, ou encontrar um signo qualquer absolutamente desprovido da qualidade indicial. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais.

Nos monumentos funerários, os índices mais representativos são aqueles que se referem, diretamente, ao falecido, como a fotografia e o nome do morto. Eles funcionam como enunciador do discurso, entrando como índice da presença de seus restos mortais no túmulo e como signo identitário visual mais forte no monumento.

Como primeira leitura, a fotografia poderá nos apresentar uma série de características físicas e ainda indicar características da época a que o morto pertenceu, como a moda e o ambiente. A escolha daquilo que deve aparecer na fotografia denota algo da personalidade do falecido, como nos biografemas de que fala Barthes (2011).

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

O semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu novo neologismo.

(...) Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de 'biografemas'; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia [...] a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (BARTHES, 2011, p. 51).

Figura 12: Retrato da Marquesa de Santos, Cemitério da Consolação, São Paulo



Fonte: acervo do autor

A imagem do morto personaliza o monumento de forma direta, mas, sozinha, não tem o poder de comunicar a ideia completa de quem jaz no túmulo. Não há como saber quem é aquele morto somente através de sua foto, salvo se o conhecermos; assim, também se configura o nome como seu índice.

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

Figura 13: Placa informativa da administração do cemitério da Consolação



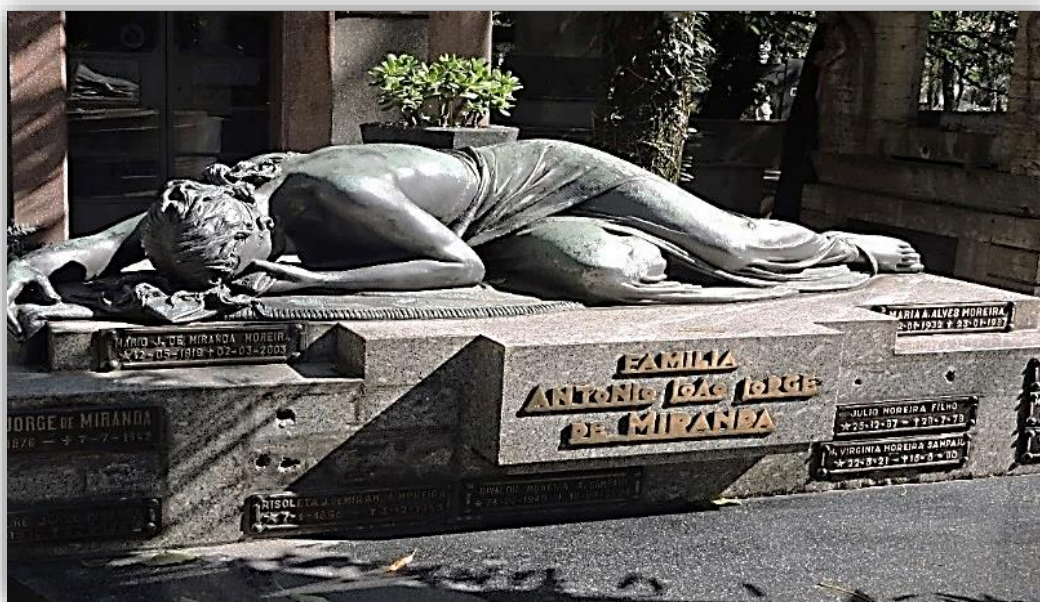
Fonte: acervo do autor

Nota-se que a nomenclatura escrita no túmulo é, sem dúvida, também um índice direto do morto, ele enuncia uma ideia visual abstrata da pessoa, enquanto a fotografia remete à visualização direta de quem está sepultado.

A maneira como o nome do morto está enunciada na sepultura também está relacionada com a configuração e a tipologia tumular. Existem monumentos erigidos para enaltecer um único morto (túmulo individual) e existem monumentos construídos para abrigar toda sua família (túmulo familiar). É muito mais recorrente no Consolação o túmulo que abriga mais de um sepultado, configurando, assim, a ideia do jazigo familiar.

Figura 14: Túmulo da Família Antônio João Jorge de Miranda, Cemitério da Consolação (s/d)

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



Fonte: acervo do autor

Constata-se que, na figura 14, o índice não particulariza mais efetivamente o indivíduo, já que o sobrenome em letras garrafais pertence à família; logo, ele atua como um conectivo da identidade familiar, mais do que da individual.

Assim, na perspectiva do índice, a foto e o nome (individual ou familiar) funcionam como uma **carteira de identidade** mortuária dos falecidos. Além do nome e da fotografia, ele estampa as inscrições das datas de nascimento e de morte e, por vezes, também os locais de nascimento e de falecimento.

Na complexidade discursiva dos túmulos, também temos os signos, que podem ser definidos como uma entidade, que podem tornar-se sensíveis para um grupo definido de usuários e assinalam uma falta. A parte do signo que pode tornar-se sensível denomina-se **significante**, a parte ausente, **significado**, e a relação mantida por ambos, **significação** (SAUSSURE, 2006).

Contudo, para Peirce (2012), o signo é uma coisa que representa outra coisa, e funciona como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa, mas considerado pelo expectador como se fosse a própria coisa.

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

Com efeito, o signo representa algo ou alguém que está ausente, por isso se aplica tão bem na representação do morto no túmulo, tanto que, nas visitas guiadas no Cemitério da Consolação o cicerone ao se dirigir ao túmulo diz: “Aqui está fulano de tal”, apagando a ideia de o que jaz sob a pedra é apenas o corpo descarnado.

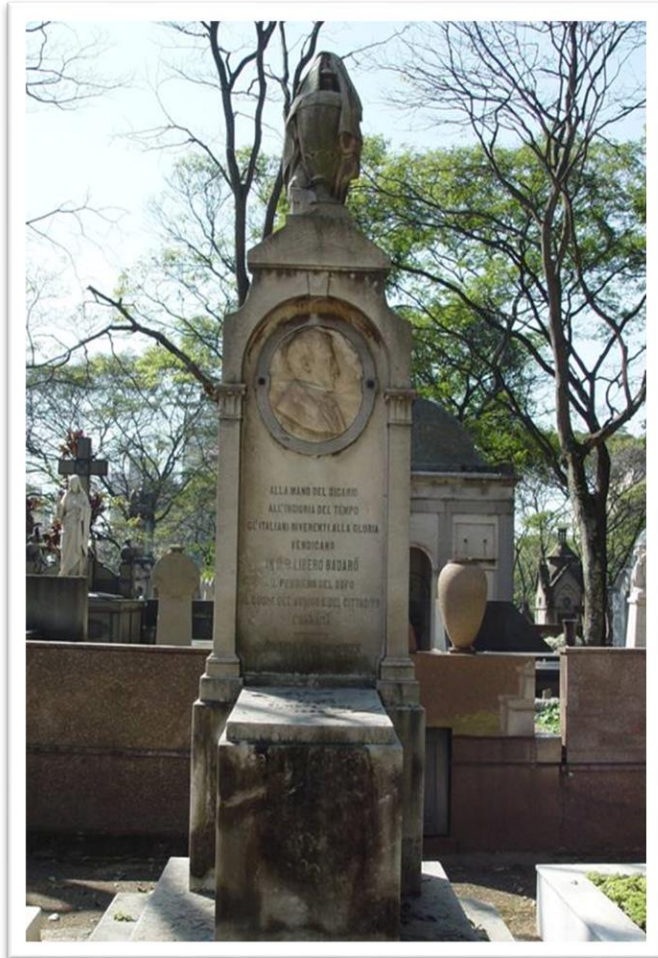
Certamente, a morte se faz entender como um signo, pois ela é a própria ausência. Por sabermos que o túmulo encerra o corpo, tornamos o próprio cadáver signo da morte. Esta não se presentifica, apenas passa, ‘re-presentifica’, pois

na recordação do finado, é ainda a própria morte que se pensa ou dissimula: na sua “re-presentificação” encontra-se projetada a morte futura do próprio evocador e os anseios de perpetuação na memória dos vivos. (...) Todo o signo funerário, explícita ou implicitamente, remete para o túmulo (recorde-se que “signo” deriva de “sema”, pedra tumular (CATROGA, 2002, p.17)

Nos signos presentes na representação tumular do Consolação, podemos identificar duas modalidades: os signos verbais (linguísticos) e os signos visuais (representações). Modalidades percebidas por meio dos epitáfios e dos ornamentos.

Os epitáfios são signos verbais e aparecem na necrópole escritos em latim, no idioma local ou na língua materna dos falecidos. Contudo, são escrituras dos vivos, que fazem referência aos mortos, mas terminam por tornar-se a fala dos mortos. Aparecem de formas variadas, seja como declaração dos familiares, de entidades políticas, religiosas ou sociais, como citações bíblicas, poemas, e ainda com palavras proferidas pelos próprios mortos, quando em vida, como quando se afirma que, no túmulo de Líbero Badaró (hoje no Cemitério da Consolação), foram gravadas suas últimas palavras em defesa da liberdade. Interessante perceber que, ao analisarmos tais palavras, não constatamos, efetivamente, sua existência no epitáfio, como podemos verificar na figura 15.

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



Fonte: acervo do autor

Alla mano del sicario
All'ingiuria del tempo
G'italiani riverenti alla gloria
Vendicano
In G. B. Libero Badaró
Il pensiero del sofo
Il cuore del medico e del cittadino
L'umanitá
[TRADUÇÃO LIVRE]
À mão do assassino
A injúria do tempo
Os italianos reverenciam a glória
Vingança
Em G. B. Líbero Badaró
O pensador de sofo
O coração do médico e do cidadão
A humanidade

O que temos como referência é que este túmulo teria sido construído por iniciativa de cidadãos italianos para honrar a memória de seu compatriota, sendo nele inscritas as palavras acima mencionadas. A obra, concluída em 1889, quando da transladação dos restos mortais de Badaró da Igreja do Carmo para o Cemitério da Consolação, em 24 de novembro, ou seja, logo depois da proclamação da República, na semana em que se recordava mais um aniversário da morte de Badaró.

A cerimônia teria reunido cerca de quatro mil pessoas em São Paulo e dela teriam tomado parte inúmeras associações, lojas maçônicas, membros do governo provisório e compatriotas do *martyr*. Pouco tempo depois, a Câmara de São Paulo alterou o nome da rua de São José, na qual Badaró habitava, mantendo a sua memória.

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

Por outro lado, os ornamentos são signos visuais cujas representações é relativa à morte. Estes signos podem ser botânicos, zoomórficos, profissionais, religiosos, políticos, mitológicos, familiares ou pessoais. Esses têm como função adornar o monumento, mas sempre carregam algum tipo de mensagem que pode, inclusive, complementar o epitáfio ou referir características do falecido. Participam dos ornamentos, os ícones, os índices, os símbolos e as alegorias.

Os ícones, para Peirce (2012) podem ser divididos em categorias: imagens, diagramas e metáforas, porém, para esta dissertação, ficaremos com a concepção metafórica.

As metáforas aparecem quando o ícone tende à representação, traça algum paralelo com algo diverso. Nos túmulos, é recorrente a presença de ícones como metáforas da morte, da caridade, do amor, da eternidade, da pureza, do rompimento e de poder.

A identificação desses ícones e sua atribuição metafórica é a especialidade da iconologia com a figuração simbólica de um objeto ou de uma pessoa, de forma a manter-se uma relação de similitude com o referente real. Ao estudo dos ícones, Panofsky (1976) chamou de iconologia, mas a similitude formal estabelecida entre um conceito ou significado e o seu objeto referente ou significante chama-se, na semiótica de Peirce (2012), iconicidade.

Como o cemitério é o espaço que trata da dor, do luto, da perda e da partida, os ícones aparecem nos túmulos como referência aos sentimentos dos vivos em relação aos mortos. Nem sempre a temática sentimental funerária aborda aspectos dolorosos, como se costuma pensar.

Esta é a particularidade do Cemitério da Consolação; seus signos e ícones estão atrelados ao poder de uma classe, como as relações sociais são articuladas por sentidos que os agentes imprimem às ações. Diremos que esses são regidos pelo que Bourdieu (1996) destaca como princípios de visão e de divisão que os agentes assumem diante do espaço social em que vivem, de modo que tais princípios, sistematizados, constituem, simbolicamente, o que o autor define como *habitus*:

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

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas (...), mas também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro (BOURDIEU, 1996, p. 22).

A sociedade se desenvolve por relações orientadas por motivos significantes entre as ações dos sujeitos, de modo que tais significantes constituem um *status* de significação cultural pelas ideias de valores e sentidos que articulam.

A arte tumular é compreendida a partir da relação de sentido da ação humana como causa das ações sociais que alcançam significação cultural, na medida em que eles surgem das diferenças práticas (e as constituem) na condição de coexistência.

Pela mesma razão, os sentidos que movem as relações sociais são dados pelo sistema complexo atuante que Bourdieu (1996) conceitua como espaço social constituído de um capital global (capital econômico e capital cultural), em cujo espaço o agente é condicionado a certas práticas e maneiras de fazer essas práticas e a determinados modos de pensamento, de opiniões.

Mas o essencial é que, ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepção, desses princípios de visão e de divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira linguagem. As diferenças associadas a posições diferentes, isto é, os bens, as práticas e, sobretudo, as maneiras, funcionam, em cada sociedade, como as diferenças constitutivas de sistemas simbólicos, como o conjunto de fonemas de uma língua ou conjunto de traços distintivos e separações diferenciais constitutivas de um sistema mítico, isto é, como signos distintivos (BOURDIEU, 1996, p. 22).

Contexto simbólico

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

As iconografias encontradas nos monumentos tumulares são dotadas de significados mais profundos, relacionáveis a um determinado contexto. O leitor, quando provido de uma bagagem cultural específica, poderá interpretar estas iconografias de acordo com a inserção delas no túmulo.

Assim, a leitura dos signos compreende decifrar o contexto simbólico dos elementos comunicacionais presentes no túmulo, pois nem sempre um determinado signo pode ser lido como símbolo de alguma coisa, a menos que o repertório em que esteja inserido seja condizente com a simbologia que aponta. O “símbolo depende, portanto, de uma convenção ou hábito” (PLAZA, 1987, p.22).

Para Peirce (2012, p. 73),

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

Esta perspectiva do autor, quando em ambiente cemiterial, apresenta uma profusão de símbolos relacionados com a morte e com os papéis atribuídos aos falecidos, principalmente nos âmbitos familiar, profissional, filosófico e religioso. Os símbolos da morte falam da ruptura, da eternidade, da saudade e do lamento.

Vemos que, mais uma vez o símbolo não está desatrelado do ambiente e do conceito, pois diferente do signo, o símbolo não é arbitrário.

O símbolo tem como característica não ser jamais arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo. (SAUSSURE, 2006, p. 88)

Assim, quando o signo, ícone, índice e símbolo funcionam de forma interativa e complementar em um único túmulo, se constitui um contexto simbólico. No mausoléu da família Siciliano (fig. 16), vemos no monumento funerário estes elementos aplicados a arte tumular.

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

As primeiras informações visuais estão relacionadas as dimensões do túmulo: grandioso e com materiais que já nos remete a riqueza da família e em um primeiro momento aparenta uma mistura de informações com leões, leões, guirlanda, cruzes, uma santa, nas laterais, vitrais com imagens de anjos.

Contudo, este monumento, de 1927, apresenta, iconograficamente, alegorias assírio, babilônicas e cristãs. Com o primeiro evidenciado nas colunas com a presença dos felinos, que também adornam as partes laterais e atrás da construção. Por sua vez, as imagens dos anjos associados a estátua da figura feminina e as cruzes tanto na frente quanto atrás do mausoléu.

Figura 16: Mausoléu do Conde Siciliano, Cemitério da Consolação - 1923



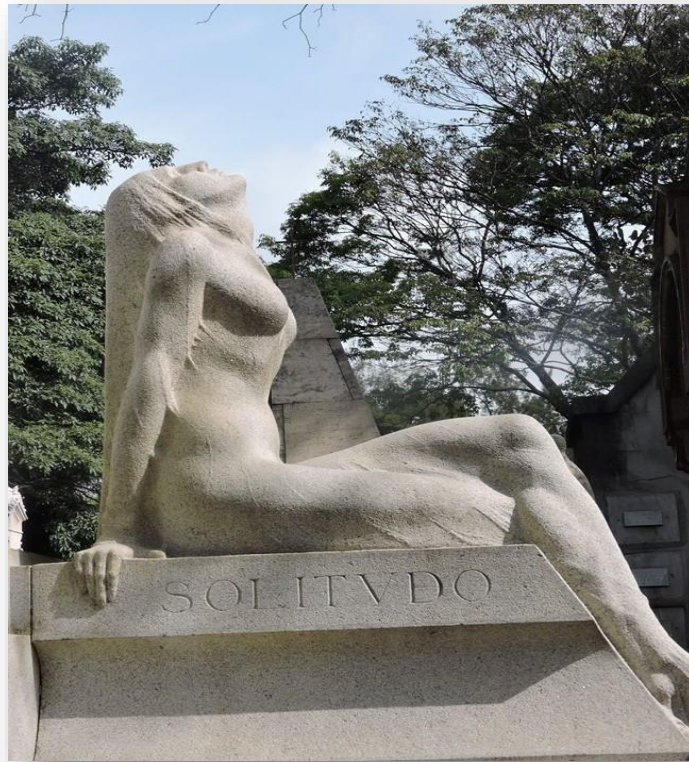
Fonte: acervo do autor, 2018

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

O sepulcro de Siciliano e de sua família têm a monumentalidade de uma capela privada. Nessa obra de Amadeu Zani, expressa-se uma concepção estética da morte oposta à de Francisco Leopoldo e Silva, que fora seu discípulo. A obra de Silva é límpida, a inocência sensual de seus nus funerários expressa uma certa resistência da vida em face da morte (figura 17). Enquanto a arte de Zani simboliza a introspecção, a entrega, o recolhimento e a dor. A monumentalidade da capela do Conde Siciliano retrata uma religiosidade conformista, contudo uma expressão de poder e riqueza é clara e notória.

Figura 37: **Solitudo**, de Francisco Leopoldo e Silva,
Cemitério da Consolação, São Paulo, 1922

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



Fonte: acervo do autor, 2017

O contexto simbólico da arte cemiterial representa a continuidade dos mortos é estabelecida por intermédio da memória dos vivos; na pedra são impressos e (re)significados os seus valores, mediados pelo olhar dos sobreviventes.

A individualização de cada túmulo, por meio de sua arquitetura, escultura, signos e simbologias, como foi apresentado até então, é indicativa do desejo de perpetuação existencial: buscam-se expressar as particularidades dos mortos nas lápides, para preservar sua memória e sua personalidade. Constituem-se, desta forma, representações de alteridade, nas quais são combinados fragmentos da memória, por intermédio do conjunto simbólico.

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

Considerações finais

Os cemitérios e as construções funerárias são testemunhos materiais que nos permitem refletir sobre as intuições, as esperanças e as representações humanas. Seus diversos elementos relatam dados significativos acerca da cultura material, do simbólico e das múltiplas atividades do labor e da criatividade humana.

Nenhuma imagem presente nos espaços funerários é destituída de sentido, porém várias significações e interpretações podem ser atribuídas a elas, já que vários são os caminhos que podem ser trilhados para que nos aproximemos de suas figurações. Estes, como reflexos do universo cultural de cada época e sociedade, por meio dos quais a coletividade expressa sua identidade, assim, são lugares imagéticos por excelência.

Desse modo, as análises dos elementos materiais e simbólicos das necrópoles são caminhos possíveis e complementares, para se compreender como o ser humano representa-se frente à finitude, ainda que de forma fragmentada e justaposta, em conformidade como o meio social e cultural que o abriga e lhe concede forma e sustentação.

Por sua vez, revelar na morte esculpida, a arte tumular como discurso nós apresenta uma fonte riquíssima e válida que pode ser interpretado como representações sociais. Essa leitura se dá: no formato alegórico, às quais é inerente a finalidade de preservar a memória dos mortos; por meio da individualização das sepulturas, conforme a subjetividade de cada grupo ou família.

Assim, podemos assentir que a arte tumular do Consolação detém o potencial informativo acerca das identidades do meio social paulista para a preservação da memória dos mortos, bem como dos contextos nos quais estavam inseridos enquanto vivos, de caráter classista, revelando-nos diferenciados padrões nas construções tumulares a serviço dos ideais de civilidade, de monumentalização e demarcação de poder.

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

Salientamos que os dados dos falecidos contribuíram para fortalecermos a memória coletiva e individual daqueles que ali viveram, do seu trabalho, do amor familiar e do seu papel diante do conceito de cidadania.

Também afirmamos que há necessidade de apreender o significado simbólico dos artefatos funerários derivados da adaptação dos elementos formais aplicados em outros espaços da **cidade dos vivos**.

Enfim, existe o prazer de descobrir tamanha riqueza cultural e artística em um espaço tão simbólico de uma cidade que é, a princípio, rejeitado pelos vivos.

Referência Bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. **Jardim regado com lágrimas de saudade**: morte e cultura visual na Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (Rio de Janeiro, século XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____, Pierre. **Razões Práticas**: Sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papiрус, 1996.
- BRANDÃO, Antônio Jackson de S. **A imagem nas imagens**: leituras iconológicas. Revista Lumen et virtus. Embu Guaçu, maio/2010 vol. I nº 2. ISSN 2177-2789.
- BRANDÃO, Jack. **Apontamentos imagético-interdisciplinares**: as artes iconológica... Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, 2015.
- CARTOGA, Fernando. **Recordar e Comemorar**. A raiz tanatológica dos titos comemorativos. Revista Mimesis, Bauru, v. 23, nº 2, p. 13-47, 2002.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: 19ª Edição. Vozes, 2012.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GERAISSATI, Renata. **Trajetória de um patricio**: conhecendo Rizkallah Jorge Tahan e a construção de seu poder simbólico. Revista Outras Fronteiras. Cuiabá, v. 1, n. 2, p. 302-323, jul-dez. 2013. Disponível em <<http://revistas.ufpr.br/cliio/article/view/40407>>. Acesso: 08 set. 2018.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

_____, Edgar. **O homem e a morte**. São Paulo: Publicações Europa – América, 1970

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.