

**UNIVERSIDADE DE SANTO AMARO -
UNISA**

MARCOS ROBERTO DA SILVA DO CARMO

**CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO:
INTERDISCIPLINARIDADE NA ARTE TUMULAR COMO
EXPRESSÃO SOCIAL DOS GRUPOS ECONOMICAMENTE
DOMINANTES EM SÃO PAULO**

**São Paulo
2019**

UNIVERSIDADE SANTO AMARO - UNISA

MARCOS ROBERTO DA SILVA DO CARMO

**CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO:
INTERDISCIPLINARIDADE NA ARTE TUMULAR COMO
EXPRESSÃO SOCIAL DOS GRUPOS ECONOMICAMENTE
DOMINANTES EM SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro - UNISA, para obtenção de título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão

**São Paulo
2019**

Ficha catalográfica

C285c Carmo, Marcos Roberto da Silva

Cemitério da Consolação: interdisciplinaridade na arte tumular como expressão social dos grupos economicamente dominantes em São Paulo / Marcos Roberto da Silva Carmo. – São Paulo, 2019.

175 f.: Il.

Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Santo Amaro, 2019.

Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão

1. Cemitério da Consolação. 2. Arte tumular. 3. Morte. 4. Simbologia tumular I. Brandão, Antônio Jackson de Souza, orient. II. Universidade Santo Amaro. III. Título.

Elaborado por Ricardo Pereira de Souza – CRB 8 / 9485

Marcos Roberto Da Silva Do Carmo

**CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO:
INTERDISCIPLINARIDADE NA ARTE TUMULAR COMO
EXPRESSÃO SOCIAL DOS GRUPOS ECONOMICAMENTE
DOMINANTES EM SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da
Universidade de Santo Amaro - UNISA, para obtenção de título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão – Universidade Santo Amaro/Unisa

Prof. Dr. Eduardo Tomasevicius Filho – Universidade de São Paulo/USP

Prof. Dr. Marcos Júlio Sergl – Universidade Santo Amaro/Unisa

APROVADO EM: 06/02/2019

Agradecimentos

Agradeço o prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão, pela dedicada orientação e as minhas professoras e professores do mestrado interdisciplinar em ciências humanas da UNISA.

Aos amigos do grupo de pesquisa CONDESIM-FOTÓS.

A todos os funcionários do Cemitério da Consolação por tão dedicada atenção ao meu trabalho de campo, em especial a Francivaldo Almeida Gomes, **Popó**, guia do Cemitério Consolação por tão voluntariosa contribuição.

E a minha esposa Denise Aparecida do Carmo da Silva que contribuiu com suporte emocional e operacional para que eu pusesse dedicar grande parte de meu tempo a pesquisa.

Resumo

Esta dissertação se propôs a investigar a constituição da representação social dos grupos, economicamente, dominantes da cidade de São Paulo, de modo especial a partir das construções tumulares presentes no Cemitério da Consolação, desde a sua instituição na cidade, em 1858 até 1960, a partir da seleção de elementos materiais e simbólicos, com uma pesquisa bibliográfica somada à pesquisa de campo para fundamentar, quantitativa e qualitativamente, a perspectiva teórica e metodológica no viés interdisciplinar que permitissem olhares do alto e em primeiro plano. É certo que a simbologia cemiterial objetiva a expressão ou transmissão de valores culturais para o estabelecimento e a reafirmação das identidades e relações sociais. A pluralidade desses valores expressos na necrópole paulista, na arte e na história ali contidas, está profundamente relacionada às diferentes maneiras encontradas para se lidar com os espaços cemiteriais para além da própria questão da morte.

Palavras-chave: Cemitério da Consolação. Arte Tumular, Morte. Simbologia Tumular.

Abstract

This dissertation has proposed to investigate the constitution of the social representation of the economically dominant groups of the city of São Paulo, in a special way from the tumular constructions present in the Cemitério da consolação (loosly translated to cemetery of consolation), since its institution in the city, in 1858 up to 1960, from the selection of material and symbolic elements. With a bibliographical research in addition to the field research to substantiate, quantitatively, qualitatively, the theoretical and methodological perspective in the interdisciplinary bias that allowed looks from the top and in the foreground. It is certain that the pilgrimage symbology aims at the expression or transmission of cultural values for the establishment and reaffirmation of identities and social relations. The plurality of these values expressed in the Paulista Necropolis, in the art and in the history contained therein, is deeply related to the different ways found to deal with ceremonial spaces beyond the very question of death.

Keywords: Consolação cemetery. Tumular Art, death. Tumular symbolism

Lista de figuras

Figura 1: Solitudo, de Francisco Leopoldo e Silva,	21
Figura 2: Ausência (Túmulo do Pão), de Galileo Emendabili, jazigo da Família Forte, Cemitério São Paulo, 1944	25
Figura 3: Propaganda dos Tratores Continental S/A, 23/12/1954	53
Figura 4: Affonso de Taunay e o Museu Paulista	58
Figura 5: Edifício-Monumento: sede do Museu Paulista da USP, arquitetura e engenharia de Tommaso Gaudenzio Bezzi.....	62
Figura 6: Vista do saguão, escultura em mármore de Raposo Tavares à esquerda; e, à direita,.....	63
Figura 7: Panorama da escadaria, ladeado pelas ânforas com água dos rios brasileiros, tendo a estátua de Dom Pedro I ao centro da escadaria	64
Figura 8: Panorama do Salão Nobre, Museu Paulista da USP	65
Figura 9: O cemitério da consolação no dia de finados,.....	70
Figura 10 Panorâmica do Cemitério da Consolação - SP , fotografia de autoria	74
Figura 11: Monumento de Maria Cristina da Áustria, Igreja dos Agostinhos, ...	84
Figura 12: Assinatura de Amadeu Zani, Mausoléu do Conde Alexandre Siciliano	93
Figura 13: Túmulo do Prudente Meireles de Moraes, Cemitério da Consolação, São Paulo (montagem do autor)	94
Figura 14 Placa do túmulo de Délio Freire dos Santos, cemitério da Consolação	95
Figura 15 Brasão do Barão de Antonina, cemitério da Consolação, São Paulo	97
Figura 16: Pietà - Detalhe do Mausoléu da Família Matarazzo, Cemitério da ..	98
Figura 17 Detalhes do Mausoléu da Família Matarazzo (montagem do autor)	99
Figura 18: Parte lateral esquerda do Mausoléu da Família Matarazzo	100
Figura 19: Parte lateral direita do Mausoléu da Família Matarazzo	100
Figura 20: Túmulo da Família Rizkallah Jorge, relevos em.....	102
Figura 21: Detalhes do Túmulo da Família Rizkallah Jorge (montagem do autor)	103

Figura 22: Detalhes do Túmulo da Família Rizkallah Jorge (montagem do autor)	104
Figura 23: Retrato da Marquesa de Santos, Cemitério da	108
Figura 24: Placa informativa da administração do cemitério da Consolação .	108
Figura 25: Túmulo da Família Antônio João Jorge de Miranda, Cemitério da Consolação (s/d)	109
Figura 26: Túmulo de Líbero Badaró no Cemitério da Consolação, em São Paulo	111
Figura 27: Mausoléu do Conde Siciliano, Cemitério da Consolação - 1923...	115
Figura 28: Jazigo capela de João da Silva Machado, Barão de Antonina.....	120
Figura 29: Túmulo de Francisco Xavier Pais de Barros,	122
Figura 30: Jazigo capela do Conde de São Joaquim,	123
Figura 31: Jazigo capela do Conde Alvares Penteado, Cemitério da Consolação - 1912	125
Figura 32: Vila Penteado da família Conde Antônio Alvares Penteado	127
Figura 33: Representação comparativa dos túmulos capelas de quatro famílias aristocratas (fig 28 a 31) – Cemitério da Consolação (montagem do autor) ..	128
Figura 34: Túmulo da Família Trevisioli, obra Orfeu e Euridice, de Nicola Rollo, Cemitério da Consolação, 1920	132
Figura 35a: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação, de Antelo Del Débio	133
Figura 36b: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação,	134
Figura 37c: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação,	134
Figura 38d: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação,	135
Figura 39: Mausoléu da família Matarazzo, 1925.....	136
Figura 40 Fotografia da entrada do cortejo fúnebre do Conde Alexandre Siciliano,	139
Figura 41: Fotografia do sepultamento do Conde Alexandre Siciliano no.....	140
Figura 42: jazigo de Basílio Jafet, de Violeta Jafet, Cemitério da Consolação (visão frontal).....	143

Figura 43 jazigo de Basílio Jafet, de Violeta Jafet, Cemitério da Consolação (parte de trás).....	144
Figura 44: Túmulo de Ricardo Jafet, de Materno Garibaldi, Cemitério da Consolação	145
Figura 45 Parte posterior do Túmulo de Ricardo Jafet, de Materno Garibaldi, Cemitério da Consolação	146
Figura 46: Túmulo de Demétrio Calfat, de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação	147
Figura 47 Detalhe do túmulo de Demétrio Calfat, de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação	148
Figura 48 Detalhes dos túmulos Basílio Jafet e Demétrio Calfat, ambas esculturas de Del Debbio. (montagem do autor)	150
Gráfico 1 BASSANEZI, Maria; SCOTT, Ana; BACELLAR, Carlos; TRUZZI, Oswaldo. Atlas da Imigração Internacional em São Paulo 1850-1850. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 19.	130

Sumário

Introdução	11
Os estudos cemiteriais no Brasil: o estado da questão	19
1 A presença da morte nas culturas humanas	28
1.1 A morte na Antiguidade	28
1.2 Morte, enterramentos e secularização dos cemitérios brasileiros	45
2 A morte na cidade de São Paulo	50
2.1 Cidade de São Paulo: identidade e regionalismo	50
2.2 Affonso de Taunay e o Museu Paulista	57
2.3 O cemitério como símbolo de progresso e higienização	67
3 A morte esculpida: representação social na arte tumular do cemitério da Consolação	82
3.1 Arte tumular	83
3.2 As tipologias encontradas no cemitério da Consolação	87
3.3 Cemitério da Consolação: arte tumular como discurso	92
3.3.1 O sujeito	93
3.3.2 O objeto	94
3.3.3 A natureza	95
3.4 Índice e ícone na arte tumular	106
3.5 Contexto simbólico	113
3.6 Aristocracia, títulos e brasões: arte tumular como expressão de nobreza	116
3.7 Imigrantes italianos: Labor e família	129
3.8 Imigrantes sírio-libaneses: o requinte da arte como status	141
Considerações finais	153
Referência Bibliográficas	159
Anexo	167

Introdução

Ao passearmos, atentos, pelas ruas, avenidas e praças da cidade de São Paulo, percebemos o grande investimento feito com o intuito de ornamentar a urbe, durante os séculos XIX e XX. Nas fachadas de casas e de prédios ainda é possível detectar sinais do poder econômico e do gosto estético daqueles que ali moraram e por lá circularam. Investir no embelezamento da cidade era torná-la uma capital moderna, tomando como referência as metrópoles europeias.

Para além dos prédios e dos demais equipamentos de uso público, os monumentos instalados em praças e passeios são marcos memoriais da história da cidade e suas inaugurações, marcos comemorativos que atuavam sobre o observador, exercendo seu poder de comunicação ou de informação.

A preocupação com o embelezamento da cidade dos vivos também terá seu correspondente na dos mortos. Assim, a presente dissertação teve, como objeto principal de investigação, a arte tumular presente nos grandes túmulos do Cemitério da Consolação, em São Paulo, como um dado relevante para entendimento da expressão social de seus grupos, economicamente, dominantes.

Para dar suporte ao problema principal da pesquisa, os objetivos secundários buscariam analisar como a morte, na humanidade ocidental, estava vinculada nas práticas de sepultamento em solo brasileiro; quais as possibilidades de atrelamento ao projeto identitário criado em São Paulo, na reestruturação urbana dos séculos XIX e XX, abarcadas pela secularização do mesmo ideário no Cemitério da Consolação; como a laicização do Estado imprimiu as condições objetivas para apropriação do espaço cemiterial do Consolação pelos grupos, economicamente, dominantes.

A arte tumular do cemitério da Consolação abarca o imaginário coletivo da sociedade paulista dos séculos XIX e XX, sendo produto de uma expressão integrante da construção visual de uma identidade paulista. Assim, a partir deste espaço funerário privilegiado para a expressão simbólica da morte, esta dissertação se propõe a investigar a constituição das representações de poder nas construções tumulares presentes no local, desde a sua instituição na cidade de São Paulo, em 1858. Para tanto, privilegiamos os elementos materiais e simbólicos selecionados em pesquisa de campo.

Partimos do pressuposto de que a simbologia cemiterial objetiva a expressão ou a transmissão dos valores sociais e culturais, para o estabelecimento e

reafirmação, ainda que de forma fragmentária, das identidades e relações sociais. A pluralidade desses valores, expressos pelos espaços funerários e pela arte e história ali contidas, está profundamente relacionada às diferentes maneiras encontradas pelo ser humano para lidar com a própria morte.

Para aprofundarmos esta questão, investigar como tais elementos são expressos na distribuição espacial da necrópole e como são demonstrados no visual contido em seus túmulos, especialmente no que diz respeito à estatuária e à arquitetura. Entendemos que tais elementos são significativos para a compreensão da expressão social dos grupos dominantes em São Paulo.

Para tal, adotamos a hipótese de que as construções funerárias dos cemitérios são testemunhos materiais que permitem refletir sobre as representações humanas e seus diversos elementos. São dados significativos da cultura material, do simbólico e das múltiplas atividades do trabalho e da criatividade humana. Além disso, são espaços intertextuais por definição, constituídos de múltiplas camadas temporais e representacionais, com códigos identitários de cada tempo e lugar.

O contexto social dos cemitérios permite a conciliação da rede de relações pessoais em torno de sua memória, porque, na finitude, o espaço dos mortos passa a ser edificado como orientador de posições e relações sociais.

Diante disso, o espaço cemiterial se materializa como expressão das práticas culturais de um determinado meio social, como na individualização das sepulturas. Os valores expressos nelas demonstram mais que o desejo de preservar a identidade e a memória dos mortos, mas transmitir valores culturais ou ainda reconstituir o sentido existencial de um grupo específico.

Certamente, também é da premissa desta dissertação que o culto dos mortos passa por um filtro de percepção, permitindo que somente os valores considerados essenciais de grupos específicos sejam marcados neste espaço. Assim, preservar a memória e a personalidade do morto constituem-se conjuntos representacionais, nos quais são combinados fragmentos da memória, por intermédio da constituição simbólica.

Com efeito, a análise da arte tumular do Cemitério da Consolação se faz pertinente para a compreensão da tessitura das relações sociais e culturais do meio que as produziu; pois, para além do próprio espaço da necrópole, seus túmulos registram e são partes integrantes do projeto de construção da cidade moderna, conforme certos setores da sociedade pensavam-na.

Entender a presença da arte na necrópole é compreender um processo em que ela adquire uma função muito específica, refletida em uma intensa mudança nas relações sociais e econômicas da capital paulista.

Para este desenvolvimento foi realizado, túmulo a túmulo, não só seu levantamento, de modo especial aqueles que apresentavam algum tipo de arquitetura ou estatuária de cunho artístico, como também seu inventário: localização; nome da família ou titular; grupo escultórico; registro fotográfico. Para, por seu meio, aventariar quantitativa e qualitativamente seus dados cemiteriais, organizados em fichas elaboradas para este fim. Esse trabalho de campo constituem-se uma etapa importante que correspondeu, portanto, à observação, à coleta, à análise e à interpretação de fatos e fenômenos, extraindo dados e informações, diretamente, da realidade do objeto de estudo.

Para a realização do inventário e a da organização das sepulturas e dos mausoléus em tipologias, observaram-se seus elementos constitutivos, em termos de identificação (tipo, localização, autoria, datação); sua técnica (material, e elementos compositivos); sua abordagem temática (acerca dos sentidos da obra).

Por sua vez, após a escolha das sepulturas que poderiam ser consideradas arte tumular, foram selecionados grupos tumulares que poderiam ser representações de poder, e seu agrupamento se deu em função da temática predominante em cada conjunto escultórico.

Tais dados foram processados e aventou-se um catálogo (anexos) em que foram selecionadas 209 sepulturas consideradas arte tumular e três grupos abastados cujo conjuntos escultóricos apresentam representação visual de poder, a fim de instruir a análise qualitativa.

Somado ao trabalho de campo, voltamos nossa pesquisa para o estudo bibliográfico da história da morte na Antiguidade; a morte na cidade de São Paulo como parte integrante de um projeto de construção identitária atrelada à reurbanização e ao embelezamento da cidade, tendo como fonte Affonso de Taunay e o Museu Paulista; bem como as decisões legislativas que orientavam, e orientam até o presente, os sepultamentos nas cidades, para investigar se a morte, ora se faz monopólio religioso, outras, laico.

No que diz respeito ao modelo de análise simbólica, construímos o mesmo a partir de Cymbalista (2001), Bellomo (2000), Reis (1999) e Valladares (1972), os quais concebem os espaços funerários enquanto locais privilegiados para a expressão dos

elementos sociais e culturais, sobretudo os cemitérios secularizados que, comumente, exibem as mesmas características ecléticas que presidem os espaços dos vivos.

A partir do foco interdisciplinar, devido essencialmente à complexidade e características singulares do objeto, nosso referencial teórico se constrói com base na história cultural, na arte e suas diversas manifestações a partir de Peirce (2012), Bourdieu (1989) e Panofsky (1976).

Para esta pesquisa, portanto, são retomados alguns conceitos antropológicos, linguagem histórica, iconográficos e iconológicos para a formação da narrativa de poder, considerando o Cemitério da Consolação como um dado relevante para este entendimento.

Para podermos refletir acerca da linha de análise desta dissertação, se faz necessário observar a relação entre a preservação da memória e a formação de uma expressão social. Para tal, a bibliografia complementar pesquisada buscou dar suporte teórico para a relação entre memória, identidade e discurso como um fenômeno construído (consciente ou inconsciente), tanto individual como coletivamente. É também um fator de extrema importância o do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Acrescenta-se à linha teórica as diferentes maneiras de as sociedades expressarem seu sentimento sobre a morte, sempre mantendo a ideia de conservar a memória do morto pela imagem, numa tentativa de manter viva sua identidade.

Nesse momento, o levantamento das produções acadêmicas para composição do estado da questão foi de fundamental importância, dado ao fato de que o panorama das pesquisas cemiteriais abriam a brecha para outros questionamentos: a morte é a mola propulsora do progresso e o cemitério, seu ícone? Esses espaços não foram criados somente para abrigar os mortos, mas para serem apreciados pelos vivos? O cemitério é um resumo simbólico da cidade? São também documentos sobre a mentalidade da sociedade que ali sepulta seus mortos? A arte tumular pode ser lida como discurso e é parte de uma agenda que vem ao encontro da historiografia da época?

A pesquisa bibliográfica, de caráter interdisciplinar, possibilitou verificar que a humanidade, ainda que tenha adotado diferentes formas de lidar com a finitude ao longo do tempo, continua sendo o único animal que tem necessidade de ocultar o cadáver. Seja pela inumação, cremação ou até práticas de canibalismo, modalidades

diversas de enterramento e de dispositivos funerários criados que revelam e acompanham mudanças significativas em diferentes formas de se lidar com a morte e com o morto.

Dos túmulos, formados por montículos de terra próximos às cavernas, às gavetas de concreto pré-fabricadas, foram múltiplas as representações construídas e constituídas em torno da morte, perpassando por momentos de aproximação e de afastamento na relação entre vivos e mortos.

Pelo mesmo motivo, temos uma diversidade de indícios que fazem dos locais e das formas de sepultamento repositórios de camadas sobrepostas de um patrimônio cultural baseado nas práticas da morte e dos mortos. Diferentes modalidades e políticas de enterramentos, tipologias tumulares, epitáfios, materiais geológicos, esculturas e adornos tornaram-se elementos de uma cultura material funerária que, ao serem analisados e interpretados, permitem uma compreensão sobre representações individuais e coletivas de uma dada época.

Os estudos cemiteriais surgem como formas de investigação que tomam locais de sepultamentos enquanto objeto ou fonte de pesquisa. Seja pela análise individual do túmulo ou pela do conjunto, são contempladas as mais variadas formas e configurações de cemitérios, campos santos e necrópoles.

Levando-se em conta a progressão conceitual e tipológica dos enterramentos ao longo dos séculos, incluem-se os locais internos e externos de sepultamentos em casas, templos, igrejas, cemitérios de escravos, de indigentes, confessionais ou extramuros, públicos ou privados, em tipologias extramuros, convencional, parque, jardim, vertical, memorial ou crematório.

Partindo de uma visão do cemitério como fonte histórica, vislumbram-se várias possibilidades de estudo do tema, como: formação étnica, genealogia, memória familiar e da comunidade, crenças religiosas, ideologia política, gosto artístico, evolução econômica, perspectiva de vida e posição da população em relação à morte.

Partindo deste contexto e dos questionamentos levantados, a primeira proposta da pesquisa foi observar que o Cemitério da Consolação, assim como os demais secularizados no Brasil, foram construídos, em seu primeiro momento, apenas para depósito dos mortos da cidade, respondendo assim, a proposta de um discurso higienista. Contudo, apesar de surgirem como uma imposição sanitária legal e política, passaram por uma legitimação do ponto de vista simbólico, ou seja, representar a

memória dos mortos em consonância com o *status* dos vivos em seu seguimento social.

Assim, a arquitetura tumular, que estava ausente na representação fúnebre dos mortos sepultados nas igrejas, ganhou espaço nas necrópoles e traduziu, na morfologia, uma nova religiosidade e simbologia, exercendo o papel de legitimar uma corrente de pensamento a ser difundida na sociedade.

Dessa forma, o Cemitério da Consolação, de modo especial, passa a ser, na capital paulista, o local privilegiado de encontros entre mortos e vivos, onde os barões do café e, posteriormente, a burguesia capitalista, encontraram o local apropriado para perenizar o individualismo, rompendo o anonimato e valorizando nesses espaços os túmulos dos que tinham mais recursos.

Nessa perspectiva, a necrópole paulista é um resumo simbólico dos grupos economicamente dominantes da cidade que nele construíram a representação de poder na organização de seu espaço, do mesmo modo como se deu a organização social no espaço urbano.

A análise do discurso manifestado nos túmulos é prerrogativa para examinar as tensões em conflito que se estabelecem nas relações entre sujeitos num determinado tempo e espaço, dado ao fato de que a humanidade vive em uma comunidade sociocultural, ou seja, um sujeito em um determinado lugar, em um determinado tempo e que sofre as influências de todos os conceitos sociais (morais, religiosos, políticos, ideológicos e éticos) de que faz uso e que, por sua vez, formam sua visão de mundo.

A cidade de São Paulo, nesta dissertação, é pesquisada como palco de um projeto de modernização civilizatório, um produto de importação europeia prestes a colocar a capital paulista no mapa cultural. Assim, desenhar a figura do que era ser paulista generalizou-se como uma aspiração tanto de gestores quanto de moradores da capital, grupos que diagnosticavam o presente como problemático e projetavam um futuro modelar, o que justificava suas ações intervencionistas.

Na busca por respostas às perguntas levantadas, com o suporte da literatura pesquisada que contribuiu para a compreensão de determinados fatores particulares e para a construção das intermitências desta investigação, na presente dissertação, optou-se por uma estruturação em três capítulos interligados, cuja ideia de um projeto civilizatório que levaria, através da representação visual, a expressão social dos grupos, economicamente, dominantes em São Paulo.

Assim sendo, precedendo o primeiro capítulo buscamos apresentar o estado da questão, investigando a historicidade dos cemitérios secularizados no Brasil e levantando os estudos sobre o tema, com recorte para a cidade de São Paulo e sua dinâmica própria.

Por sua vez, o primeiro capítulo, traz à tona a presença da morte nas culturas humanas, buscando-se referenciar como o homem ocidental se relacionou com a morte até século XIX, encerrando-se em questões como a higienista e a secularização dos cemitérios brasileiros que culminaram com a separação entre Igreja Católica e Estado, marcando o fim do monopólio da morte.

Na sequência, o segundo capítulo traça a morte na cidade de São Paulo, no contexto da secularização dos cemitérios brasileiros no século XIX e a questão da formação identitária paulista, observando que a cidade seria palco de um projeto de modernização cada vez mais intenso e o Cemitério da Consolação é parte importante deste processo. Este capítulo circunscreve-se no final do século XIX e princípio do XX, quando as elites estatais patrocinavam instituições que visavam a emparelhar a cidade à capital da República, colocando São Paulo no mapa cultural brasileiro. Assim, na busca pela construção de uma nova identidade para a urbe paulistana, analisamos o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o de São Paulo (IHGSP) como também o projeto pessoal da administração do Museu Paulista por Affonso de Taunay (1917 a 1945).

Ao final do capítulo, verificamos, na morte em São Paulo, o impulso pela modernização do país e dos seus costumes, almejando ser o agente civilizador do povo, aos padrões europeus e símbolo de progresso higienista.

Dessa maneira, na pesquisa realizada para este capítulo, buscou-se abarcar e entender a relação entre a secularização dos cemitérios, como apropriação e espaço para reafirmação identitária, neste caso específico, dos grupos economicamente dominantes da cidade de São Paulo.

Assim, nos dois primeiros capítulos se constroem as bases para as transformações no estilo de morrer, refletindo e implicando nas mudanças no modo de pensar e de sentir dos paulistas.

No terceiro e último capítulo “A morte esculpida: representação social na arte tumular do Cemitério da Consolação”, ao conceber o cemitério como campo de convívio e embates de múltiplas tradições e possibilidades culturais, dedicamo-nos à discussão acerca da simbologia presente na necrópole, que objetiva transmitir ou

expressar valores culturais, para o estabelecimento e a reafirmação das representações de poder.

Buscamos exemplificar esta simbologia por meio da arquitetura, da escultura e de outros elementos decorativos e/ou celebrativos na possibilidade da arte tumular como discurso, sem a intenção de esgotar as possibilidades culturais presentes no espaço em questão.

Este capítulo, portanto, contempla a análise temática e estética da arte tumular do Cemitério da Consolação, apresentando as sete tipologias encontradas no local, por meio de uma pesquisa quantitativa; posteriormente, empreendeu-se a análise qualitativa da arte tumular em três agrupamentos temporais e estéticos: aristocracia paulista: títulos e brasões; imigrantes italianos: labor e família; imigrantes sírio-libaneses: o requinte da arte como *status*.

Objetivou-se compartilhar a compreensão da relação entre os recursos materiais e simbólicos e a constituição desses conjuntos representacionais, especificamente, a construção imagética de uma identidade paulista na arte tumular do Cemitério Consolação, atentando para as relações de significação e para a linguagem própria do espaço cemiterial, enquanto objeto arquitetônico.

Por fim, o Cemitério da Consolação é aqui pensado como “espaço do vivido” que passa por um processo de simbolização, pois é nutrido de lembranças particulares e, ao mesmo tempo, coletivas e plurais. Desse modo, buscamos compartilhar a compreensão da relação entre os recursos materiais e simbólicos e a constituição das representações visuais de poder que se têm estabelecido nesta necrópole, atentando para as relações de significação e para a linguagem própria do espaço cemiterial.

Os estudos cemiteriais no Brasil: o estado da questão

A reflexão acerca da importância de se pesquisar, cientificamente, a arte tumular no Brasil, está atrelada ao vínculo que ela mantém com as representações simbólicas, estruturadas no discurso religioso, moral e econômico de um grupo social específico, em nosso caso, a elite paulista da segunda metade do século XIX até a década de 1960, período que se circunscreve esta dissertação

O valor da arte tumular deve ser considerado a partir de critérios próprios. Dessa forma, sua abordagem exige uma leitura mais complexa, de caráter interdisciplinar que engloba a diversidade de pesquisas referentes ao assunto e procurando estabelecer a trajetória do discurso dos críticos e teóricos sobre o emprego da arte nas necrópoles.

Assim, colocamos o olhar para a produção científica que pesquisa a arte tumular, observando-a como elo mediador do estabelecimento e da reafirmação das relações sociais, contribuindo para transferir de uma geração para outra os saberes, crenças, atitudes sociais, enfim as próprias práticas identitárias.

No Brasil, Clarival do Prado Valladares (1972) é considerado o precursor dos estudos cemiteriais. Entre os anos de 1960 e 1970, dedicou-se a registrar e analisar a arte e a arquitetura tumular de diversas cidades brasileiras, fotografando e tecendo análises sobre a diversidade dos túmulos e seus ornamentos.

O resultado de sua pesquisa foi publicado no livro **Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros**: um estudo de arte cemiterial ocorrido no Brasil desde as sepulturas das igrejas e catacumbas de Ordens e Confrarias até as necrópoles secularizadas. Ainda hoje é apontado como o mais abrangente levantamento de arte tumular já realizado no país.

É a primeira análise de cunho sociológico sobre a história dos cemitérios no Brasil na qual o inventário iconográfico prevalece sobre o aspecto analítico-descritivo, merecendo destaque nessa obra os capítulos “A escultura brasileira da *belle époque*”, “O *art nouveau* na arte cemiterial brasileira” e “Cemitério de São Paulo – Consolação”. Acrescenta-se a essa relevância, as fontes para reconstituir o seu arcabouço histórico: livros de guardiões de convento, cartas de viajantes, livros literários, arquivos de cemitérios e relatos diversos.

A pesquisa de Valladares (1972) assume destaque para esta dissertação quando aponta que, no início do século XX, os cemitérios que foram apropriados pelas

elites, eram locais muito visitados, pois ofereciam a oportunidade de contato com um tipo de arte vinculada a um ideário estético determinado, a serviço de um gosto atrelado a um projeto de modernização das cidades.

Assim, podemos pressupor que a arte nos cemitérios secularizados constitui não só uma possibilidade de análise estética da arte brasileira, mas também, um olhar para os motivos artísticos que marcam nossa paisagem espiritual e social.

Como a presente dissertação abarca o processo de secularização dos cemitérios brasileiros, verificamos, no trabalho de Valladares, que foi neste período que a arte tumular adquiriu uma representação realista sem deixar de criar uma espiritualidade lírica, explorando, sistematicamente, o retratismo individual ou familiar, além de algumas vezes projetar símbolos nobiliárquicos pertencentes aos burgueses ilustres.

Porém, é no período em que o Brasil se vê influenciado pela *belle époque* que a arte funerária sofre transformações, em face do aparecimento da *art nouveau*. Esta elege a máquina como instrumento de pluralização da produção artística e adquire soluções mecânicas para sua produção e novos métodos de fundição e de metalurgia que possibilitam a reprodução dos protótipos de objetos de produção artística, ao nível industrial (VALLADARES, 1972).

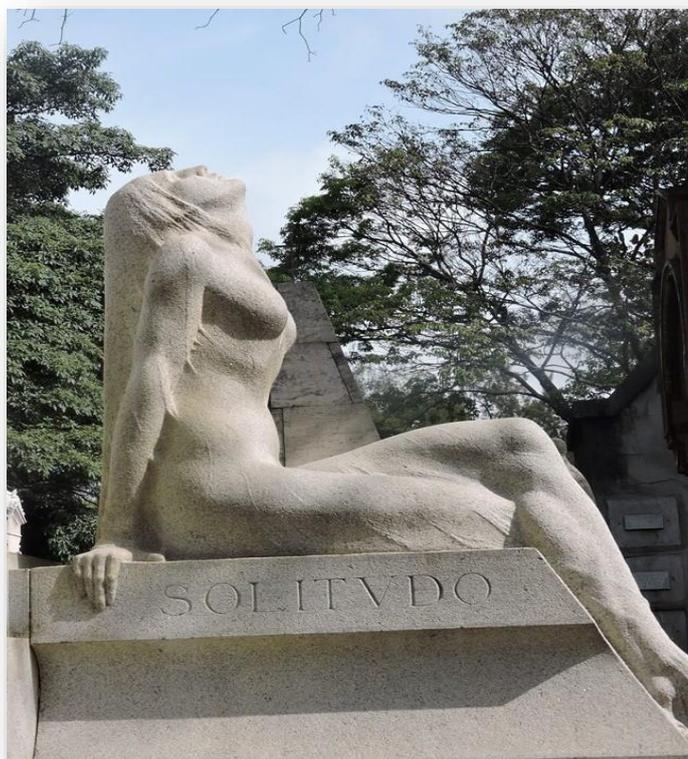
Esta produção industrial, aplicada à arte tumular, torna-se significativa por atender a uma burguesia que não mais podia alcançar os títulos nobiliárquicos distribuídos ao longo do segundo Império, relegando-se a títulos compensatórios de comendadores. No entanto é nos cemitérios que a falta do selo da nobreza se compensa em uma expressão artística com sinais de referência e simbolização da fortuna, do prestígio e da prosperidade.

Contudo, é no período em que se situa a *belle époque* que surge uma nova linguagem plástica no cemitério e que rompe com a visão escatológica: a sensualidade. Esta, segundo Valladares (1972, p. 603),

é o fundamento ético da *art nouveau* como condição plena, vivência e grandeza. Através dessa correlação atingiu um plano realístico de revelação da natureza humana. Do seu mundo psíquico em face daquele momento histórico da civilização mercantilista, de numerosas metrópoles subjacentes enriquecidas pelas colônias.

No cemitério da Consolação, temos um ótimo exemplar do corpo humano feminino na plenitude de seus atrativos a serviço da arte tumular (fig. 1).

Figura 1: **Solitude**, de Francisco Leopoldo e Silva, Cemitério da Consolação, São Paulo, 1922



Fonte: acervo do autor, 2017

Esculpida em granito natural, parece se encontrar em êxtase. Está coberta por um véu translúcido, que não diminui a sensualidade de suas formas, que se insinuam, delicadamente, a partir do granito que lhe dá existência. A obra foi composta para a sepultura do advogado Theodureto de Carvalho e sua esposa.

O modo criterioso e ponderado com que Valladares (1972, p.1094) tratou a arte funerária contribuiu para quebrar o **tabu** em relação ao tema; pois, segundo o autor,

ninguém deverá procurar em cemitérios brasileiros, obras de arte acima do nível cultural da sociedade. Comparadas às necrópoles europeias, famosas e integrantes de roteiros turísticos, as nossas certamente são de menor importância, porém não de menor interesse... (VALLADARES,1972, p.1094)

Seus estudos cemiteriais contém muitas indagações, das quais os pesquisadores podem valer-se para aprofundar a correlação entre a estrutura histórica

social brasileira e a arte tumular resultante dela. É por isso que ela entra como referencial nesta pesquisa, com seus valores específicos, pois encerra em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas – criaturas imaginárias que povoam o mundo dos cemitérios – e hieráticas, mesmo que simplificadas, pertencentes ao domínio da arte.

Entretanto, os cemitérios, feitos para os mortos, são, sobretudo para os vivos, espelho das cidades que os produzem, refletindo a sociedade global em sua topografia, o que nos leva às pesquisas sobre a arte tumular em seu contexto regional.

Segundo Ariès (1990, p. 547), “o cemitério reúne a todos em um mesmo recinto”. Para o autor, família real, eclesiásticos, assim como categorias de distinção conforme o nascimento, ricos e pobres, ocupam cada um seu lugar devido, já que a finalidade do cemitério é tornar-se um resumo simbólico da sociedade.

Levando-se em conta a progressão conceitual e tipológica dos enterramentos ao longo dos séculos, incluem-se os locais internos e externos de sepultamentos em casas, templos, igrejas, cemitérios de escravos, de indigentes, confessionais ou extramuros, públicos ou privados; em tipologias: extramuros, convencional, parque, jardim, vertical, memorial ou crematório.

O objetivo principal desta dissertação, porém, está em olhar para o acervo escultórico presente nos cemitérios brasileiros, mais especificamente no Cemitério da Consolação, na cidade de São Paulo, e como as pesquisas científicas tratam da arte tumular.

Assim, constata-se, no campo acadêmico até década de 1980, que a arte tumular é vista como uma produção paralela dos artistas; porém, na década seguinte, ocupa um espaço significativo na historiografia da arte no Brasil, em virtude do novo quadro de estudos desenvolvidos nos cursos de pós-graduação, que apontam para as peculiaridades do trabalho daqueles escultores que fizeram, da arte tumular, um meio de subsistência, o que nos leva ao interesse pela pesquisa cemiterial regionalizada.

Por exemplo, no ano de 1982, em São Paulo, um seminário promovido pela FFLCH/USP resultou na coletânea intitulada **A Morte e os Mortos na sociedade Brasileira**, organizada por José de Souza Martins (1983), ainda muito restrito ao campo da sociologia, mas demarcando a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a temática da morte. Após sua realização, bem como a publicação da coletânea,

pontilharam pesquisas, tendo as necrópoles como seu objeto, em diferentes regiões do país.

Quando entramos na década de 1990, proliferaram no interior do país instituições de ensino superior, incentivando o surgimento de pesquisadores locais, interessados na história da arte regional. Estes historiadores da História Nova estavam envolvidos com o estudo de imagens, como forma de documento historiográfico.

Também nos cursos de pós-graduação, surgiram possibilidades de se estudar uma história da arte brasileira voltada para períodos de permanência de valores e preceitos num determinado corpo social, como o caso da pesquisa que focaliza a relação entre o artesanato, a arte e a indústria (BELLUZZO, 1988).

As editoras, por sua vez, publicaram livros referentes à produção artística da *belle époque*, como **Arquitetura do ferro no Brasil** (SILVA, 1986) e **Ecletismo na arquitetura brasileira** (FABRIS, 1987).

Estes trabalhos iniciais contribuíram para a curva ascendente na produção de trabalhos acadêmicos, de caráter interdisciplinar, com recortes temporais e geográficos significativos, voltados para a arte tumular brasileira.

Assim, os cemitérios propiciam o acesso a uma modalidade de construção veiculadora de um determinado ideário estético. Desse modo, o neoclássico, o neogótico, o *art nouveau* e o *art déco* foram estilos artísticos que serviram de modelo e de orientação para a formação do gosto estético a ser empregado nas necrópoles, correntes estéticas que serão explicitadas no capítulo 3.

Essas tendências artísticas avançaram os limites umas das outras, fundiram-se pela ação dos artesãos regionais e se popularizaram, ao mesmo tempo que se impregnavam de símbolos que expressavam valores religiosos e socioculturais, quando impressos nas necrópoles.

Não há como desconsiderar a importância de tal produção, calcada em ações técnicas culturalmente instaladas. Ela reflete a mentalidade da época e o gosto dominante do grupo social de que procede, e sua abrangência é mais ampla do que se supõe.

Dessa forma, as pesquisas de âmbito regional já permitem mapear, genericamente, a presença de marmorarias instaladas em cidades de grande e médio porte em todo o país e verificar que se concentravam famílias de marmoristas

imigrantes em quase todas as regiões do país, a saber: no Nordeste, portugueses e italianos; no Sudeste e Sul, portugueses, italianos, espanhóis e alemães.

Nas demais regiões, requisitava-se a essas mesmas firmas especializadas a prestação de serviços. Nesse universo cultural específico, é praticamente impossível identificar a caligrafia plástica de um marmorista italiano ou de procedência alemã, pois em geral as atitudes e os atributos são similares e repetitivos.

Tais considerações só foram possíveis ao olhar para as produções acadêmicas a partir dos anos 1990, quando alguns pesquisadores dedicaram-se a estudar a influência do *Novecento* italiano, fenômeno artístico denominado **Retorno à Ordem**, na produção artística brasileira das décadas de 1920 e 1930 (CHIARELLI, 1995). Coincidência ou não, surgem algumas pesquisas acadêmicas em São Paulo concernentes ao percurso artístico de escultores italianos radicados no Brasil que fizeram, da arte tumular, um meio de subsistência como acontecia também com os artistas-artesãos.

Destacam-se entre essas pesquisas: **Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana** (RIBEIRO, 1999); **Imagens femininas em memória à vida** (RAHME, 2000); **A obra escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano** (ZIMMERMANN, 2000).

No primeiro estudo, a autora, Josefina Eloína Ribeiro, preocupou-se em mapear a práxis artística nos cemitérios de São Paulo. Ela fez um levantamento de 349 obras, de 23 escultores italianos, muitos dos quais acabaram se radicando na cidade. É o caso de Antelo Del Débbio (1901-1971), Galileu Emendabili (1898-1974), Eugênio Pratti (1889-1980) e Victor Brecheret (1884-1955). Outros escultores permaneceram em São Paulo por poucos anos, como Luigi Brizzolara (1868-1937).

A autora investigou ainda escultores que caíram no esquecimento da historiografia da arte, como Materno Garibaldi (1870-1935), Julio Starace (1887-1952) e Ottone Zorlini (1891-1967), dada a falta de pesquisas monográficas sobre eles.

Anna Maria A. K. Rahme, autora do segundo estudo citado, além de referir-se aos escultores italianos, faz também uma reflexão mais acurada sobre as obras funerárias realizadas por escultores considerados **menores** e também pouco pesquisados pela historiografia, como é o caso de Vicente Larocca (1892-1964), Alfredo Oliani (1900-1988), Rafael Galvez (1907-1998) e Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto (1874-1941).

No terceiro estudo citado, Silvana Brunelli Zimmermann (2000), ao dedicar um capítulo aos monumentos fúnebres de Galileu Emendabili (1898-1974), revela um momento bem original da obra emendabiliana.

O monumento que Emendabili criou para a família Forte é uma solução arquitetônica e plástica monumental, quebrando a monotonia das longas fileiras de túmulos chantados nas referidas necrópoles citadinas [...] uma grande mesa em uma extremidade está sentado um homem, em posição imóvel, pensativo, fixo e desolado; sentado ao seu lado uma criança inconsciente e tranquila; no centro da mesa um pão ainda intacto. Esta criação é livre de vínculos estritamente religiosos e tradicionais e enche de sensibilidade expressiva. (apud ZIMMERMANN, 2000, p. 15-16).

Figura 2: **Ausência** (Túmulo do Pão), de Galileu Emendabili, jazigo da Família Forte, Cemitério São Paulo, 1944



Fonte: acervo do autor, 2017

Zimmermann (2000) aprofunda questões anteriormente levantadas por Maurício Loureiro Gama (1987) e por Tadeu Chiarelli (1996) quanto à influência do *Novecento*, das bases teóricas do escultor alemão Adolf von Hildebrand e dos escultores italianos, nas obras dos escultores radicados no Brasil, especificamente, em Emendabili. Ela procurou também estabelecer uma ponte entre as soluções

iconográficas e estilísticas adotadas pelo pintor Fúlvio Pennacchi (1905-1992) e a poética peculiar adotada pelo escultor, inclusive na arte tumular.

A somatória desses estudos também ajuda a compreender um pouco mais o verdadeiro ambiente artístico paulistano no início do século XX. Eles contribuíram para tirar a arte tumular da marginalidade, produção que sempre se manteve distante das discussões modernistas, em razão de sua ligação com a tradição europeia, e o apreço do fazer artístico em que o bem elaborado é sinônimo de valor estético (ZIMMERMAN, 2000).

Ao dar prioridade, no estado da questão, ao levantamento do acervo bibliográfico sobre a arte funerária no Brasil estamos levando em consideração os limites comuns a esse tipo de pesquisa, como dificuldades de caráter metodológico e conceitual, por exemplo. Mas são esses estudos que têm permitindo ampliar o inventário de obras cimiteriais que compõem um dos estratos da escultura nacional.

Ademais, sempre foram prestigiadas obras escultóricas dotadas de valores estéticos de época que, por ventura, foram assentadas, posteriormente, em cemitérios brasileiros.

A historiografia da arte ainda tem dificuldades para assimilar a ideia de que o cemitério secularizado é um “sítio próprio dos escultores” (ZIMMERMANN, 2000, p. 154), que se prestam a um poder de perpetuar a memória do morto e da sociedade.

A crítica, quando se manifesta, refere-se à obra funerária seguindo sempre um raciocínio similar aos parâmetros que norteiam a análise da arte pública, esquecendo-se de que, uma vez instalada no cemitério, ela adquire feições culturais próprias.

Se por outro lado sua representação está vinculada ao esvaziamento da vida, ficamos perturbados e temos dificuldade de ver, simplesmente, o objeto, desprezando a ideia de que o cemitério é um dos lugares de memória, assim como os museus, os arquivos e os santuários. Ele também é associado à vida, pois ali se instala uma rede articulada de identidades diferentes, uma organização inconsciente da memória coletiva, que nos faz tomar consciência do seu significado cultural.

Outro fator importante para a contextualização da arte tumular está nos marmoristas e escultores do início do século XX ao realizarem obras para aqueles que não foram, em sua maioria, homenageados nas praças e não tiveram mausoléus públicos (RAHME, 2000). Assim, havia uma suposta liberdade artística, que ofereceu a alguns escultores a chance de produzir obras originais, uma vez que a procura pelo

contratante ocorria em função do conhecimento e da apreciação prévia do produto pelo meio artístico.

Também se verifica, no estudo bibliográfico, que havia uma imposição mercadológica e estilística das marmorarias; logo, firmas industriais, comerciais e de importação, que visavam a satisfazer os desejos da burguesia dominante da época (BORGES, 2002). Desse modo, os escultores que dependiam da arte tumular para sua subsistência tiveram de adequar suas funções no ateliê, tornando-as atividades similares àquelas estipuladas pelas marmorarias.

Sabe-se que Antelo del Débbio, Eugênio Pratti e Galileo Emendabili vendiam acessórios de bronze, produzidos em série, como vasos, jardineiras, floreiras, portas e portinholas, tornando-se concorrentes entre si, cada qual com sua firma bem estabelecida. Mas isso não suprime a importância de se estudar esse tipo de produto, pois ele encerra em si um exemplo de documento histórico-artístico.

Esse movimento mercadológico da arte cemiterial, agora possível com o cemitério secularizado, passa a ser aceito no sistema social, ultrapassando o limite de onde se é representada a arte. Assim, o cemitério adota uma vida fronteiriça, com contatos interculturais entre os estudos voltados à história, sociologia, antropologia e ao folclore, que se cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais.

Dessa forma, estamos mais voltados a metodologias que adotam conteúdos interdisciplinares, como é o caso da arte tumular que, aos poucos, se estrutura como objeto de pesquisa no país.

O estado da questão em que se encontram os estudos cemiteriais permite, portanto, conhecer o que já foi investigado nas produções científicas e quais as principais preocupações dos pesquisadores da área e suas bases teóricas de sustentação, bem como evidenciar, entre outros fatores, qual a contribuição deste estudo que se pretende desenvolver para a produção do conhecimento científico, neste caso específico, da arte tumular do Cemitério da Consolação. Muito há que se pesquisar e produzir, o que justifica a relevância desta dissertação de mestrado em Interdisciplinaridade em Ciências Humanas ora apresentada.

1 A presença da morte nas culturas humanas

Uma das práticas socioculturais que acompanha a existência humana é a ocultação do cadáver como meio de preservar, aos olhos dos vivos, a decomposição de seus mortos. Inumado, queimado, embalsamado, exposto ao ar livre, depositado nas correntezas de rios, exposto para visitação, em casa, em funeral ou até mesmo em velório virtual, o cadáver é o elemento decisivo e primordial que orienta práticas e ritos funerários dos grupos humanos.

Na atualidade, os estudos em ciências humanas vêm se preocupando em estudar as mudanças no tempo das atitudes diante da morte. Seguir este histórico nos ajuda a entender o que ocorreu no Brasil, e em particular, no cemitério da Consola o em São Paulo.

Não   pretensão deste capítulo realizar um tratado sobre a morte, mas demonstrar o modo distinto com que algumas culturas têm lidado com ela e com o morrer e as significativas transforma es que ocorreram ao longo do tempo e do espaço.

1.1 A morte na Antiguidade

A morte passou a ocupar uma posi o básica na existência da humanidade. O homem é o único ser vivo que pensa em sua existência e conseqentemente, em sua morte. "Entre 63.000 e 48.000 anos atrás, no Paleolítico Superior, um aspecto fundamental parece ter surgido no comportamento do homem moderno, que foi o sepultamento com características ritualísticas" (CALLIA, 2005, p. 8-9).

Em períodos antigos, as práticas de rituais de sacrifício eram tão comuns quanto às de inicia o. "Através da magia do sacrifício e da inicia o, o homem primitivo começa a 'dominar' o grande impacto do nascimento e da morte" (ANJOS, 1998, p. 4). De toda a vida do homem, essas duas fases são as mais enigmáticas do ponto de vista de sua compreensão.

Sociedades, desde as mais antigas até as atuais, criaram diversos sistemas fúnebres pelos quais podiam se entender com a morte em seus aspectos pessoais e sociais.

Desde o tempo dos homens das cavernas, por exemplo, há inúmeros registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegra o, degenera o, mas também como

fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio (KOVÁCS, 1992). Corrobora, para este pensamento, saber que a espécie humana é a única para a qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos (MORIN, 1975, p. 13).

Sobre o renascimento, Anjos (1998) explica que, na visão dos povos primitivos, a morte é afrontada como “morte-renascimento”, pois a cada ser que morre, renasce outro ser vivo, podendo ser criança ou animal, portanto o renascimento seria universal.

A partir dessa crença, podemos perceber que, desde os primórdios da civilização, já se buscava uma justificativa para comprovar que a morte não é um fim. O sepultamento torna-se um meio de preparar o defunto para um outro mundo, ou para uma outra vida depois da morte.

Apesar disso, ‘quando retrocedemos no tempo e estudamos culturas e povos antigos, temos a impressão de que o homem sempre abominou a morte e, provavelmente, sempre a repelirá’ (KÜBLER-ROSS, 1981, p. 14). Mesmo temendo-a, os homens encontraram maneiras peculiares de se relacionarem com ela. Isso fica claro quando percebemos que os sistemas fúnebres foram se modificando e se sofisticando, à medida em que ocorria o desenvolvimento sociocultural. Cada cultura, porém, desenvolveu seus próprios preceitos, levando a mitos e ritos incontáveis, já que ‘todas as culturas criam uma forma especial de imaginar e contar a própria versão, estruturando as características coletivas das diferentes civilizações’ (CALLIA, 2005, p. 9). Portanto, as diferentes manifestações da morte demonstram-se, principalmente, pelas diferenças culturais de uma sociedade para outra, por suas particularidades. Assim, cada uma desenvolve ‘uma ideia característica do que a morte é, baseando-se em sua combinação particular de condições de vida [...] e em sua resposta às circunstâncias da morte [...]’ (KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 154).

Para Callia (2005), os rituais fúnebres se desdobram em outros ritos com significados, detalhes e funções específicas, trazendo as diversas possibilidades que a morte evoca, dependendo das crenças, das condições ambientais, políticas e socioeconômicas de cada povo. Percebe-se, então, que

Os ritos fúnebres são muitos e variados, e evoluem não só com os costumes regionais, mas também com a idade, o sexo e a posição social do defunto. Todas as sociedades arcaicas mostram que o homem, ao tomar consciência da morte, procura a desintegração do envoltório carnal, pratica ritos que provam sua crença no além e procura facilitar o acesso a uma nova vida. Na época do homem

Neandertal, o morto era posto em posição fetal, como no instante de seu nascimento (BAYARD, 1996, p. 43).

A conscientização da morte proporcionou ao homem maneiras de se relacionar com ela, sendo que algumas condições influenciaram, diretamente, nas manifestações dos ritos. Apesar de existir diversificação da manifestação perante a morte nas diferentes culturas, ainda assim, permanecem características comuns em todas elas.

Há grande diferença a observar nas várias sociedades focalizadas. Entretanto, certas condições básicas de existência prevalecem na maioria das sociedades, desde épocas remotas até pelo menos os primórdios de nossa era (KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 150).

Assim, quatro condições contribuíram, significativamente, para o contexto da vida do qual emergiram as interpretações sobre a morte. São elas: expectativa de vida; ver-se em presença da morte; possuir reduzido controle sobre as forças da natureza; *status* do indivíduo.

Nem todas as condições ora mencionadas tinham igual predomínio em dada sociedade em um momento particular de sua história. Mas parece que estes fatores propiciaram importante parte do contexto para as primeiras interpretações da morte (KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 151).

Um dos ritos fúnebres presentes em diversas culturas antigas é o funeral. Ele marca a separação dos vivos dos mortos, mas muitas vezes isto não basta. Também se encontram diversos ritos de incorporação ao mundo dos mortos. Outros rituais são organizados visando à preparação do defunto, pois o morto deve estar limpo e bem apresentado para a sua passagem ao outro mundo.

Outro tipo de rito é aquele que homenageia a morte, lembrando o valor da morte para a vida, pois reeditam os mitos e a espiritualidade das culturas, servem também para o encaminhamento final das almas, para o término do luto e, principalmente, para a lembrança do ancestral que se foi (CALLIA, 2005).

A preocupação com a alma do morto depois da morte estava presente, mas também com os sentimentos daqueles que ficavam. O ritual fúnebre proporcionava uma elaboração do luto a partir de sua manifestação.

No entanto, as considerações sobre o problema da morte, o sentido da vida e de suas decorrências em determinadas sociedades, podem estar apoiadas tanto nas

crenças expressas pela literatura quanto nos costumes de sepultamento e demais expressões de culto e rito relativos à morte.

Os rituais funerários têm o que dizer sobre como nos sentimos diante da morte, revelando alguma função social na tradição conservada ao longo das gerações (REIS, 2005). No Antigo Egito, mas especificamente na época do Império Novo, por volta de 1550 a.C. a 1070 a.C., o **Livro dos Mortos** era usado com o objetivo de ajudar o falecido em sua viagem para o outro mundo, afastando eventuais perigos que poderia encontrar na viagem para o Além. Eram escritos em rolos de papiro e colocados junto às múmias.

A ideia central do **Livro dos Mortos** é o respeito à verdade e à justiça, mostrando o elevado ideal da sociedade egípcia. Era crença geral que, diante da deusa Maat, nada valeriam as riquezas, nem a posição social do falecido, mas que apenas os atos seriam levados em conta. Foi justamente, no Egito, que esse enfoque de que a sorte dos mortos dependia do valor e da sua conduta moral enquanto vivo, onde ocorreu pela primeira vez na história da humanidade.

Os egípcios da antiguidade desenvolveram um sistema bastante explícito e detalhado. Seu *Livro dos Mortos*, à semelhança de seu equivalente tibetano com o mesmo título, traçava as linhas mestras de um amplo sistema mortuário, embora quase sempre sob a forma de prescrições para as práticas fúnebres. Este sistema ensinava [...] uma abordagem relativamente integrada que permitiria aos membros individuais sentir e agir em relação à morte de maneira considerada apropriada e eficiente. O sistema egípcio oferecia uma visão explícita do mundo, patrocinada pelas autoridades governamentais, partilhada pela comunidade, e vinculada ao comportamento individual em termos específicos. Dentro deste sistema, a crença do indivíduo era a crença da sociedade. Ele não está sozinho. E ele tinha ações de relevo a desempenhar na situação fúnebre total, desde o processo agônico até aos cuidados com os mortos (KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 152).

Um indivíduo cultuava algo que estava, diretamente, ligado ao que toda uma comunidade compartilhava, a um todo. Diante deste todo, cada um tinha um papel específico nas manifestações do sistema fúnebre. Assim, a morte de cada membro desta comunidade era sentida por todos.

A morte não termina apenas com a vida corporal do indivíduo; também destrói o ser social enxertado no indivíduo físico e a quem a sociedade atribuía grande dignidade e relevo. Sua destruição equivale a sacrilégio, implicando em intervenção de poderes com a mesma magnitude dos poderes da comunidade, mas de natureza negativa.

Assim, quando um homem morre, a sociedade perde com ele muito mais que uma unidade; ela é golpeada no próprio princípio que lhe fundamenta a existência, na fé que tem em si mesma” (HERTZ apud KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 153).

Dessa maneira, o sistema mortuário egípcio surgiu em uma sociedade que havia atingido um nível, relativamente, alto de desenvolvimento intelectual e tecnológico.

Já cultura na Grécia Antiga (776 a.C. a 323 a.C.) era muito diversificada, muito rica e cheia de influências entre seus próprios aspectos, sendo significativo em todas as épocas, até hoje. O pensamento filosófico era o principal meio de reflexão sobre a morte. Neste período viveram diversos pensadores que, até os dias atuais influenciam no pensamento ocidental. E a morte, lentamente, passa a ocupar suas reflexões.

A filosofia, afirmava Platão, não é senão uma meditação para a morte. Toda vida filosófica, escreveu depois Cícero, é uma preparação para a morte. Vinte séculos depois Santayana disse que ‘uma boa maneira de provar o valor de uma filosofia é perguntar o que ela pensa a respeito da morte’. Uma filosofia não se reveste de uma total seriedade enquanto não se defrontar com a questão da morte; pode-se pensar, inclusive, que sem a morte o homem talvez jamais tivesse começado a filosofar. Ela seria o verdadeiro gênio inspirador, o substrato fundante de todo o pensamento filosófico (MARANHÃO, 1998, p. 62-63).

O pensamento filosófico contribuiu para o homem grego pensar sobre a morte, assim como a morte também serviu de inspiração para a filosofia. A partir disso, os gregos principiaram as ideias sobre a relação do homem e a morte.

Alguns filósofos não pensaram a morte como o fim do homem, mas como uma passagem para o desconhecido. Outros, mais realistas, a pensaram como o último acontecimento, uma experiência única e inevitável, colocando o ponto final na vida. Porém, a grande contribuição da Grécia Antiga foi admitir que o homem era um ser capaz de autoconhecimento, podendo assim se modificar através do autocontrole e da educação (ANJOS, 1998).

Já no século VIII a.C. havia a percepção que a relação do homem com a morte já tinha passado por algum tipo de mudança. Homero, por exemplo, profere que morrer não poderia significar o deixar de ser em sentido absoluto, o tornar-se nada. Para ele,

a notícia da morte equivale à fórmula ‘fulano desceu à mansão de Hades’. A morte é entendida como o momento em que a alma (isto é, a *psykhê*, que nunca foi notada em vida) deixa o corpo. *Psychê* designa algo que se assemelha ao ar, ao alento que se manifesta na respiração do ser, ao sopro vital e necessário para o seu ânimo. A base dessa noção é uma evidência: no momento da morte deixamos de respirar, perdemos calor e vitalidade. O sopro vital que escapa pela boca (REIS, 2005, p. 33).

A morte não era um fim sem sentido, não acaba em um nada, assim também como o nascimento. Algo permanecia após a morte do corpo, para viver em um Mundo Inferior, no Mundo regido por Hades. Lá “as almas dos mortos vagam indiferentes, ociosas e sem energia: sobrevivem a seus corpos sensíveis correlatos somente como a imagem do ser vivo reproduzido em um espelho” (REIS, 2005, p. 34).

Para os gregos anteriores ao século V a.C. o nada era algo praticamente inconcebível. Nada poderia ser gerado do nada, nada poderia tornar-se nada. Essa ideia ganhou formulação na filosofia de Parmênides de Eleia. “O impacto dessa suposição no inquieto ambiente intelectual grego está ligado ao desenvolvimento da lógica, bem como a investigação do mundo físico” (REIS, 2005, p. 31).

Hesíodo, por sua vez, em sua obra **Os trabalhos e os dias**, “nos mostra [...] a organização do mundo dos mortais, apontando sua origem, suas limitações, seus deveres, revelando-nos, assim, em que se fundamenta a própria condição humana” (LAFER, 1990, p. 15). Neste texto, o filósofo expõe que as condições de viver e de morrer das diversas raças de homens sofreram alteração ao longo do tempo (REIS, 2005).

O mundo é revelado como uma série de manifestações divinas que configuram forças supremas. “O Deus é uma presença constituindo um domínio: tanto um âmbito espaço-temporal como um conjunto de encargos, funções e atribuições” (REIS, 2005, p. 38). Os deuses estavam presentes durante toda a vida.

Anjos (1998) conta que Platão foi um dos primeiros filósofos que se interessou pelo sentido da morte. Sua reflexão defende que ela é a extinção do corpo, mas a alma continuaria a viver. Assim, morrer consistiria na separação do corpo e da alma.

A filosofia, a partir de Platão, experimenta desligar o ato do raciocínio da alma das perturbações sensoriais do corpo; logo, a filosofia seria uma preparação para morte, já que o conhecimento puro é impossível enquanto perdurar a união entre corpo e alma. Dessa forma ou nunca alcançaríamos a sabedoria, ou só a teríamos depois da morte (REIS, 2005).

Platão relatou que, em sua defesa diante dos juízes que lhe impuseram a pena de beber cicuta, Sócrates pareceu agnóstico acerca do que sucede a morte. Porém, quando os discípulos o encontraram no dia da execução, têm diante de si um homem feliz, ao revelar um misto de prazer e dor. “A morte [...] é algo que não assustava Sócrates, nem mesmo diante da cicuta” (REIS, 2005, p. 47-48). Platão interpretou este momento dizendo que a morte é como uma noite sem sonhos ou há qualquer coisa depois dela (*ibidem*).

Sócrates tinha um conceito otimista da natureza e da dignidade humana. Ele considerava o homem um ser privilegiado entre os outros seres do mundo por que este, possuía a razão, podendo assim adquirir cultura e comparou a morte a um sonho, ou seja, a alma sobreviveria como uma sombra, sem sensações e sem vontade; a morte tornava-se assim, a passagem deste mundo a outro melhor, onde reinaria a paz, o amor a justiça entre todos (ANJOS, 1998, p. 5-6).

Anjos (1998) completa ao dizer que o grande argumento é o da espiritualidade do ato intelectual, pois existe no homem uma atividade que conhecemos como o Bem, o Belo, o Justo, o Santo, etc. Essas realidades não podem ser atingidas pelos sentidos, somente pelo intelecto. Sendo Platão dualista, ele acreditava em uma vida própria do espírito, realizando-se por si, independente do corpo.

“Diante da dúvida e da tristeza dos amigos, em uma última conversa Sócrates apresenta-lhes argumentos em defesa da imortalidade da alma” (REIS, 2005, p. 48). Platão desenvolveu em sua filosofia os aspectos mais abstratos do socratismo. A doutrina da imortalidade da alma é uma premissa essencial da teoria platônica.

No entanto, Morin (1997, p. 26) atenta para o fato de que ao mesmo tempo “que se pretenderá imortal, o homem designar-se-á a si próprio como mortal. Assim a mesma consciência nega e reconhece a morte, nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento”.

Na América Latina temos exemplos apreciáveis de povos antigos que possuíam rituais a respeito da morte. Bayard (1996, p. 117-118) cita que para

os maias (600-950 d.C.), as almas dos mortos vão para lugar de acesso difícil, subterrâneo e com vários níveis; o defunto deve ser provido de oferendas. São construídos sepulcros, como o Templo das Inscrições em Palanque.

A preparação para a morte tinha evidência nessa época. O autor faz referência também à religião dos astecas, na qual são vários os paraísos que podem receber o defunto, dependendo somente do tipo de sua morte, não dos atos feitos em vida. Por exemplo, para quem morre em combate e sobre a pedra dos sacrifícios era favorecido por *Huizilopochtli*. Em seguida vêm as mulheres que morrem de parto ou que combateram para dar à luz um guerreiro. Somente depois de quatro anos o defunto era dissolvido, sendo queimadas suas roupas e também mulheres e escravos.

A mumificação recebeu papel importante nessas terras, como na Colômbia, no Peru, na Bolívia e no Chile, sendo praticada até os dias atuais. Porém, “outras regiões usam meios para sepultar ligeiramente diferentes. A cremação é o modo mais difundido. O *Popol Vuh*, livro sagrado da Guatemala, dá o tom às cerimônias funerárias” (BAYARD, 1996, p. 119).

Completa o autor que, no Peru, por exemplo, praticou-se

a mumificação [...]. O morto, preparado com suas mais belas vestes, deve chegar ao além munido de seus bens [...]. O corpo, dobrado e agachado, joelhos encostando no queixo, antebraços dobrados ou em volta dos joelhos, imita a posição do feto. (BAYARD, 1996, p. 119).

Algumas das características básicas dos rituais de morte nessas civilizações é o fato de se preocuparem com a ressurreição, pois o morto era sempre acompanhado de seus bens e oferendas em seu sepulcro. A posição social, ou as conquistas em vida, não eram relevantes nos ritos funerários, mas como o indivíduo havia morrido.

Na América do Sul encontram-se urnas de cerimônia decoradas e pintadas, com cinzas e restos incinerados ou ossos humanos [...]. Para os mortos em combate preparam-se múmias artificiais de madeira, queimadas no quarto dia. Os doentes e os que morrem em consequência de acidente são enterrados profundamente, assentados” (BAYARD, 1996, p. 119).

Aqui já se encontra presente um aspecto importante na hora da morte. Como citado acima, aquele que morria de acidente ou de doença era enterrado profundamente. Pode-se considerar que este procedimento era adotado pela crença de que a morte rápida era algo a ser temido.

No entanto, nem todos os povos da Antiguidade aceitavam, prontamente, a questão da vida após a morte. Havia, por exemplo, entre os judeus, por volta do século I de nossa era, algumas seitas, como os fariseus, que se agarravam à crença na

ressurreição dos mortos; enquanto outras, como os saduceus, ignoravam-na completamente. Já os cristãos, cujas origens eram judaicas, proclamavam que a ressurreição de Cristo havia sido uma vitória sobre a morte.

Ao retornarmos à Europa ainda na Antiguidade tardia, muitas interpretações da morte haviam surgido, conforme nos mostram epitáfios gregos e latinos que revelavam como ela despertava uma ampla variedade de emoções e atitudes, apesar de geralmente ser encarada como um mal.

Com o advento do Cristianismo e sua incorporação pelo Império Romano, já na Baixa Idade Média, os europeus viam a morte como um princípio teológico, apesar de ainda nem todos a aceitavam.

Séculos mais tarde, no século XIV, perceberemos certo desequilíbrio no crescimento vegetativo da população. Essa época é um exemplo de como uma sociedade pode ser atormentada por uma grande repulsa e proximidade com a morte, a ponto de “as condições de expectativa de curto prazo de vida, presença a cenas de agonia e morte, e desamparo em meio à catástrofe nunca estiveram em maior evidência” (KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 154).

A Europa sofreu um choque com um encontro súbito e maciço com a morte; devido, de modo especial, à Peste Negra e a diversos conflitos que arrastaram muitas vidas. Aquela, de modo especial, assolou a Europa e matou entre 25 e 75 milhões de pessoas; os conflitos aumentará, ainda mais, sua incidência por todo o continente.

No século catorze [...] acumularam-se mais pestes e epidemias singulares do que em qualquer outro período. Sem contar a fome que, na segunda década do século, juncou de mortos os caminhos e induziu ladrões prisioneiros a se devorarem uns aos outros (GOWEN apud KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 155).

Não havia naquele momento condições científicas de se oferecer uma defesa eficiente frente a tais calamidades. Os procedimentos médicos, ou quase-médicos, eram, na grande maioria, inúteis, pois não abrangiam os métodos necessários de higiene e saneamento.

Dessa maneira, a sociedade quando deparada com a morte, como ocorreu nesse período, foi obrigada a mudar sua conduta frente a ela. Assim, se

A Idade Média tratou da morte como um rito de passagem para a morada definitiva da alma, a derradeira peregrinação do homem-viajante medieval. [...] Como o mundo dos vivos estava ligado ao dos

mortos [...] a morte era encarada com tranquilidade e resignação. [...] A morte então foi domesticada nas consciências (ARIÈS, 1989, p. 19-20). Pelo menos na de cavaleiros e clérigos. A morte foi esperada e reconhecida, até mesmo desejada. Foi preciso a Idade Média chegar a seu fim para que novas formas (negativas) de compreensão da morte tomassem conta dos espíritos, como, por exemplo, o conceito de macabro, [...] que tomou conta dos afrescos e das gravuras em madeira, e exprimia a profunda angústia dos tempos da Peste Negra e da Guerra dos Cem Anos. (COSTA, 2009, n.p.).

Kastenbaum e Aisenberg complementam este pensamento expondo que “a experiência e representação da morte nem sempre se contém dentro de estruturas sociais existentes. Uma sociedade pode vergar quando assaltada por intenso e difuso encontro com a morte” (KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 154).

A partir disto, de uma visão teológica e mesmo idílica da morte passou-se a uma outra, a do pavor frente a ela. Ao falar do fim, a Igreja passou a ser uma fonte de terror e de tortura, não de consolação. Agora a morte era considerada o castigo de Deus para o homem, ao revelar sua culpa e sua indignidade.

“A crescente preocupação com a morte como um terror físico e teológico achou sua expressão no que chama de arte ‘pop’ do século catorze. Certamente, a morte tornara-se um objeto de percepção e de pensamento [...] familiar [...]” (KASTENBAUM; AISENBERG, 1983, p. 159), ao encontrar sua expressão por meio da arte, como as teológicas. Para Kovács (1992, p. 2), “a morte sempre inspirou poetas, músicos, artistas e todos os homens comuns”.

Período que caracteriza a transição do Feudalismo para o Capitalismo, os séculos XV e XVI, compreendido entre a Idade Média e o Iluminismo, temos o Renascimento – redescoberta e revalorização das referências culturais da Antiguidade clássica, que nortearam suas mudanças em direção a um ideal humanista e naturalista –, quando se intensificou, na Europa, a transformação nas artes, na filosofia e nas ciências que levaram a significativas mudanças na cultura, na sociedade, na economia, na política e na religião.,

As principais características do período foram o racionalismo (em oposição à fé), o antropocentrismo (em oposição ao teocentrismo) e o individualismo (em oposição ao coletivismo cristão). Diversos intelectuais e artistas bizantinos emigraram para a Itália, levando valiosos manuscritos de poetas e filósofos gregos. Dentre os elementos distintivos da filosofia da renascença está a renovação da civilização

clássica e de seu aprendizado e um parcial retorno de Platão sobre Aristóteles (STIGAR, 2008).

Para Stigar (2008), os artistas da época renascentista consideravam que os gregos e romanos possuíam uma visão completa e humana da natureza, ao contrário dos homens medievais, incluindo também o pensamento sobre a morte.

As qualidades mais valorizadas no ser humano passaram a ser a inteligência, o conhecimento e o dom artístico. Enquanto na Idade Média a vida do homem devia estar centrada em Deus (teocentrismo), nos séculos XV e XVI o homem passa a ser o principal personagem (antropocentrismo).

No entanto, por volta do século XVIII, estava presente a crença de que ser enterrado próximo aos túmulos dos santos ou de suas relíquias, perto do altar dos sacramentos, sob as pedras da nave ou no claustro do mosteiro que garantia ao defunto uma intercessão especial dos santos e o direito assegurado da salvação, prática que ficou conhecida com a expressão em latim *tumulo ad sanctos* (MARANHÃO, 1998).

Também vale lembrar que “na língua medieval, a palavra ‘igreja’ não designava somente o edifício da igreja mais sim todo o espaço em redor da igreja: [...] a igreja paroquial é constituída por ‘nave, campanário e cemitério’”. (ARIÈS, 1989, p. 27)

O aspecto do sagrado estava inserido no contexto da época. A salvação depois da morte dependia da proximidade com lugares, objetos e indivíduos que representavam este aspecto.

Naturalmente todo fiel desejava confiar o seu corpo *ad sancto* para que, assim, ele próprio se tornasse, como que por contágio, um imortal entre os santos e célebre entre os homens. Porém, é evidente que o espaço sagrado que compreendia a igreja e o mosteiro, por ser limitado, não poderia comportar todos os defuntos e que, portanto, ele era reservado aos ‘melhores’, isto é, a aqueles que pudessem desembolsar somas consideráveis para esse fim (MARANHÃO, 1998, p. 31).

Com esta falta de espaço para os mais pobres e desfavorecidos, o lugar da morte era consideravelmente diferente. Eles “[...] eram envoltos num sudário simples e, em seguida, literalmente despejados em fossas comuns, localizadas nas circunvizinhanças da igreja” (MARANHÃO, 1998, p. 31).

Tal diferenciação frente à morte, já era objeto empregado por cantadores e poetas medievais:

A morte nos faz cair em seu alçapão,
 É uma mão que nos agarra
 E nunca mais nos solta.
 A morte para todos faz capa escura,
 E faz da terra uma toalha;
 Sem distinção ela nos serve,
 Põe os segredos a descoberto,
 A morte liberta o escravo,
 A morte submete rei e papa
 E paga a cada um seu salário,
 E devolve ao pobre o que ele perde
 E toma do rico o que ele abocanha. (FROIDMONT apud COSTA,
 2009)

Nesse poema do século XII, por exemplo, o autor expressa que, diante da morte todos somos iguais, não importando a classe social a qual se pertence. Ela é igual para tudo e para todos. “Relativizando todas as condições sociais, a morte nos mostra a absoluta igualdade entre os homens, nivelando-os ao mesmo destino” (MARANHÃO, 1998, p. 20-21).

A posição social e financeira do indivíduo já influenciava, inteiramente, a maneira como enfrentava a morte e a **salvação**, assim como na segunda metade da Idade Média, com as sepulturas *ad sanctos*. No entanto, essa já não era mais uma garantia da vida eterna: logo, os homens começaram a se sentir inseguros. Assim o testamento passou a desempenhar um papel fundamental.

Era um ato de direito privado, destinado ao partilho de bens desde a Antiguidade Romana; porém, nesse caso, tornou-se um contrato de salvação. A partir dele o fiel confessava a sua fé, reconhecia seus pecados, reconciliava-se com a comunidade, determinava o local da sepultura, prescrevia as questões relativas ao seu cortejo fúnebre, e também pagava à Igreja um dízimo sobre o valor de sua herança (MARANHÃO, 1998).

Desse modo, o testamento apesar de instrumento religioso que permitiu conciliar as riquezas à salvação, conservava de certo modo, o apego pelas coisas terrenas, ao mesmo tempo em que delas se separava.

Com efeito, tal contrato comportava duas finalidades igualmente importantes: primeiramente um ‘passaporte para o céu’ – garantia os *bens eternos*, porém eram pagos em moeda temporal, graças aos legados piedosos [...]. Em segundo lugar, desempenhava a função de um ‘salvo-conduto na Terra’. Nesse sentido, legitimava e autorizava o desfrute dos *bens adquiridos* durante a vida. Os prêmios dessa segunda garantia eram pagos, dessa vez, em moeda espiritual: missa,

preces, doações para fundações e para ordens religiosas (MARANHÃO, 1998, p. 32-33).

Frente à crescente riqueza das práticas funerárias, aumentava o contraste com a pobreza das de outros. Para os pobres só uma furtiva absolvição. Nenhuma misericórdia, nenhuma procissão e nenhuma missa. Os corpos e almas nada tinham daquilo que o dinheiro pudesse comprar.

No período Iluminista, Kant, um dos principais filósofos de sua época, discordava das filosofias clássicas anteriores, que pressupunham que o homem, por meio da sua inteligência, poderia encontrar a verdade e a estrutura do real. Afirmou também que o pensamento não reflete as estruturas do real, mas representa a si mesmo o real (ANJOS, 1998). Assim, a filosofia kantiana gira em torno da individualidade humana e a representação do mundo é o resultado do esforço humano. Dessa maneira, pela primeira vez, a imortalidade não é afirmada, mas admitida como uma mera necessidade antropológica.

A partir de Kant, portanto, a morte torna-se um vácuo; logo, não faz sentido refletir sobre ela.

As afirmações kantianas influenciarão grande parte dos filósofos posteriores que passarão a negar a possibilidade de vida após a morte. Tudo o que foi dito acerca do sentido da morte depois de Kant será a resposta de uma consciência em crise em um mundo em crise. A morte será, então, um vazio sem sentido (ANJOS, 1998, p. 9).

Outro filósofo germânico que refletiu sobre a questão da morte foi Nietzsche. Ele passou a vê-la como uma embriaguez dionisíaca; sendo assim, a possibilidade de uma liberdade humana. Todos têm um tempo para a morte, ela deve chegar de maneira livre. O homem deve achar que chegou sua hora, encarar a morte como algo voluntário. Para ele, quem consegue morrer assim é um santo, pois consegue dizer não à vida, da qual atingiu o mais alto limite. É necessário, portanto, ao homem, aprender a morrer (ANJOS, 1998).

No entanto, acerca de todos esses aspectos e pensamentos sobre a morte, que foram se modificando de alguma maneira durante a história da humanidade, Callia (2005) aponta que.

Todos esses aspectos passam por transformações significativas desde a última metade do século XX, quando o desenvolvimento técnico-científico se impôs na vida moderna e a morte passou a ser

menos considerada. Talvez isso não ocorra longe das grandes cidades, onde se tem pouco acesso à cultura científica. Mas é fato que cada vez mais estamos nos distanciando dos rituais que, perdendo a sua força, apontam para uma banalização da morte. Já não se morre mais como antigamente; já não temos tempo para a morte ou para o morrer (CALLIA, 2005, p. 12).

O desenvolvimento técnico-científico foi um fator que contribuiu para que a morte fosse algo a ser esquecido. O materialismo e o racionalismo passaram a ser mais valiosos do que aquilo que é natural e espiritual. A morte inclusive. Assim, o homem se distanciou dos rituais fúnebres e a morte passou a ser algo vulgar.

O surgimento dos cemitérios secularizados é um fator de grande transformação da maneira com que o homem ocidental se relaciona com a morte em certos aspectos de suas relações sociais, especialmente, no começo do século XIX, quando se observa uma intensa questão higienista concomitante à relação com o Romantismo.

De acordo com Hauser (1973, p. 821-822),

todo o século XIX dependeu, artisticamente, do romantismo, mas o romantismo foi, ele mesmo, ainda um produto do século XVIII e nunca perdeu a consciência de seu caráter transitório e historicamente problemático. A Europa Ocidental passara por várias outras crises – semelhantes e mais graves – mas nunca sentira com tanta clareza que havia atingido um ponto de mudança na sua evolução. [...] Apesar de Heráclito e dos Sofistas, do nominalismo da filosofia escolástica e do naturalismo da Renascença, do ponto de vista dinâmico do capitalismo e do progresso da ciência histórica no século XVIII, a concepção de mundo do ocidente mantivera-se essencialmente estática, parmideana e in-histórica, até ao advento do romantismo. Os fatores mais importantes da cultura humana, os princípios da ordem natural e sobrenatural do universo, as leis da moralidade e da lógica, os ideais de verdade e de direito, o destino do homem e o desígnio nas instituições sociais haviam sido considerados fundamentalmente inequívocos e imutáveis no seu significado, como enteléquias fora do tempo ou como ideias inatas. Em relação com a constância destes princípios, qualquer transformação, qualquer evolução e diferenciação parecem irrelevantes e efêmeras; tudo o que ocorria ao longo do tempo histórico era como se afetasse apenas a superfície das coisas. Só a partir da Revolução e do movimento romântico é que a natureza do homem e da sociedade passou a ser considerada essencialmente evolucionista e dinâmica.

Quanto à questão higienista, levando em consideração o contexto em que se desenvolve a criação dos cemitérios extramuros, ela carrega em sua história muito mais características socioculturais do que apenas a mudança de atitudes gerada pela maior confiança na ciência, afinal, segundo Ariés (2003, p. 77),

a cidade dos mortos é o inverso das cidades dos vivos, ou mais que o inverso, sua imagem e sua imagem intemporal. Pois os mortos passam pelo momento de mudança, e seus monumentos são os signos visíveis da perenidade da cidade.

É a partir dos estudos deste autor que podemos traçar um breve resumo da história das atitudes do homem ocidental diante da morte. Segundo ele, a ideia de túmulos individuais, que podia ser observada na Roma Antiga, a identificação e a preservação da memória por meio de inscrições funerárias desaparecem por mais de 800 anos, sendo que, durante a Idade Média, o defunto passou ao anonimato e entregue à Igreja para que esta se encarregasse dele até o dia do juízo.

Nesse período, ainda de acordo com Aries (2003), os fenômenos naturais relacionados à decomposição dos corpos eram atribuídos à ação do demônio, incluindo mau cheiro, barulhos estranhos e manifestações orgânicas em geral.

Se no século XVII, os médicos apresentavam certo constrangimento com relação ao fato de não conseguirem comprovar se tais acontecimentos eram ou não relacionados ao sobrenatural, no século XVIII, as manifestações de desagrado ao caráter insalubre dos cemitérios aumentam significativamente, ampliando as afirmações higienistas de que a Igreja deveria ser um lugar limpo, livre de odores e irregularidades no chão.

Assim, ao observarmos as narrativas históricas sobre esta época, a força da higienização no processo de surgimento dos cemitérios determina seu modelo. Por certo, as primeiras sugestões dos que se convenceram da necessidade de sua criação são bastante diversas ao modelo adotado.

Um bom exemplo disso é o decreto do Parlamento de Paris, de 1763, que não chegou a ser aplicado, mas que, segundo a análise de Aries (1990), o cemitério teria de ser

um espaço fechado por muros, bastante grande para que as valas comuns pudessem fazer o rodízio rapidamente, sem esgotar o terreno. Isto porque os parlamentares tinham conservado o princípio secular de amontoamento dos corpos em várias camadas de espessura, apesar das objeções de alguns médicos e de alguns párocos. Procuravam estendê-lo a toda parte da população que a ele escapava. E este é o traço mais curioso de seu projeto: para desencorajar sem as suprimir completamente, submeteram-se as sepulturas, nas igrejas, à taxa exorbitante de 2.000 libras (mais o preço do serviço, do monumento...o que fazia subir as despesas a cerca de 3.000 libras; certas fábricas, no inquérito de 1763, acham que a esse preço teriam um só cliente por ano). Os que não podiam ou não queriam pagar só

tinham duas opções; ou iam, como todo mundo, para a vala comum (permitia-lhes apenas evitar a parada no depósito, dobrando o preço do transporte, ou então tinham direito, mediante 300 libras – quantia ainda assim significativa- a ir para uma cova particular, ao longo dos muros, zona reservada a esse tipo de inumação. Mas, em caso algum podiam cobrir o túmulo e ali edificar um monumento. Só tinham direito a colocar um epitáfio no muro do cemitério. O cemitério devia, portanto, ser absolutamente nu, sem monumentos e mesmo sem árvores. (ARIÉS, 1990, p. 563)

As reações a este decreto foram diversas, mas em geral, o clero foi quem demonstrou maior descontentamento, por vários motivos que vão além do aspecto religioso. Sua maior preocupação é com o fato de que os padres que ganhavam a vida participando de cortejos, e que endividaria as paróquias. Assim, eles não admitiam o aparelho científico do parlamento, nem a afirmação de insalubridade da vizinhança. Admitiam, quando muito, que nos calores do verão apareciam miasmas de odores desagradáveis, mas que outros lugares seriam tão insalubres quanto (ARIÉS, 2003). Para eles, a parada nos depósitos poderia inclusive piorar os focos de infecção.

O que mais chamou atenção na nova proposta foi o desaparecimento da possibilidade de distinção social através dos rituais funerários. Em especial ao observarmos alguns relatos, como o dos administradores do Hospital de Caridade. Para eles, o povo logo se habituará ao novo costume, principalmente,

Por não se sentir excluído e porque todo mundo fará a mesma coisa. Em primeiro lugar porque seria geral e que as pessoas de consideração sofreriam a mesma lei. O cemitério ficará nu, sem distinção de fortuna ou nascimento (ARIÉS, 1990, p. 531).

Corroborando com o contexto, na mesma passagem encontramos a declaração do Arcebispo de Toulouse de que "nada pode deter a vaidade dos grandes que querem sempre ser distinguidos e a dos pequenos que não cessam de querer se igualar aos grandes" (ARIÉS, 1990, p.531).

Assim, cedendo às pressões, os projetos seguintes separam as sepulturas por categorias, provenientes da divisão social de acordo com a classe à qual pertenciam os defuntos. Criaram-se, então, lugares arborizados com grandes espaços nas valas comuns, onde a harmonia do cemitério é assegurada pela beleza dos monumentos funerários e dos jardins.

Outro fator determinante nessa transformação foi a maneira como as pessoas passaram a tratar sua individualidade e, conseqüentemente, sua maneira de perceber

e tratar a morte. Isso devido às mudanças na sociedade sob a influência do racionalismo iluminista e, posteriormente, do Romantismo.

A partir do século XVIII, à morte passa a ter um novo sentido. Exaltada, dramatizada, desejada, impressionante e arrebatadora. Mas, ao mesmo tempo, se ocupa menos da própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro, cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios (ARIÉS, 1990, p. 531).

Contudo, devemos atentar que o século XVIII é o período das revoluções burguesas que modificaram completamente os modos de produção, deixando para trás os resquícios da sociedade feudal, ao abrir caminho para a consolidação do capitalismo.

As massas e os partidos da Revolução Francesa cumpriram sua tarefa libertando e instaurando a moderna sociedade burguesa (MARX, 2011). É preciso atentar também ao fato de que Napoleão

criou, dentro da França, as condições que possibilitaram o desenvolvimento da livre concorrência, a exploração da propriedade fundiária parcelada, a liberação da força produtiva industrial da nação, e, fora das fronteiras francesas, varreu do mapa todas as instituições feudais na medida em que isso se fez necessário para propiciar à sociedade burguesa da França um ambiente atualizado e condizente no continente europeu. (MARX, 2011, p. 26).

Tais mudanças sociais, especialmente as resultantes dos processos revolucionários, trazem incertezas perante o futuro. A revolução política estreita as velhas barreiras entre as classes, e a revolução econômica intensificará a instabilidade da vida num grau, até então, inconcebível.

Se observamos, da Idade Média até o século XVII, o sujeito demonstra sua vontade, em relação aos rituais funerários, expressa por testamento; no século XIX, em resposta à afeição aos seus entes queridos e à repugnância em aceitar o seu desaparecimento, cresce o apego aos restos mortais (ARIÉS, 2003). Tal sentimento, reflete-se também na relação do próprio sujeito e seu medo de desaparecer, numa espécie de relação de espelho, conforme a teoria lacaniana (FRANCO, 2008).

Outro aspecto que há de se observar está no Romantismo que traz a complacência diante da morte, mas também, de certa forma, a ideia que as próprias memórias do ser não podem morrer, ao ultrapassar a morte definitiva, ao expressar uma nova forma materialista da morte, e ao garantir o sucesso de venda de lotes

funerários perpétuos e monumentos projetados para preservar e exaltar a memória do morto.

A ascensão da burguesia tem um papel fundamental neste processo, principalmente se percebemos a escultura tumular como uma forma de alcançar distinção social por meio da disposição estética. Entendendo que, disposição estética, de acordo com Bourdieu (2007) é caracterizada como a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se, objetivamente, na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes.

Dessa forma, como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros (BOURDIEU, 2007). Assim, a produção artística neste período começa a servir como expressão distintiva.

Na maioria dos monumentos funerários, entretanto, a ideia da morte era rejeitada, e o defunto era lembrado como era em vida. O retrato tornou-se um dos elementos mais permanentes do trabalho. Ressurgem as estátuas de orantes e surgem também os monumentos homenageando soldados e heróis, as altas aspirações, o hiper-realismo impactante gerado pelo espírito de revanche que toma conta dos franceses após a invasão da Prússia. Enfim, o cemitério passa a ser um grande arquivo da humanidade.

Tais características rapidamente atingem outros países e vão se generalizando pela Europa, para não muito mais tarde chegarem às colônias portuguesas.

1.2 Morte, enterramentos e secularização dos cemitérios brasileiros

Neste ponto da dissertação, abordaremos as concepções ocidentais modernas de cemitérios e suas representações, o afastamento dos mortos do centro das cidades e a consolidação da secularização dos cemitérios brasileiros. O objetivo é situar, de maneira ampla, a discussão em pauta no período, a fim de entendermos o contexto em que o cemitério da Consolação passará a se inserir, demarcando, também, suas especificidades.

Conforme tratado anteriormente, é possível verificar que os cemitérios estiveram, no Ocidente, desde a Idade Média até o século XVIII, vinculados a locais

sagrados, especialmente, às igrejas, próximos a elas, ou no seu interior. Assim, os funerais mais faustosos – dependendo da herança deixada, do testamento, da importância social ou das condições financeiras do defunto – realizavam-se, inclusive, junto aos altares.

Os enterros ocorriam, então, dentro do templo religioso ou em sua área externa, o adro, de forma que o interior do templo era bem mais valorizado e conferia maior *status* e diferenciação social, por ficar mais próximo ao sagrado. Esse **culto** aos mortos, enterrados em igrejas, abadias, catedrais, que se consolidou entre os séculos VIII e X, se estendeu até o final do século XVIII na França; chegando, no Brasil, a meados do século XIX, praticado por religiosos e por leigos.

Certamente as transformações ocorridas na Europa trariam reflexos para o Brasil durante o período Imperial. É necessário considerar que o século XIX também foi de profundas mudanças para o Brasil, porém essas seriam bastante distintas das ocorridas na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, onde se verificaram construções de cemitérios secularizados em seus centros urbanos.

A maioria dessas necrópoles é considerada lugar de memória, repleta de jazigos capelas, túmulos monumentais e esculturas que transcendem a função utilitária para se transformarem em monumentos artísticos peculiares do patrimônio cultural de cada local. e fletem ainda uma organização inconsciente da memória coletiva, diante da vida e da morte.

No Brasil, também no século XIX, as práticas funerárias, subitamente, tornaram-se um assunto do momento que apaixonava a opinião pública, cuja manifestação estava associada às transformações urbanas e às preocupações sanitaristas. Assim, os sepultamentos nas igrejas receberam lugar de destaque no rol de práticas condenáveis, por serem entendidos como transmissores de matérias pestilentas.

Publicações e comentários diversos daquela época tratam que, além de não haver espaço para todos, a prática gerava inconvenientes sanitários, do ponto de vista médico-científico; e as igrejas não possuíam as dimensões e condições adequadas à grande demanda de corpos e à vedação completa das catacumbas.

Tendo como base a literatura médica francesa, estruturou-se uma teoria higienista referente, de modo especial, aos sepultamentos, à questão dos miasmas¹

¹ Uma das correntes da medicina que associava as epidemias a certas impurezas existentes no ar, denominadas miasmas. Supunha-se que os miasmas se originavam a partir de exalações de

e à necessidade de locais específicos para os cemitérios: lugares altos, arejados, arborizados e fora do perímetro urbano, como se pode notar na seguinte argumentação:

Os novos cemitérios deviam ser organizados e funcionar segundo normas técnicas: o número de covas deveria duas vezes maior do que o número de habitantes da cidade, os enterros na mesma sepultura deveriam obedecer a um espaço mínimo de dois anos, além de medidas específicas de profundidade e distância entre as covas (REIS, 1997, p. 133-4).

As necrópoles se transformaram numa prioridade para os reformadores que ambicionavam encontrar justificativas científicas para bani-las definitivamente do seio da sociedade dos vivos. Para começar, deveriam banir os sepultamentos das igrejas, considerados danosos à saúde pública e contrários aos padrões de modernização esperados nas cidades, cujos modelos de desenvolvimento e ilustração foram a França e a Inglaterra.

Com a independência e a ascensão de uma ideologia liberal, tem-se em outubro de 1828 a promulgação da lei imperial que regulamentava as atribuições de um novo braço governamental, as Câmaras Municipais.

Assim detalhava o universo de suas atribuições a serem legisladas por elas:

executar ou fazer executar a limpeza, alinhamento, iluminação, reparos, segurança dos logradouros públicos; retirar das ruas os loucos, embriagados, animais ferozes ou danados; impor limites de velocidade aos cavaleiros; impedir vozerias nas ruas em horas de silêncio, e obscenidades contra a moral pública; indicar lugares adequados e limpos para abate de gado e funcionamento de feiras livres; reprimir atravessadores e especuladores; conceder licença para realização de espetáculos públicos, uma vez que não ofendam a moral pública; obrigar os moradores a manter o asseio, segurança e elegância, e regularidade externa dos edifícios e ruas (REIS, 1999, p. 275-6).

Implementar tais regulamentações era tarefa difícil, pois não havia na Lei designação de verbas para construção de cemitérios, além das dificuldades em negociar com as Dioceses que emitiam ou não autorização para qualquer interferência em questões religiosas (CYMBALISTA, 2001).

peças e animais doentes, emanações dos pântanos, de dejetos e substâncias em decomposição. Sua presença era detectada através do mau cheiro. Acreditava-se que ao impedir a propagação dos maus odores, seria possível prevenir ou evitar as epidemias. Curiosamente, essa teoria "não-científica", que se tornou especialmente popular no século XVIII e início do século XIX, foi responsável pelo surgimento do movimento higienista desse período.

Mesmo com atuação restrita por falta de verbas, as Câmaras iniciam a redação de sucessivos códigos de posturas, impregnados pelo pensamento higienista e pela laicização do Estado; os quais, nem sempre, eram cumpridos em sua totalidade. Além da incorporação do cemitério no programa da gestão secular e municipal havia ainda uma outra demanda: as cidades agora deviam garantir um sepultamento a todos, independentemente de seu credo, cor ou posição social. Os cemitérios municipais teriam, obrigatoriamente, que apresentar um local de sepultamento de indigentes, custeado pelo Estado.

Assim, a partir da década de 1870, o movimento para retirada completa da Igreja da gestão dos cemitérios foi, significativamente, intensificado. Isso constituía também uma luta pela separação entre Estado e Igreja, cuja efetiva separação aconteceria com a proclamação da República, em 1889, e a Constituição de 1891.

Como ocorreu na Europa, o enterro dentro da igreja no Brasil tinha um forte traço de afirmação social. Havia “entre elas e dentro delas uma geografia da morte que refletia as hierarquias sociais e outras formas de segmentação coletiva” (REIS, 1997, p. 127). Apesar disso, em tese, o lugar da sepultura na Igreja não deveria ser tomado como a possibilidade iminente de salvação em detrimento das boas ações em vida; no entanto, devido à forte estratificação social brasileira, acreditava-se que, em seu interior, havia locais mais abençoados e privilegiados que outros. Partindo desse pressuposto, os jazigos perpétuos e os enterros na capela-mor, local ainda mais próximo de Deus, era uma demonstração de privilégio.

De modo geral, as pessoas de qualquer condição social podiam ser enterradas nas igrejas, mas havia uma hierarquia do local e do tipo de sepultura. Uma primeira divisão se fazia entre o corpo, parte interna do edifício, e o adro, a área em sua volta. Assim, a campa no adro era tão desprestigiada que podia ser obtida gratuitamente. Ali se enterravam escravos e pessoas livres muito pobres. Também sob o chão das igrejas os mortos se dividiam de maneira que refletia a organização social dos vivos.

Nos textos sobre a morte no Brasil, fica clara a necessidade da classe dominante em manter sua hierarquia mesmo no momento final da vida e é, neste contexto, que o sentimento republicano, o surto progressista e a imigração, como agentes do processo, que trouxeram da Europa a moda burguesa dos túmulos monumentais.

Dessa maneira, após os primeiros impactos causados pela ruptura abrupta nos ritos fúnebres cultuados durante séculos e pela imposição de um campo santo

moldado segundo as normas sanitárias vigentes nas províncias brasileiras mais desenvolvidas, a população foi, aos poucos, compreendendo a necessidade de se criarem espaços apropriados ao sepultamento dos mortos.

Aliás, mortos que, dia a dia, aumentavam em quantidade, pois as cidades iniciavam a sua fase de crescimento, como é o caso da capital paulista que crescia calcada na economia cafeeira e na imensa chegada de imigrantes, convocados para as lavouras no interior de São Paulo e para trabalhos assalariados na capital.

2 A morte na cidade de São Paulo

No âmbito de uma pesquisa que propõe investigar o cemitério da Consolação e a relação da arte tumular como expressão social do grupo economicamente dominante paulista, faz-se necessário compreender a formação do projeto identitário na cidade de São Paulo. Pode-se, a partir de então, estabelecer como a representação visual dos túmulos do Consolação demonstram um modo de vida aristocrático e burguês em consonância com a remodelada identidade paulista.

O caminhante atento a ruas, avenidas, praças e cemitérios da cidade de São Paulo, se depara com sinais do passado presentes na arquitetura de diversas residências, nos equipamentos de uso público e nos monumentos instalados em praças, passeios e necrópoles; todos, fruto de um grande investimento encampado no intuito de ornamentar a cidade durante os séculos XIX e XX. Soma-se a isso, a emergente necessidade de construção de emblemas nacionais associados à criação de uma nação moderna. Isso porque, mais que registrar, na escrita, a história de São Paulo e ser uma referência da identidade nacional, era necessário criar uma imagem visual, com marcos memoriais.

Se por um lado a identidade paulista começa a ser estudada pelos intelectuais do período que investigaram sua composição étnico/cultural, tradições, e características linguísticas ou religiosas, por outro, as representações imagéticas da nacionalidade começam a ser desenhadas.

Partimos do pressuposto de que a identidade, quando investigada, se apresenta como algo a ser inventado, não revelado; ou seja, algo que ainda é necessário ser construído para, após isso, receber esforços para a sua preservação (BAUMAN, 2005).

2.1 Cidade de São Paulo: identidade e regionalismo

Partimos para a análise da identidade paulista, a partir da qual sua pretensa excepcionalidade foi sendo forjada, sobretudo a partir do final do século XIX, mas que se mantém, de certa forma, até nossos dias.

No contexto em que tal trajetória se inicia, no interior da federação brasileira e, de modo especial no período da descentralização republicana, cuja reivindicação identitária pareceu atender a duas demandas distintas: por um lado, cimentar a

coesão interna da província e depois do Estado de São Paulo, num momento de grande fluxo migratório, de mudança nos critérios de estratificação social e no padrão de uso e controle da força de trabalho; por outro, legitimar pretensões da oligarquia paulista no conjunto do poder central.

Assim, a pretensa identidade paulista, de mero instrumento político, manipulado ao sabor de interesses sempre instáveis em seu interior, foi alimentando a construção de um imaginário coletivo. Isso por possuir alguma correspondência com os ideais e pretensões de progresso e de prosperidade dos habitantes de São Paulo em geral; ou porque esteve no centro de episódios como a Revolução de 1932; ou então porque acabou de fato funcionando como critério de reconstituição do passado de uma infinidade de cidades importantes e do próprio Estado de São Paulo, contribuindo assim para a definição de uma autoimagem e uma identidade regional.

Em linhas gerais, a trajetória desse ideário paulista pode ser organizada em cinco momentos, conforme aponta a bibliografia pesquisada, os quais nos fornecem as bases de entendimento para se compreender, de modo especial, a arte tumular a sua representação simbólica e o quanto este ideário está, ou não, representado no cemitério da Consolação.

Assim, destacamos o primeiro momento durante o século XVIII, mais expressivamente em sua segunda metade, cujo destaque vai para as obras **Memória para a história da Capitania de São Paulo** (1975), de Frei Gaspar da Madre de Deus; e **Nobiliarquia paulistana, genealogia das principais famílias de São Paulo** (1869), de Pedro Taques de Almeida Paes Leme.

Embora ainda de maneira assistemática, Frei Gaspar e Pedro Taques destacam certa excepcionalidade paulista, se comparada com a dinâmica histórica das outras regiões da colônia e futuro Império. Isso decorre, segundo os autores, da sua marginalidade durante todo processo de colonização e da sua vocação para a interiorização, presente, de modo especial, nas Bandeiras e nos Bandeirantes.

O segundo momento está no final do período Imperial e início da República com a subsequente implantação do sistema federalista no Brasil que desencadeou um processo de disputa pela hegemonia, no interior do poder central, entre as principais oligarquias regionais do país.

O avanço paulista veio lastreado pelo seu poder econômico e por um imaginário construído a partir de componentes étnicos, políticos, históricos, no qual São Paulo surgia como a **“Locomotiva do Brasil”**; logo, uma liderança natural no seio da

federação. As raízes mais explícitas dessa construção podem ser encontradas nas obras **A pátria paulista** (1983), de Alberto Salles e **Os primeiros troncos paulistas e o cruzamento euro-americano** (1936), de Alfredo Ellis Jr.

O traço marcante dessas obras é que seus autores também enxergaram a excepcionalidade e a superioridade étnica e histórica do povo paulista, tal como nas obras de Taques e Frei Gaspar.

Segundo percebeu Ellis Júnior (1936, p. 145), em sua análise antropológica do morador do altiplano paulista,

vários elementos, os quais, como as seleções mesológica, patológica, emigratória, e a consanguinidade, concorreram para o desenvolvimento da eugenia paulista. De passagem fiz também notar a ausência da seleção sexual, poderoso elemento benéfico das populações, a qual foi determinada pelo meio social, mas que também pela sua formação retrógrada gerou a consanguinidade. Vou agora fazer notar alguns elementos que agiram no sentido de eliminar dos núcleos de moradores os seus componentes mais eugênicos. Refiro-me à seleção do bandeirismo, genericamente chamada seleção militar, e à seleção religiosa.

A projeção dessas construções simbólicas, no século XX, deveu-se a um fator conjuntural, a Revolução Constitucionalista de 1932, permitindo que valores e representações proclamados começassem a se tornar mais presentes.

O terceiro momento se caracteriza pela passagem da leitura da superioridade para a construção do modelo de nacionalidade. A diferença passa a ser lida como modelo que aparece sobretudo na obra de Cassiano Ricardo, **Marcha para o Oeste** (1970) e **O Estado Novo e seu sentido Bandeirante** (1941). Tais títulos expressam o objetivo de compreender as transformações e adaptações do imaginário do paulista num contexto político novo, pós Revolução de 1930.

Para o quarto momento, nas décadas de 1950 e 1960, a identidade paulista torna-se mercadoria. Caminhamos para este entendimento, quando verificamos os noticiários, as publicações e os festejos realizados em torno do IV Centenário da fundação de São Paulo em 1954.

Destacamos a propaganda dos Tratores Continental S/A (fig. 3) que, como as demais propagandas contemporâneas, constrói a imagem de uma cidade que nunca para porque **não pode parar** e onde sempre **cabe mais um**, a terra acolhedora e das

oportunidades. Tal chamada torna-se um apelo que reforçou o fluxo migratório interno das regiões nordestinas para o sudeste e, de modo especial, para São Paulo.

Figura 3: Propaganda dos Tratores Continental S/A, 23/12/1954

em homenagem
a São Paulo

EXTRATO DE TOMATE

TRATORES CONTINENTAL S.A.

O programa de comemorações do IV Centenário de São Paulo constitui a mais notável oportunidade para o conhecimento de toda a extensão e profundidade do extraordinário desenvolvimento do grande Estado. O Parque Ibirapuera – espelho da indústria, do comércio, da agricultura e de outros setores da vida brasileira – oferece ao visitante um quadro vivo de arrêjo, de energia e de capacidade do povo paulista. Tratores Continental S. A., que há muito vem participando do progresso agrícola e industrial de São Paulo, está presente no Parque Ibirapuera com a sua linha de tratores, prestando assim a sua homenagem ao dinâmico Estado bandeirante.

TRATORES CONTINENTAL S.A.
Rua do Carmo, 38 - 2.º andar - Rio de Janeiro
Rua das Palmeiras, 73 - São Paulo
"Stand" n.º 29 da Exposição Francesa no Pavilhão das Indústrias

Fonte: Acervo *Estadão*

O esvaziamento ideológico da identidade paulista, seguido de sua instrumentalização propagandista, pode ter sido facilitado por dois fatores articulados. O primeiro está no relativo recuo político do grupo, economicamente, dominante paulista que, já satisfeito com a condição de sócio menor do capitalismo ocidental e de guarda avançada da agricultura (SCHWARZ, 1989), cuja origem pode ser buscada nos anos 1930 e na montagem do arco de alianças políticas que deu sustentação ao nacional-populismo. O segundo reside nos grupos das regiões mais **atrasadas** (Norte e Nordeste) que ofereceram ao progresso do Sudeste a massa trabalhadora de que necessitava.

Acrescente-se a isso uma mudança de perfil dos intelectuais paulistas, no sentido do reforço mais acadêmico em contraposição à participação direta no campo da política. Dessa maneira, os historiadores paulistas puderam transformar o debate

acerca da identidade paulista, de seus símbolos e de suas significações, num objeto de estudo. Mas aqui o debate mudou de natureza. Não mais uma investigação sobre os elementos que compõem e definem o ser paulista, mas um debate sobre o debate.

Aqui entra o quinto ponto: a transformação da questão da identidade paulista num problema acadêmico. Isso, não significa, porém, o encerramento de seu ciclo histórico, como fenômeno cultural e político, mas talvez consequência de uma mudança de natureza do fenômeno.

De qualquer maneira, os trabalhos acadêmicos sobre o assunto já colocam em questão a relevância e a necessidade de se estudar, ou não, o tema “o que é ser paulista?” A pergunta hoje pode parecer, como caracteriza Ferreira (2002, p. 27-28), demasiada

ingênua ou até irrisória em nossa época de internautas sem-fronteiras, sem-terra e desterritorializados globais de toda espécie. [...] Teria a indagação alguma procedência hoje, fora dos textos/contextos espetaculares da mídia? [...] Parece que não. [...] problema dado, o paradoxo em que nossa atual sociedade se encaminhou, ou seja, a completa dissolução do passado conjugada ao crescente investimento de seus signos como objeto de consumo político e cultural, como puros simulacros.

Podemos, de qualquer maneira, identificar três grupos da produção acadêmica sobre o que propõe Ferreira (2002). Nos anos 1980, a questão da identidade paulista aparece atrelada aos estudos sobre o regionalismo e poder local no Brasil, particularmente o trabalho de Joseph Love (1982), Maria I. P. Queiroz, sobre o ufanismo paulista (1992), texto original de 1988, e o de Maria A. do Nascimento Arruda (1990); cuja obra, embora tenha como título **Mitologia da Mineiridade**, não deixa de ser um contraponto com a construção identitária paulista.

O segundo grupo de trabalhos vincula-se, de alguma forma, com a emergência das temáticas culturais nos anos 1980 e 1990. Apenas a título de exemplo, temos o trabalho de Kátia Abud (1986), Mônica Velloso (1993) e Lilia Schwarcz (1993).

O terceiro bloco, mais recente, surge colado na atual expansão dos estudos na área de historiografia. Na medida em que se entende que os processos culturais e políticos de construção das identidades dependem de determinadas leituras sobre o passado, na definição de critérios específicos a partir dos quais ele é reconstituído, bem como na montagem de um certo imaginário histórico. Na medida em que também se entende que os estudos de historiografia não precisam se restringir à análise da

produção historiográfica *stricto sensu*, mas pode abarcar um campo mais abrangente, como quer Le Goff (2003a, p. 48-49), para quem

a história da história não se deve preocupar apenas com a produção histórica profissional, mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica, ou melhor, a mentalidade histórica de uma época". Sendo assim "todas as evocações poéticas, míticas, utópicas, ou, de qualquer modo, fantásticas do passado entram na historiografia.

Mas os estudos historiográficos também podem ser vistos como exercício de autocrítica dos historiadores, no sentido de pensar a própria inserção da história e do historiador na sociedade atual. Daí o nascimento de uma "preocupação historiográfica", como diz Nora (1993, p. 7 e 10), como um momento de subversão, marcando a passagem da história-memória para a história-crítica, já que traduz o da história em "emboscar em si mesma o que não é ela própria, descobrindo-se como vítima da memória e fazendo um esforço para se livrar dela" (*ibidem*). Já o estudo de Ferreira (2002) sobre os fundamentos simbólicos do imaginário histórico pode ser um exemplo deste terceiro bloco de estudos.

No entanto, independente do momento em que os estudos universitários se situam, tenhamos claro que a classificação ainda é provisória, a preocupação dos autores ora se voltam para o estudos da formação e significado da identidade regional (LOVE, 1982), suas conotações ideológicas e simbólicas (QUEIROZ 1992), suas manifestações literárias (VELLOSO, 1993), sua função política (ABUD,1986), condicionamentos institucionais (SCHWARCZ, 1993), ora para os fundamentos simbólicos do imaginário histórico (FERREIRA, 2002).

O debate sobre seus significados divide os autores entre aqueles que enfatizam a função de coesão social e identitária paulista, que se aprofunda nos momentos de crise, e aqueles que enfatizam sua função discriminatória, de exclusão e elitização dos grupos dominantes paulistas.

Retomando agora outra questão levantada anteriormente, e apenas com uma intenção indicativa, podemos identificar um mecanismo de disseminação de muitas ideias que compõem esse ideário paulista. Trata-se, de modo especial, dos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e do Instituto Histórico, Geográfico de São Paulo (IHGSP) e de sua produção memorialística.

Dessa forma, devemos destacar a dimensão interpretativa implícita nos textos narrativos e descritivos, aparentemente ingênuos e afetivos. Devemos ainda apontar as repercussões dessas interpretações na construção de um imaginário histórico coletivo sobre a cidade e da criação de uma identidade municipal articulada à regional, com desdobramentos em museus, políticas de preservação do patrimônio histórico, concepção de monumentos, nome de ruas, etc. Devemos igualmente constatar os vínculos desse imaginário com as formas de estruturação e de legitimação do poder local.

Em outras palavras, a historiografia produzida pelo IHGB parte de uma proposta ideológica de adaptar-se à realidade do Brasil – nação sem perfil nacional, sem povo unificado –, com a aparente demonstração de um país dividido em várias identidades regionais.

Será nesse cenário de identidades regionais que a historiografia produzida pelos intelectuais em torno do IHGB, que a comunidade letrada paulista, em 1894, cria o Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (IHGSP).

De acordo com Schwarcz (1993), tal produção convivia com duas intenções distintas: de um lado, seguir o modelo do IHGB na sistematização da história nacional, levantando e recolhendo o máximo de documentação possível, conforme preconizavam os mestres franceses e alemães oitocentistas; de outro, elaborar sua própria história, ou seja, a dos acontecimentos e processos paulistas, definindo, assim, a especificidade dessa experiência, em uma construção identitária, fortemente representada pela origem bandeirante.

Contudo, será com um recorte muito peculiar que a escrita do IHGSP começa a criar o discurso do bandeirante como sinônimo de grandeza e da singularidade histórica de São Paulo, em direção oposta ao que diz Le Goff, preocupando-se apenas com a produção histórica profissional.

Na tentativa de se definir quem é ou não cidadão do lugar, na primeira metade do século XX, aparece em destaque o historiador Afonso de Taunay, autor do registro das bandeiras paulistas, cuja obra, **História Geral das Bandeiras Paulistas**, tem sua publicação iniciada em 1924, completando-a em 1936, versão em sete volumes.

Taunay apresenta, nessa obra, os bandeirantes como verdadeiros heróis brasileiros, homens que teriam desbravado o território para a formação do Brasil, dando protagonismo aos paulistas, que são apresentados como personagens privilegiados na construção da identidade nacional.

No afã positivista da emergente República, a construção de uma linha histórica que imprimisse glória à nascente elite burguesa de São Paulo, abriria os primeiros registros sobre o debate da questão identitária relacionada à formação territorial.

Esse discurso regionalista, centrado na figura do bandeirante, foi utilizado como ponte entre o local e o nacional. Isso porque notamos que as ideias de conquista e de civilização aparecem relacionadas com as qualidades que as elites desejavam ver no Brasil da época, como progresso, modernidade, riqueza e integração territorial.

Nesse momento, o estudo do movimento das bandeiras também foi utilizado para destacar a singularidade do habitante de São Paulo e de seu papel na conquista e, posteriormente, na ocupação do território brasileiro. (RAIMUNDO, 2012).

Assim, como nos apresenta a historiografia estudada, a ideia de bandeirante, calcada à de paulista, se personifica na retumbante **raça de gigantes**, expressando todo um conjunto de imagens e de representações míticas, por meio das quais se autoconhece e se autoclassifica o povo paulista. Tal hipótese parece-nos plausível, mas pesquisas específicas devem ser efetuadas para verificá-las.

O modelo de nação bandeirante, construído meticulosamente, pôde enfim, ser utilizado por meio de representações e de práticas sociais, tendo como seu primeiro emprego simbólico representativo, em São Paulo, o ano de 1922.

O ano é emblemático por ser o do Primeiro Centenário da Independência do Brasil. Nesta oportunidade, não somente os letrados e os pesquisadores da época, como também o poder público, projetam a reforma e a ressignificação do Museu Paulista, o que nos leva à pesquisa dos monumentos memorialistas de São Paulo.

2.2 Affonso de Taunay e o Museu Paulista

Para Le Goff (2003b), a forma científica da memória coletiva é resultado de uma construção, sendo que os materiais que a imortalizam são o documento e o monumento. Para o autor,

o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (LE GOFF, 2003b, p. 535).

Essa ideia do monumento como registro a ser analisado, a República brasileira utilizou-se desses instrumentos da memória-histórica para a construção de um universo nacional, “capaz de organizar o espaço público num processo de constituição de identidade, implicando tanto a acentuação dos traços de semelhança e homogeneidade, como a diferenciação em relação ao outro” (MOTTA, 1992, p. 2).

Com a perspectiva da construção de símbolos, práticas, comportamentos e valores ancorados na vida social, os construtores da nação demarcavam os contornos da constituição de identidade nacional e dos modelos que a legitimariam. Assim, no ano de 1922, centenário da Independência, teria como palco o Parque da Independência, onde, na opinião de Taunay, é em solo paulista que o país se levanta como nação independente.

Taunay foi quem, literalmente, forjou a vocação histórica do Museu Paulista durante sua longa gestão à sua frente, de 1917 a 1945. Ele teve como foco a construção de uma narrativa, por meio da linguagem imagética, na qual coloca São Paulo como eixo fundamental da história nacional. Dessa maneira, 1922 era o momento perfeito para sua concretização.

Figura 4: Affonso de Taunay e o Museu Paulista



Fonte: acervo USP– internet

Para homenagear o Brasil independente programou-se a construção de alguns monumentos e a realização de diversos atos cívicos que reuniram políticos, intelectuais, artistas, pessoas públicas e, evidentemente, uma parcela da população.

A comemoração do Primeiro Centenário da Independência em solo paulista, pode ser considerado o exemplar de um momento marcante da invenção de tradições, na medida que indicou quais eventos e pessoas deveriam ser lembrados ou esquecidos.

Assim, para edificar um conjunto de imagens e ideias, o lugar em que foi construído o Museu Paulista reuniria todos os requisitos fundamentais para se traçar os contornos da identidade nacional brasileira. Local onde D. Pedro I “bradou a liberdade do país”, e como se verifica na historiografia do IHGSP, a “liberdade nasce em São Paulo”. Dessa forma, tem-se início à programação de abertura das novas salas do Museu Paulista em 7 de setembro de 1922, pois seria o lugar e o momento preciso para reforçar o papel hegemônico de São Paulo na República Velha.

Com Taunay, à frente da administração, o museu foi sendo, gradualmente, preparado para ser um marco definitivo da Proclamação da Independência; assinalando-se, de forma pública e visível, um local evocativo do episódio e da fundação do Império.

Contudo, o historiador das bandeiras e da história de São Paulo pensava aquele espaço como um memorial do protagonismo paulista. Assim, a reforma que seria encampada, no local, não expressaria apenas um projeto de comemorações do Centenário da Independência; mas, a síntese da história do Brasil e, fundamentalmente, a de São Paulo.

Assim, em função dos festejos de 1922 o então diretor procurou mobilizar objetos, registros iconográficos e documentos textuais para que a instituição fosse reconhecida como referência e autoridade na difusão do conhecimento histórico, transformando-se em lugar, cuidadosamente, arranjado e conservado para que o público tivesse a oportunidade de ver a **“verdade da história”**.

Nesse ano, as negociações com o governo do Estado foram correntes, de modo que no início do mês de junho Taunay escreveu à Secretaria do Interior, para enumerar todas as ações que precisariam ser feitas para que o Museu pudesse ser reaberto condignamente, com a grandiosidade do evento de que seria palco em 1922.

Em primeiro lugar, ressaltava a necessidade de reforma do edifício e da instalação de melhoramentos indispensáveis, como rede de esgotos, luz elétrica,

limpeza e pintura geral, reparo dos telhados, conserto de paredes, reformas das esquadrias.

O segundo ponto dizia respeito à decoração interna do edifício, isto é, à sua composição histórica. Neste aspecto, muito ainda restava por fazer: uma estátua de D. Pedro I, para ser posta no nicho central, no centro da escadaria monumental; seis estátuas menores dos bandeirantes, acompanhando a caixa da escadaria; oito vasos sobre pilares monumentais, na mesma escadaria.

Para execução destas estátuas alguns escultores apresentaram propostas e maquetes que esperavam pela aprovação de Taunay e pela Secretaria do Interior, entre elas de Nicollo Rollo, Amadeu Zani e Henrique von Emelen, para os bandeirantes; e de Rodolfo Bernardelli, para a estátua de D. Pedro I.

Ainda na parte escultural havia duas maquetes propostas pelo escultor italiano Luiz Brizzolara, para a confecção de duas estátuas de proporções grandiosas dos dois mais importantes bandeirantes: Fernão Dias Paes Leme e Antonio Raposo Tavares, para serem dispostas no saguão do Museu.

Além das esculturas, havia também as pinturas, cujos temas e personagens vinham sendo longamente discutidas com o governo do Estado. O mínimo a fazer era terminar as efígies dos grandes vultos da Independência para figurarem na sanca da escadaria e os sete grandes painéis históricos.

Todas estas obras exigiriam, segundo Taunay (1937), a dotação de um orçamento extraordinário de 254 mil contos de réis, quantia bastante vultosa para a época

É neste momento que temos a estreita relação existente entre o fortalecimento das oligarquias paulistas, assim como a projeção de São Paulo no cenário nacional, e a execução do programa decorativo de Taunay para o Museu, como destaca Nicolau Sevchenko (1990, p. 23) a esse respeito:

Essa elite (paulista) pretendeu fazer do símbolo da Independência, do fato de a Independência ter sido proclamada em território paulista, uma espécie de revelação, um fato representativo do sentido fundamental que São Paulo teria no contexto da Federação, como sendo aquele Estado que, desde o início de sua história continha já todas as forças reunidas para conquistar o conjunto do país e, graças a seu impulso e energia, arrastar esse país a seu destino de grande civilização.

No entanto, ao se concentrar no conteúdo propriamente dito do programa decorativo, Taunay fez da linguagem visual e de sua tradição específica no processo de tradução de suas convicções teóricas em um programa iconográfico específico e com forte abordagem político-ideológica.

A partir desses parâmetros, Taunay contribuiu para que, em seu projeto de culto à história de São Paulo, estivessem contidos um gosto e um apreço por elementos decorativos, para os quais as obras de arte de cunho histórico eram fundamentais.

Além do próprio monumento à Independência do Brasil, obra de Ettore Ximenes, Taunay providenciou o remanejamento do acervo artístico e histórico do museu, além de encomendar inúmeras obras para alicerçar a narrativa que se propunha a construir.

Nesse ponto, contou com recursos financeiros provenientes da presidência do estado, sob o comando de Washington Luís, um entusiasta do projeto ideológico que pretendia alicerçar São Paulo como centro indispensável para a narrativa da história nacional.

Mas, para compreender melhor a saída do discurso historiográfico para a expressão visual de um projeto identitário, observaremos como o próprio Taunay apresenta o museu no **Guia da Secção Histórica do Museu Paulista**, publicado em 1937, onde descreve, minuciosamente, o significado simbólico de cada elemento da decoração.

Além disso, compõem, em seu entorno, outros importantes marcos históricos, como o Monumento da Independência, a Casa do Grito, os Jardins Franceses, a Capela Imperial, o Museu de Zoologia e uma reserva de área verde.

Taunay (1937, p. 7), descreveu assim o espaço e as pessoas em seu guia:

Em 1822 era o Ypiranga semi-deserto: de longe em longe, ao longo do Caminho do Mar, aparecia alguma casinha de morador – pobre casebre de caboclo; tão perto de São Paulo estava-se, com tudo, em pleno campo. Às margens do riacho, tão celebre hoje, havia pequena chácara, a mais notável construção do bairro, a única talvez, pertencente ao Coronel João de Castro de Canto e Mello, personagem para quem a roda da fortuna ia desandar logo, no bom sentido. Dentro em pouco Visconde de Castro, estribeiro-mor do Império, tudo isto ia devel-o ao simples facto de ser o progenitor de belíssima creatura – a futura Viscondessa e Marquiza de Santos [...]. De um momento para o outro adquiriu aquelle modestíssimo e feio trecho de charneca o mais extraordinário prestígio, desde que pelas 4 e ½ da tarde de 7 de setembro de 1822, clamou o Príncipe Regente, á face dos povos, que

o Brasil se desligava de Portugal. Para identificá-lo era preciso recorrer a um padrão natural e este só poderia ser um: o riacho do Ypiranga, correndo a uns trezentos e cinquenta metros do lugar onde o Príncipe soltara o seu brado de revolta e esperança. E desde ali associou-se sempre a ideia da scena da proclamação da Independência á da existência de um riacho, modesto affluente do Tamanduatehy e, portanto, confluyente do Tietê.

Figura 5: Edifício-Monumento: sede do Museu Paulista da USP, arquitetura e engenharia de Tommaso Gaudenzio Bezzi



Fonte: acervo do autor, 2017

Logo na entrada do Museu, o visitante é recebido por dois imponentes personagens. Temos duas grandes estátuas de bandeirantes, à direita e à esquerda, executadas pelo escultor Luigi Brizzolara. “Simbolizam dois grandes ciclos bandeirantes: o da caça ao índio e devassa do sertão, representado por Antônio Raposo Tavares, e o do ouro e pedras preciosas, por Fernão Dias Paes” (TAUNAY, 1937, p. 57).

Com a disponibilidade dos recursos públicos, Taunay concretizou a compra das seis estátuas de bronze de bandeirantes produzidas por Nicola Rollo, Adrian-Henri-Vital von Emelen e Amadeo Zani; e, conforme descreve “cada uma delas simboliza uma das unidades da federação que se destacaram do território de São Paulo. [...] Em cada pedestal se inscreve o nome do Estado e a data de sua separação de São Paulo” (TAUNAY, 1937, p. 57). O objetivo dessas pequenas obras era ressaltar que, no

passado, de outras unidades da federação havia o empenho de desbravadores paulistas.

Figura 6: Vista do saguão, escultura em mármore de Raposo Tavares à esquerda; e, à direita, de Fernão Dias, ambas de Luigi Brizzolara (montagem do autor)



Fonte: Imagens cedidas pelo Museu Paulista da USP

Assim, Rollo representou os bandeirantes Manoel de Borga Gato, para Minas Gerais (1720), e Francisco Dias Velho, para Santa Catarina (1738); Zani esculpiu Paschoal Moreira Cabral, pelo estado de Mato Grosso (1748), e Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, que representa a expansão em direção a Goiás (1744); enquanto a Emelen coube Manuel Preto e Francisco de Brito Peixoto, respectivamente para os estados do Paraná (1853) e do Rio Grande do Sul (1738).

Logo na entrada, o visitante será impactado pela importância do tema dos bandeirantes, pelo local exposto e pelos seus tamanhos que, muitas vezes, ultrapassam mesmo as dimensões da estátua central de D. Pedro I.

Porém, quando o olhar é levado a escadaria e no espaço que a circunda (figura 7), teremos como elementos decorativos nas escadarias que levam ao segundo piso, vinte ânforas contendo águas de diferentes rios brasileiros. Expostas sobre pilares nos lances da escadaria. As **águas** servem de metáfora para demarcar os limites e a expansão do movimento bandeirante, responsável, na leitura de Taunay, pelas fronteiras do território nacional, reforçando o tema do bandeirantismo como elemento fundamental para a criação da nação brasileira.

Figura 7: Panorama da escadaria, ladeado pelas ânforas com água dos rios brasileiros, tendo a estátua de Dom Pedro I ao centro da escadaria



Fonte: Museu Paulista da USP (internet)

Também observamos que, no nicho principal, aparece a estátua de Pedro I, executada por Rodolfo Bernardelli, uma escultura que buscou aparentar que vai soltar o brado de “Independência ou Morte!”.

Ainda na figura 7, entre os nichos e a sanca, temos seis retratos e efígies de figuras importantes, conforme Taunay assim pensava, presentes no processo de Independência da nação. Os retratos se sucedem também ao longo da sanca, em grandes painéis de arco abaulado.

No Salão Nobre, a principal peça é o quadro de Pedro Américo **Independência ou Morte!** que já fazia parte do museu desde 1895, antes de Taunay desenvolver o seu programa decorativo. Logo, o caráter geral do salão já estava previamente estabelecido.

Taunay acrescentou ao local cinco medalhões (vemos três localizados abaixo da sanca (fig. 8), dois a direita e um ao fundo), dois painéis de autoria de Domenico Failutti (vemos o quadro de D. Leopoldina e seus filhos ao fundo) e dois quadros de Oscar Pereira da Silva (a esquerda), representando a fragata União com D. Pedro a

bordo ordenando a partida dos lusitanos e uma Sessão das Cortes em Portugal, na qual “brasileiros fazem frente ao partido recolonizador que quer votar medidas opressivas ao Brasil” (TAUNAY, 1937, p. 57-58). Além desses elementos, Taunay organizou, no espaço, uma série de documentos e objetos pessoais relacionados a D. Pedro I, a sua família e a eventos da Independência.

Figura 8: Panorama do Salão Nobre, Museu Paulista da USP



Fonte: Imagens cedidas pelo Museu Paulista da USP

As salas de iconografia paulista completavam seu projeto, com dezesseis salas de exposições, das quais oito (todas situadas na ala oeste do andar térreo do prédio) dedicadas à história de São Paulo e a suas articulações com a história nacional. Sua temática, conforme descritos por Taunay em seu guia, dividia-se em: 1) Sala das Monções, 2) Sala da Cartografia Colonial e Documentos Antigos, 3) Sala consagrada ao passado da cidade de São Paulo, 4 e 5) Salas de antiga iconografia paulista, 6) Mobiliário brasileiro antigo e retratos antigos, 7) Sala consagrada ao passado da cidade de São Paulo, 8) Arte primitiva, arte religiosa colonial e mobiliário antigo.

A execução das séries iconográficas sobre São Paulo antigo, com destaque à produção das telas dos bandeirantes, permite perceber, claramente, os procedimentos de Taunay em relação à composição histórica do Museu e à forma como ele pretendeu construir a História.

Taunay, sem criar a realidade de fato, modela e organiza todos os elementos do passado paulista dispersos, anteriormente, no território das tradições e da memória coletiva, concedendo-lhes um espaço próprio e um significado único. Dessa maneira, São Paulo, sintetizado no Monumento do Ipiranga, é o solo da pátria brasileira e o paulista é o responsável pelo transbordamento do território nacional por todos os pontos do mapa e, ao mesmo tempo, o elemento unificador destes pontos dispersos.

A decoração histórica do museu busca dar um tom nacional, especialmente no salão de honra, mas o solo da Independência é paulista. Neste sentido, é possível entender a atenção especial de Taunay à execução destas telas dos bandeirantes, pois o seu poder de irradiação simbólica não poderia ser descartado na composição do conjunto.

Do saguão ao salão de honra, passando pelas inúmeras novas salas, a História era então contada de maneira encadeada, como uma celebração de fatos significativos realizados por homens memoráveis. O desfilar de inúmeras alegorias históricas, sabiamente dispostas e articuladas no espaço, salienta o papel de São Paulo, como lugar material e simbólico da Independência nacional, cujo passado deveria ser conhecido, porque é alicerce da história nacional.

No entanto, a representação da Independência, apesar de ganhar lugar de destaque na museografia, não é seu aspecto principal, mas uma consequência lógica do desenrolar histórico do Brasil, contada do ponto de vista de São Paulo e do esforço paulista.

Durante os vinte e nove anos em que dirigiu a instituição do Ipiranga, seu trabalho foi muito além da simples decoração histórica do palácio. Seu verdadeiro objetivo era a organização de um museu histórico dedicado a conservar, colecionar e expor os documentos e objetos históricos de interesse para a reconstituição da história nacional do ponto de vista de São Paulo. Este objetivo só foi atingido no início dos anos 1940, pouco tempo antes de Taunay deixar a direção do Museu Paulista em 1945.

Portanto, se o monumento do Ipiranga procurou ser a linguagem imagética da possível identidade paulista, ainda se faz necessário completar esse olhar, na proposta deste capítulo, quando do processo de **preparação da cidade capitalista**, no que diz respeito à constituição de um novo modelo. Esse teria como foco tanto a salubridade, quanto a relação entre os mortos e os vivos, inscrito em um projeto de construção identitária e modernização mais amplo.

2.3 O cemitério como símbolo de progresso e higienização

Movido pelo espírito **civilizatório**, nos moldes artísticos europeus, o cemitério público foi estabelecido não só como espaço para os mortos na cidade de São Paulo, mas também como representação de identidade, progresso e de higienização, ancorado em um discurso social, político e urbanístico mais amplo, que culminou na efetivação da secularização.

Embora esse movimento de modernização tenha se tornado mais pronunciado a partir da segunda metade do século XIX, combinado aos fatores já enunciados – produção cafeeira, imigração e implantação ferroviária, podem-se encontrar vestígios de sua iminência décadas antes.

Salienta-se que, antes de ser levantada a questão da salubridade pública, São Paulo já apresentava problemas com os sepultamentos nas igrejas. Esta conjuntura fez com que determinações sanitárias, previstas na legislação imperial de 1828, fossem incorporadas à legislação das câmaras municipais de forma mais incisiva, acarretando um incremento da ação fiscalizadora das condições sanitárias das cidades por parte do poder público nos períodos de surtos epidêmicos.

A partir de meados do século XIX, as câmaras municipais, por meio de Regulamentos e Posturas e do seu poder regulador e normatizador, passam a exercer uma maior interferência no processo de administração do espaço da cidade, de modo a garantir o interesse público, com uma atuação pautada em fundamentos científicos (BASTOS, 2001)

Já nessa época, a cidade contava com o Cemitério dos Aflitos, o primeiro a céu aberto, localizado no atual bairro da Liberdade; onde, posteriormente, também foi edificada uma capela intitulada de Nossa Senhora dos Aflitos. O local funcionou até a abertura do Cemitério da Consolação, quando foram proibidos os sepultamentos em outros locais.

Em terreno pertencente à mitra diocesana, foi concluído em 1774 e entrou em funcionamento no ano seguinte, sendo sagrado somente quatro anos depois, pelo bispo D. Frei Manoel da Ressurreição (1771-1789). O Cemitérios dos Aflitos não era público e suas sepulturas levavam apenas uma cruz de madeira, sem nomes, datas, bênçãos ou encomendações. (MATRANGOLO, 2013). O local destinava-se aos **bexiguentos**, como eram chamados, popularmente, aqueles acometidos pela varíola;

logo, deveriam ser afastados do núcleo urbano e atendiam aos cadáveres indesejáveis – indigentes, supliciados, escravos – pelas diversas igrejas paulistanas.

Rezende (2006) esclarece que a criação do Cemitério dos Aflitos foi motivada para atender aqueles que não podiam custear os sepultamentos *ad sanctos* nos templos, em função dos altos preços dos funerais, em uma luta capitaneada por diversos setores da sociedade, de forma espontânea e difusa. Contudo, não representava um simples cemitério a céu aberto, pois, conforme Matrangolo (2013, p. 135),

o que se passa a discutir não é a construção de mais um cemitério de excluídos, mas um campo santo que seguisse estritamente os padrões higiênicos da época, afastado e público, para onde todos os indivíduos seriam enviados independentemente de sua origem social, cor ou raça.

Várias foram as iniciativas por parte da Câmara paulistana, ou até mesmo da Assembleia Provincial, para a construção de um cemitério público, à luz do regimento de 1828. Segundo Camargo (2018, s/p.),

Apesar de inaugurado no dia 15 de agosto de 1858, 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.

Joaquim Antônio Alves Alvim (1803-1867) solicitou, junto à Câmara Municipal, esclarecimentos quanto aos impedimentos para que houvesse a proibição dos sepultamentos intramuros e acerca da localização conveniente para a fundação de um novo campo santo extramuros.

Após consulta ao bispo Dom Manuel Joaquim Gonçalves de Andrade (1827-1847), foi formada uma comissão encarregada da escolha da melhor localidade para um cemitério; e, em 1830, um terreno no alto do Piques, contíguo à Capela da Consolação, foi indicado como a localização mais adequada.

Em vista disso, o Presidente de Província Manoel Teodoro de Araújo Azambuja, em ofício de 01/07/1831 pedia para que a Câmara desse cumprimento ao §2 do artigo 66 da Lei de 1º de outubro de 1828. Os vereadores então voltaram a oficiar ao bispo diocesano em 29/02/1832, inquirindo-lhe quais as providências que havia tomado. Apenas na sessão de 17/07/1832, após vários ofícios da Câmara, chegou a resposta do prelado, informando que nada tinha feito por não

considerar o tema de seu encargo. Nesse momento, há claro um desentendimento entre os vereadores e o bispo sobre qual seria a atribuição de cada um. De acordo com os vereadores, era de sua responsabilidade apenas confeccionar leis e posturas, ficando a construção a cargo da Igreja. O Bispo, em réplica, acusava a municipalidade de não entender o exposto no artigo da lei não acreditando ser da alçada da Igreja a construção de um cemitério. (MATRANGOLO, 2013, p. 137)

Contudo, por dificuldades para a aquisição do terreno pretendido protelam ainda mais sua construção, apesar das contundentes cobranças de atitudes por parte da Assembleia e da Presidência Provincial desde 1835. A falta de recursos também dificultava a execução dos cemitérios.

A temática retorna à voga na década de 1850, com os surtos epidêmicos que atingem o Império e geram medo entre os legisladores e a população. De início, a febre amarela e, em seguida, a cólera, estimulam a retomada das discussões e das medidas para a garantia da salubridade pública.

Conforme Giordano (2006), a partir das novas descobertas científicas dos anos de 1850 e dos surtos epidêmicos, os médicos passam a ter mais credibilidade e as medidas policiais passam a ser mais respeitadas e cumpridas.

Salienta-se que já era prática comum a formação de comissões compostas por vereadores, médicos e farmacêuticos, para avaliar as condições higiênicas de vários estabelecimentos e para o estudo e escolha de terrenos para a construção e/ou deslocamento de hospitais, cemitérios e matadouros, desde a assinatura da lei imperial de 1828. Assim, finalmente, instigada pelos discursos higienistas, em fins de 1855 a Câmara aprova o regulamento responsável pela construção do primeiro cemitério público a céu aberto e de uma nova postura sobre os enterros na cidade, aprovados em 1856 pelo Presidente de Província e pela Assembleia Legislativa Provincial. Iniciam-se, dessa maneira, as obras para a efetivação do cemitério, no terreno da Consolação, concluído somente em meados de 1858, logo após o surto de varíola, do mesmo ano.

À medida em que se redefiniam a concepção de salubridade e de morte na capital paulista, o Cemitério da Consolação foi se constituindo, pouco a pouco, como um suporte para a demonstração da afluência material das famílias burguesas. Valladares (1972) observa que o Consolação é, atualmente, o espaço funerário que melhor representa a fortuna da pauliceia, em função da presença dos túmulos de propriedade dos cafeicultores e, em seguida, dos industriais.

Neste espaço, observa-se o uso inicial da nobre estatuária de mármore importada e, posteriormente, dos túmulos de blocos de granito com estatuária de bronze, constituindo um “depósito de todos os estilos e gostos” (VALLADARES, 1972, p. 1087).

Acompanha-se a gradativa assimilação do Cemitério da Consolação pelo meio social paulistano, o que pode ser visto por meio da caricatura do italiano Angelo Agostini (1843-1910), intitulada “O Cemitério da Consolação no dia de finados”, feita para o sexto número do periódico **O Cabrião**, de novembro de 1866 (fig. 09).

Figura 9: **O cemitério da consolação no dia de finados**, de Ângelo Agostini



Fonte: **O Cabrião** nº 6, de 4/11/1866

A publicação satírica foi acusada de ofender a moral pública pelo proprietário do Jornal **O Diário de São Paulo**, porque teria ridicularizado os mortos enterrados no Cemitério da Consolação:

O Cemitério da Consolação no dia de finados representava homens de fraque e cartola, bebendo e fumando com os mortos do cemitério, todos plenamente alcoolizados após um rega-bofe, lembrando mais uma farra infernal do que uma cena do taciturno recinto da rua da Consolação. Um homem, aparentemente o mais embriagado, com trajes amarrotados e semblante de mágoas, empunha uma garrafa

enquanto se apoia num esqueleto ambulante, com quem parece desabafar. Do lado esquerdo, um jovem e um cadáver brindam sentados próximos a uma sepultura. No canto direito, um cavalheiro de bengala passeia de braços dados a uma criatura fantasmagórica; ambos fumam garbosamente. Ao fundo, outra figura macilenta parece dançar ou beijar um indivíduo vivo e, ao centro, uma pequena caveirinha de criança transita em meio àquela bizarra patuscada. Este era o crime. Iria julgá-lo o conselheiro Francisco Maria de Sousa Furtado de Mendonça, delegado de polícia na capital da Província. (SOUZA, 2008, p. 52-53)

Após vários embates travados na esfera pública, tanto jornalísticos quanto jurídicos, que fogem aos objetivos deste trabalho, a acusação é arquivada. Entretanto, percebe-se, por meio deste evento, a preservação de certos traços da postura tradicional e religiosa com relação à morte, visto que os acusadores exigem respeito para com os mortos. Ao mesmo tempo, percebe-se que o novo cemitério já é visto como um espaço que deve ser respeitado e mesmo venerado, enquanto recinto sagrado (SOUZA, 2008).

Ademais, faz-se pertinente apontar que a construção do cemitério público, enquanto prática sanitarista não é isolada, mas faz parte de um projeto mais amplo de urbanização que se efetiva na capital paulista naquele período. Segundo salienta Giordano (2006), a partir da década de 1850, passam a ser realizadas diversas obras públicas em São Paulo, numa sequência inimaginável anteriormente: o Matadouro Municipal (1849-52), o Cemitério Público (1855-58) e a respectiva capela (1857-58), a caixa d'água (1857) e o Mercado Municipal (1859-67).

Todavia, a perspectiva higienista que alimentou a construção do cemitério e dos demais aparelhos públicos não era compartilhada por todos. Ainda que a trajetória percorrida para a instalação do Cemitério da Consolação remonte aos anos de 1820, logo após a assinatura da lei imperial de 1828 e, sua consolidação, em 1858, não ocorreu sem despertar certa animosidade em alguns setores sociais.

Não houve nenhum levante como a Cemiterada, ocorrido na Bahia em 1836, porém isso não significa a inexistência de resistência na sociedade paulistana quanto ao deslocamento dos mortos.

Se por um lado a população parece não ter resistido explicitamente ao novo discurso da higiene, da salubridade e do perigo da convivência próxima com os mortos, por outro tampouco encontramos evidências de processos de construção de cemitérios cuja iniciativa tenha partido ou sido viabilizada pelas comunidades locais – este papel coube

principalmente ao poder público, pressionado pela esfera provincial e apoiado pela Igreja Católica. (CYMBALISTA, 2001, p. 54)

Mesmo com o medo de surtos epidêmicos, após a fundação do Cemitério da Consolação, fizeram-se ouvir algumas vozes discordantes. Tendo sido os sepultamentos restritos ao novo cemitério, tão logo inaugurado, alguns populares e, em especial, as irmandades e as ordens terceiras paulistanas, questionavam o tratamento dos mortos na capital paulista.

As irmandades religiosas requeriam a construção de cemitérios próprios, visto que o novo campo santo podia representar a perda de irmãos e de receitas. Por sua vez, as demandas populares estavam relacionadas ao cumprimento das disposições do regulamento funerário, especialmente no que tangia à infraestrutura para os sepultamentos.

À medida que a Câmara Municipal e o governo provincial tomavam medidas efetivas para a melhoria dos serviços prestados no tratamento dos mortos, os focos de hostilidade para com o novo cemitério perdiam a força, segundo sustenta Matrangolo (2013).

Ademais, a possibilidade da construção privada de túmulos nos cemitérios extramuros, com uma maior liberdade material e estética, permitindo o uso de novas estratégias para a preservação da memória dos mortos, também contribuiu para o arrefecimento dos questionamentos ao Consolação.

O culto aos mortos pode assim ser experimentado em novas bases e ampliado na nova necrópole – e aqui especialmente se comparados com o que era possível de ser realizado nas sepulturas existentes nas igrejas, onde “não era permitido que se levantassem túmulos de pedra, ou madeira”, aceitando-se somente que se pusesse “uma campa de pedra, contígua com o mais pavimento” e caso tivesse um “letreiro, ou armas [brasões]” os mesmos seriam inscritos “na mesma campa, de maneira que não fiquem mais altos que ela.” (CAMARGO, 2018, p. 437)

Cymbalista (2001) salienta que os cemitérios periféricos vão sendo inaugurados e incorporados aos costumes locais. A partir de 1870, a proibição dos sepultamentos no interior das igrejas vai se tornando desnecessária, concomitantemente, ao início da secularização, à medida que os interesses econômicos, religiosos e sanitaristas vão sendo sanados.

Na realidade, a implementação dos cemitérios nas várias cidades foi se dando de forma a acomodar os diversos interesses em jogo, levando em conta o poder das organizações religiosas e os arraigados costumes fúnebres da população. (CYMBALISTA, 2002, p. 53)

Rezende (2006) ainda observa que o novo formato de cemitério municipal, ainda que tivesse sido construído atendendo às medidas salutaristas do primeiro regulamento das necrópoles, em uma perspectiva claramente higienista, não excluiu totalmente a presença religiosa. A capela é figura presente nos cemitérios municipais de São Paulo, incluindo o da Consolação, mesmo que desempenhe uma função menor que a antiga igreja-cemitério.

Com o aumento do fluxo migratório para o Brasil, no mesmo período, o foco dos debates ultrapassa a questão sanitária e agrega outras temáticas, com destaque para a pauta da secularização. Os conflitos entre a Igreja e o Estado se acirram a partir da década de 1870, dentre os quais ganha relevância a disputa para a jurisdição dos cemitérios públicos, considerados pela igreja ainda como eclesiásticos.

Apesar dos impasses, após a Proclamação da República, em 1889, o Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892) delibera a secularização dos cemitérios em decreto datado de 1890. Finalmente, transformou-se em um espaço para todos, ainda que nem sempre esta seja sua realidade concreta.

Com efeito, pode-se observar na figura 10 que havia no Cemitério da Consolação, no final do século XIX, túmulos simples que atendiam a todas as camadas sociais da sociedade paulistana.

Rezende (2006) observa que, ao ser inaugurado, o Cemitério da Consolação passou a ser uma mistura de Cemitério dos Aflitos, para onde eram levados os indigentes, com o ambiente eclesial, onde eram enterradas as pessoas mais abastadas.

:

O número de pobres e escravos (104 e 48) era bem maior do que o número de pessoas livres (74), o que revela aparentemente o fim da desigualdade no sepultamento, todavia isso vale para um período inicial, pós-fundação do Cemitério da Consolação, pois com o tempo os ricos foram adquirindo os jazigos perpétuos e os pobres acabaram sendo sepultados em outros cemitérios, que surgiram no começo do século XX. (REZENDE, 2006, p. 83)

Segundo Mastromauro (2008), se este foi um período em que o crescimento proporcionado pelo contingente imigrante trouxe significativas mudanças para o tecido urbano de São Paulo, também foi o momento em que se alastrou uma série de

epidemias – febre amarela, varíola, malária, cólera –, principalmente a partir de cidades portuárias, como Santos.

São Paulo contava com a mão-de-obra imigrante para a produção do café e, portanto, as preocupações com a manutenção e a sobrevivência deste trabalhador livre eram fundamentais. Os governantes se mobilizaram para realizar uma série de melhoramentos nas cidades que possibilitassem a vinda desses trabalhadores para as fazendas e para as indústrias que estavam se formando. (MASTROMAURO, 2008, p. 62)

Figura 10 Panorâmica do Cemitério da Consolação - SP, fotografia de autoria desconhecida, c. 1895



Fonte: Museu da Cidade de São Paulo, acervo online

A chegada em massa dos imigrantes e o pensamento higienista ainda vigente incentivaram a formação do primeiro Hospital dos Variolosos (mais tarde chamado Hospital de Isolamento), fundado em 1880, para promover assistência aos enfermos e, ao mesmo tempo, controlar os focos epidêmicos.

De fato, conforme esclarece Jorge (2006), durante as décadas de 1870 e 1880, a cidade de São Paulo foi palco de diversas ações que tinham por finalidade **civilizar** sua população e alterar sua fisionomia. Nesse viés, a construção dos cemitérios, hospitais, matadouros e hospícios deveria ser segregada do perímetro urbano, para garantir a salubridade, conforme já havia sido pensado, quando da construção do Cemitério da Consolação, em 1858.

Com as ondas epidêmicas recorrentes na capital paulista, acompanhadas do crescimento populacional, não tardaria que retornasse à pauta a necessidade de um novo cemitério público. A escolha da localização do Hospital de Isolamento, também chamado de Lazareto, deu-se por se tratar de uma região ainda não habitada e afastada da cidade, bem como não muito distante do cemitério da Consolação, o que possibilitaria o transporte dos corpos sem grandes riscos.

sabia-se que dali os ventos não sopravam com frequência para a cidade, tendo sido este um dos motivos principais pela escolha de uma de suas encostas para a edificação do cemitério da Consolação em 1858 e da própria colina, em 1897, para a fundação do cemitério do Araçá (CAMARGO, 2018, p. 406).

Anexo ao Hospital, providenciou-se a abertura de um cemitério, destinado exclusivamente aos mortos **bexiguentos**, então denominado “Cemitério do Isolamento”, “Cemitério dos Contagiados” ou mesmo “Cemitério de Moléstias Infecciosas” (CAMARGO, 2018, p. 408). Percebe-se que o tratamento dos mortos e a preocupação com os surtos epidêmicos não eram ainda questões pacificadas e, recorrentemente, os mortos eram vistos como nocivos e pestilentos.

Shinyashiki e Salgado (2008) aludem que a retomada da preocupação com o espaço para os sepultamentos em São Paulo remete ao início da década de 1880, quando a Câmara nomeou uma comissão para a avaliação da possibilidade de expansão do Cemitério da Consolação.

Em 1896, segundo as autoras, o Dr. João Bueno expôs a necessidade de criação de um novo cemitério público em virtude da lotação iminente do Cemitério da Consolação e da impossibilidade de ampliação, devido à ausência de terrenos contíguos disponíveis. No mesmo ato, indicou o terreno em frente ao Hospital de Isolamento como propício para o estabelecimento do novo cemitério, por atender aos critérios higiênicos e topográficos.

Após os trâmites legais, a Câmara Municipal concedeu verba para a aquisição do terreno, bem como concedeu autorização para a Intendência de Obras para executar, independentemente de concursos, as obras de fechamento, limpeza e nivelamento do terreno adquirido para o cemitério municipal.

Foi realizado também, no mesmo ano, o calçamento da Rua da Consolação que se estendia até o novo Cemitério Municipal do Araçá, construído e inaugurado no ano seguinte, em 1897 (MASTROMAURO, 2008). Ressalta-se que, mesmo com as

descobertas bacteriológicas do final do século XIX, ainda se manteve a recomendação para a construção dos cemitérios extramuros para além do perímetro urbano.

Esta forma de pensamento ainda se visualizava na própria conformação do Hospital de Isolamento e do cemitério contíguo. Para Camargo (2018, p. 410):

Tudo indica que o cemitério do Isolamento esteve aberto até pelo menos o ano de 1897, quando construído o cemitério do Araçá. E de fato não havia mais razão para a manutenção daquele, já que uma área especial para esses casos foi reservada no novo cemitério: era o quarteirão de nº 69, chamado a partir de então de “Quadra das moléstias contagiosas”. Em janeiro de 1900, por exemplo, já estavam ali sepultados cerca de 150 cadáveres.

O novo espaço para os sepultamentos paulistanos, inaugurado, inicialmente, como “Cemitério Municipal” em 1897, era conhecido como Cemitério do Araçá diante da abundância do araçá existente nas primitivas matas das cabeceiras do Rio Pacaembu e Água Branca.

Segundo Loureiro (1977), a instalação do Araçá esteve destinada, desde a sua implantação, a uma burguesia de origem recente, formada pelos imigrantes que haviam começado a chegar a São Paulo na década de 1870, tendo sido inclusive financiado pelo capital italiano.

Para Camargo (2007), entre finais do século XIX e primeiras décadas do XX, o cemitério da Consolação foi redimensionado visando a sua transformação num monumento da elite paulistana, de forma que se estabeleceu certa hierarquia social em conformidade com o espaço de sepultamento dentro da capital paulista.

Ao lado de uma determinada história inscrita em suas ruas e quarteirões, desenhava-se já há tempos uma elitização desta necrópole, e isso desde a inauguração dos cemitérios do Braz (1893) e do Araçá (1897). Em uma pesquisa junto aos livros de sepultamentos desses três cemitérios tal processo fica muito claro, pois, na média, o cemitério do Braz passou a receber principalmente os cadáveres dos pobres, imigrantes e operários; no cemitério do Araçá, por outro lado – e até as décadas de 1920 e 1930 – eram sepultados majoritariamente membros das classes medianas e imigrantes enriquecidos recentemente; os mais ricos, ou os membros de famílias tradicionais, seguiam para o cemitério da Consolação. (CAMARGO, 2018, p. 446)

O Cemitério da Consolação é hoje, notadamente, marcado pela grande quantidade de túmulos de personagens daquilo que Martins (2008A, p. 12) chama de

“velha cultura do café”, vários dos quais responsáveis pela transição do trabalho escravo para o trabalho livre, como Antônio da Silva Prado (1840-1929), bem como de grandes empresários, principalmente industriais, que disseminaram a moderna economia capitalista em São Paulo e no Brasil, como Diogo Antônio de Barros (1791-1876) e Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948).

Enquanto isso, Martins (2008a, p.12) afirma que o Araçá é alimentado por um outro momento da história social de São Paulo: “Aquele foi, de início, o cemitério do imigrante estrangeiro, especialmente o italiano, que se beneficiou do progresso social decorrente da nova era do trabalho livre. Muitos pequenos e médios empresários estão lá.”

Janovitch (1996) constata que, na virada do século XIX para o XX, os cemitérios da Consolação e Araçá são absorvidos pela cidade. Segundo a autora, consta do Relatório da Intendência Municipal de São Paulo, de 1893, preocupantes referências quanto ao aumento de moradores na região do primeiro cemitério público.

A absorção do Cemitério da Consolação e, logo em seguida, do Cemitério do Araçá ao perímetro urbano se deu em função do desenvolvimento econômico e da expansão demográfica da capital paulista, fatores observados com maior expressão a partir de 1870 e, principalmente, ao final do século XIX, diante da expansão cafeeira, do suporte ferroviário e da imigração em larga escala.

Janovitch (1996, p. 12) ainda pontua que, a partir destas transformações que englobam o cemitério à cidade, o espaço cemiterial a céu aberto adquire movimento – “de local distante, “fim do mundo”, saída da cidade, passa cada vez mais a ser parte integrante da vida urbana paulistana.”

À medida em que os cemitérios Consolação e Araçá foram absorvidos ao perímetro urbano paulistano, houve também um crescente processo de valorização do espaço no qual os mesmos haviam sido instalados – localização, curiosamente, determinada por ter sido então considerada distante do núcleo e da aglomeração citadina.

O Cemitério da Consolação, sobretudo, segundo Rezende (2006), foi se tornando uma necrópole para os ricos, em função das concessões perpétuas. Além disso, a área de seu entorno também foi, de maneira progressiva, valorizada ao longo do século XX, inclusive em termos imobiliários e ambientais. Atualmente, é considerada uma região nobre da capital paulista, não mais geradora de incômodo pela proximidade com os mortos.

Com efeito, após a Proclamação da República, em 1890, destaca-se em São Paulo um acelerado processo de urbanização, conforme atesta Campos (2018), resultante da situação geral de prosperidade, graças à economia agroexportadora.

Ao longo dos últimos anos, a Câmara Municipal estivera às voltas com o extraordinário incremento populacional ocasionado pela imigração e isso se refletia na rápida expansão da área urbana da cidade. Os proprietários das chácaras mais próximas arruavam-nas conforme seus interesses particulares e a Câmara encarregava-se de estabelecer a comunicação viária entre os vários loteamentos criados pela iniciativa privada. (CAMPOS, 2018, s/p.)

O autor observa que a cidade passa a contar com uma série de construções indicativas da vida agitada e, economicamente, bem-sucedida da capital, como por exemplo o novo quartel da Luz, chamado Quartel dos Permanentes, projetado e construído por Ramos de Azevedo entre 1887 e 1892; a Escola Normal (1892-1894), instituição de ensino dedicada à formação de professores primários; e os bondes elétricos (1900).

Estes aparelhos são consoantes com a explosão urbana ocorrida na cidade durante a última década do século XIX, que de 65.000 habitantes, em 1890, salta para 240.000 habitantes em 1900, alimentando a configuração de uma nova estrutura urbana.

A cidade também foi beneficiada com a instalação de novos cemitérios a céu aberto, notadamente o da Quarta Parada, também chamado de Cemitério do Brás, e o da Vila Mariana. Aquele foi fundado em 1893, este em 1903. Isso permitiu, conforme já observado, a elitização do Cemitério da Consolação e, em menor medida, a do Araçá.

Na sequência, em 1910, segundo Loureiro (1977), pelo ato nº 1293 de 7 de maio de 1910, foi declarado de utilidade pública um terreno com 18.190 m², destinado à ampliação do Araçá, visando a absorver o aumento demográfico da cidade. Entretanto, mesmo com a ampliação, em virtude da superlotação do Consolação e o emprego da área verde adjacente ao Araçá, surgiu a necessidade de um novo local para sepultar a elite econômica e social da cidade.

Diante do imperativo alargamento do espaço para os sepultamentos no perímetro urbano paulistano, em meados de 1920, por meio da Lei Ordinária nº 2273, a Prefeitura Municipal autorizou a compra de uma área anexa ao Convento dos Padres Passionistas para a construção de uma nova necrópole. O terreno, situado ao lado da

Rua Arcoverde, anexo ao referido Convento, estava situado nas proximidades do Cemitério do Araçá, no Bairro dos Pinheiros, com uma área de cento e cinco mil metros quadrados, e foi adquirida ao preço de dois mil e seiscentos réis por metro quadrado.

Seis anos mais tarde a necrópole foi inaugurada, em 1926, tendo se efetuado a primeira inumação a 16 de janeiro do mesmo ano, no terreno nº 78, quadra 30, cuja propriedade era de Arthur Yancke que o adquiriu por 500\$000 (quinhentos mil réis) para enterrar ali sua esposa Frieda (LOUREIRO, 1977).

Ribeiro (1999) observa que o Cemitério São Paulo pode ser considerado um prolongamento dos Cemitérios da Consolação e do Araçá, visto que “a superlotação do primeiro e a ocupação da área nobre do segundo tornaram premente a abertura de um novo local de inumações para a elite econômica e social da cidade.” (RIBEIRO, 1999, p. 44)

Deste modo, o Cemitério São Paulo se converteu em um novo espaço para acolher a elite paulistana, então em formação. A fundação desta necrópole parece não ter despertado os mesmos efeitos que o estabelecimento do Consolação ou mesmo do Araçá, até mesmo porque o lapso temporal entre estas instalações foi também responsável por profundas mudanças na estrutura urbana paulistana, bem como em seu imaginário social.

Decerto não havia mais a preocupação médico sanitária que havia mobilizado tantos médicos higienistas ao longo do século XIX, tampouco as concepções de saúde e doença eram as mesmas. A capital paulista das primeiras décadas do século XX era outra, conforme salienta Timpanaro (2006, p. 12):

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a capital paulista passava por um grande momento de transformação. As mudanças de comportamento diante de novas linguagens do cinema, do rádio, e mesmo de um novo tipo de música que cantava a cidade veloz e frenética no seu pulsar incessante e moderno já eram percebidas no dia a dia da cidade. Some-se a esse momento a chegada dos imigrantes e teremos uma outra cidade. São Paulo, ao receber os milhares de imigrantes vindos de vários lugares do mundo, sofreu mudanças comportamentais irreversíveis. Na fala, nos trejeitos, nos hábitos alimentares e até mesmo dentro de nossos cemitérios a presença imigrante era percebida.

Esta nova configuração paradoxal da capital paulista, acentuada pela presença dos imigrantes, far-se-ia perceber também nos cemitérios. Sobre o Cemitério São

Paulo, Valladares (1972, p. 1088) afirma: “Pelo luxo e clientela pode considerar-se filial do Consolação. Deste difere pela dominância do granito polido de variado padrão e cor e pela estatuária na grande maioria em bronze.” Com efeito, esta necrópole é, notadamente, marcada pelo sepultamento de muitas famílias imigrantes, de modo especial, as das comunidades italiana e sírio-libanesa.

Cada um dos cemitérios em questão reserva determinadas particularidades, especialmente no que diz respeito ao público ali sepultado, até mesmo em função do lapso temporal da instalação dos mesmos na cidade.

É certo afirmar que as três necrópoles estão imbuídas de sentido histórico e cultural, componentes significativos da narrativa paulistana.

A aliança entre vivos e mortos se refaz novamente. As cidades se confundem, uma torna a outra eloquente [...]. Dentro do cemitério, tumbas são profanadas. Lápides são lidas e histórias da cidade, dos amores, dos encontros e desencontros, das epidemias, vão formando um acúmulo de escritas, palimpsestos que vão sendo sobrepostos à medida em que a cidade vai crescendo e se transformando. (JANOVITCH, 1996, p. 127)

Faz-se pertinente observar que, com o Cemitério São Paulo, juntamente com os Cemitérios da Consolação e Araçá, consolida-se um processo de estratificação social da atividade funerária na capital paulista. Se antes estas necrópoles haviam sido instaladas em terrenos externos ao perímetro urbano, nas primeiras décadas do século XX as mesmas foram absorvidas pelo crescimento da cidade e pela ampliação demográfica.

Cercados por incipientes bairros nobres, como Pinheiros e Consolação, estas necrópoles passaram por um processo de elitização, segundo já referido, enquanto os habitantes de menor poder aquisitivo, em geral, sepultavam seus familiares nos demais cemitérios, como os da Quarta Parada e Vila Mariana.

Em entrevista concedida ao Jornal da USP, Martins (2008a, p. 13) trata do valor dos três cemitérios aqui selecionados para a investigação – Consolação, Araçá e São Paulo:

Nesses três cemitérios paulistanos há numerosos túmulos, concebidos por grandes artistas, em que o erótico, a vida, o belo e o sublime sobrepõem a eternidade de uma concepção poética da vida à transitoriedade imposta pela morte. Documentos de fundamental importância para compreender a mentalidade dos paulistas que

protagonizaram a nossa chegada ao mundo moderno, não só como mundo do dinheiro, mas sobretudo como mundo da poesia e da vida em abundância.

Atualmente administrados pelo Serviço Funerário Municipal do Município de São Paulo (SFMSP), juntamente com outros dezenove cemitérios e um crematório, além de dez agências funerárias (postos de atendimento aos munícipes para contratação de funeral) e dezoito velórios; as necrópoles Araçá, Consolação e São Paulo abrigam uma série de mausoléus e monumentos a céu aberto, convertendo-se em locais de visita turística da capital paulista.

Com frequência despertam o interesse em múltiplas áreas do conhecimento, consolidando-se como dispositivos urbanos, históricos, artísticos, políticos, sociológicos, dentre tantas outras nomenclaturas que possam vir a receber.

Reúnem em seu acervo contribuições de inúmeros artistas sendo referências significativas para a arte tumular brasileira, porque testemunhas de uma pauliceia que em grande medida não existe mais, a não ser em seus muros, que reservam fragmentos dispersos e sobrepostos de arte e história.

3 A morte esculpida: representação social na arte tumular do cemitério da Consolação

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

É nessa perspectiva que o cemitério da Consolação, adotado pelo grupo economicamente dominante, 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.

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.

O cemitério 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.

Por isso, quando a necrópole engloba uma simbologia – figurativa ou não, expressa na arquitetura e na estatuária – que estiver associada a uma consciência diversificada da morte – tanto nos afetos familiares, quanto nas relações sociais –,

acaba por apresentar um equivalente cívico nos monumentos públicos e nos memoriais, como fora apresentado no projeto de Taunay para o Museu Paulista.

Logo, é fato que são espaços comunitários, porém em seu interior são remarcadas as diferenças sociais determinadas pelo *status* econômico e outras categorias relacionadas a questões de nascimento, ilustração e riqueza: famílias distintas, eclesiásticos, políticos, comerciantes e os pobres.

Como proposto no problema de pesquisa, iniciamos, neste capítulo, a conceitualização de arte tumular e seguimos para os resultados da pesquisa de campo no Cemitério da Consolação objetivando conceitualizar e colher dados, para demonstrar a representação simbólica da construção social e da expressão identitária dos grupos economicamente dominantes, por meio da própria arte tumular.

Com este levantamento, foi possível compor a Relação dos Túmulos do Cemitério da Consolação (anexo 1) especificando: localização do jazigo em rua, quadra e terreno; o nome da família concessionária; a autoria (quando identificável) do artista, ou do construtor; da marmoraria ou da fundição; bem como os materiais empregados.

Por fim, a análise da expressão simbólica ligada à construção identitária paulista classificada em três agrupamentos de riqueza e poder: a aristocracia ligada à terra, os industriais italianos, os comerciantes sírio-libaneses.

3.1 Arte tumular

Ainda são poucos e espaçados os estudos da arte tumular e quando presentes na literatura de apoio, dão um tratamento secundário às esculturas dos cemitérios produzidas nos séculos XIX e XX, tanto em seus textos, quanto em suas ilustrações, seja nas produções europeias, seja nos estudos brasileiros.

Nesse sentido, a arte tumular deste período, mesmo quando realizada por artistas renomados, se desenvolveu à margem da produção realizadas para outros espaços. Embora marginal, algumas de suas obras tornaram-se modelos de renovação estética de época. Temos, como exemplo, o Monumento de Maria Cristina da Áustria, na Igreja dos Agostinhos, em Viena.

Nessa obra, considerada uma criação altamente inovadora, temos a introdução da ideia de tempo infinito em substituição ao sentido de eternidade, por abandonar as tradições dramáticas, de maneira excessiva, e por se alinharem aos ideais de

equilíbrio, moderação, elegância e repouso. Nela também está presente uma concepção original que colocava representações idealistas e sóbrias da figura humana, processo que marca e completa o sentido de secularização dos sepultamentos por meio da expressão da arte tumular.

Figura 11: Monumento de Maria Cristina da Áustria, Igreja dos Agostinhos, Viena, Áustria, de Antônio Canova, 1805



Fonte: Commons, Wikipedia

No entanto, a arte empregada nos monumentos funerários era exclusiva a indivíduos dotados de características excepcionais, e de poder econômico, posto que, tendo como exemplo a França, a escultura direcionada a este tipo de produção era trabalho realizado por artistas renomados como Pradier, Rodin, Brascusi, entre outros.

Todavia, na Itália, que nos diz respeito direto dado ao fato de que é de lá a maior influência que chega à escultura cemiterial do Consolação, a arte tumular esteve mais sob a responsabilidade de artistas-artesãos que, em sua grande maioria, eram mantidos no anonimato; logo, não tinham autorização para assinar as obras nos cemitérios por elas terem *status* de menor valor.

No Brasil, a arte tumular nos cemitérios secularizados, terá seu primeiro momento nos centros metropolitanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, com características intrínsecas aos contextos italiano (pelos escultores) e francês (pelo conceito civilizatório). Compreende-se, portanto, que, em sua fase inicial, a partir de 1850, pensar e adornar os cemitérios são, direta ou indiretamente, importação desses países.

Dado o recorte geográfico em que circunscreve esta dissertação, a arte cemiterial paulista ganha ares específicos, quando se criou o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 1873. Escola que surgiu da necessidade de formação de mão-de-obra como marco estratégico para atender à industrialização crescente na capital. Quando, em 1894, o engenheiro Ramos de Azevedo torna-se seu diretor, buscou-se a capacitação efetiva dos alunos para atender a todas as artes subsidiadas à arquitetura.

Naturalmente, com a ideia de projetar a cidade como obra de arte, Ramos de Azevedo passa a aglutinar artistas em torno do Liceu, como Amadeu Zani, Domiciano Rossi, Pedro Alexandrino, Luigi Brizzolara, entre outros que, além de estarem envolvidos com a produção para equipamentos públicos e na arquitetura urbana, também mantinham paralelo com a produção cemiterial.

Para além do Liceu, nos anos 1920, escultores modernistas como Antônio Garcia Maya, Celso Antônio, Francisco Leopoldo e Silva, Bruno Giorgi e Victor Brecheret, mesmo tendo obras nos cemitérios, não tiveram uma grande produção, pois adotavam uma linguagem plástica de pouca aceitação pela clientela burguesa, ainda vinculada aos referenciais simbólicos do século XIX.

Os artistas considerados menores ou artesãos oriundos das marmorarias foram os que mais tiveram uma produção funerária. Artistas que se valeram de catálogos europeus para imprimir suas obras nos cemitérios brasileiros. Destacamos, no caso do Consolação, Nicola Rollo, Rodolpho Bernadelli, Vicente de Larroca, Armando Zago, Nicolina Vaz de Assis, Antelo Del Debbio. Percebe-se, pelos nomes e sobrenomes, uma ampla presença de escultores de origem italiana, cujo destaque é de Del Debbio, com uma grande produção na arte tumular contratadas pelas famílias da alta burguesia paulista. Somente no cemitério da Consolação são dezenove obras catalogadas.

Foram, efetivamente, escultores que não se baseavam nas regras determinadas pela arte acadêmica, posto que, reproduziam, em suas esculturas,

modelos de catálogos europeus específicos, com uma produção quase em série. Contudo, não deixavam de atender a ideais presentes na construção e na afirmação de uma identidade empoderada pelo capital.

Estes catálogos, que apresentam modelos de esculturas e de túmulos, tinham por iniciativa industrializar e homogeneizar o objeto artístico funerário. Temos, por exemplo, o catálogo *Statue in marmo di carrara*, do início do século XX, com mais de 2.000 ilustrações com citações bilíngues (italiano e inglês). Pode-se ver nele uma grande variedade de anjos – crianças, jovens e adultos –, representação de diversas alegorias da ressurreição, da desolação e da saudade, uma variedade imensa de santos e santas, como também réplicas de obras eruditas como o Cristo de Bertel Trarvaldsen e a *Pietà* de Michelângelo.

Certamente, temos uma produção comprometida com o mercado moderno: quer se apresente como artefato único ou serial; erudito, popular ou massificado; secular ou religioso, coloca a arte tumular instalada nos cemitérios como objeto de estudo.

Dentro da valorização destas formas imagéticas visíveis e mediante uma seleção preestabelecida de obras de acervos institucionalizados já reconhecidos dentro dos postulados do método iconológico, Erwin Panofsky publicou o livro *Tomb Sculpture* (Escultura Tumular) em 1964. Obra de uma estrutura didática subdividida em quatro capítulos distintos que abordam obras funerárias desde o período egípcio até a renascença, terminando com a análise das tumbas projetadas por Michelangelo e por Bernini. Rica em imagens de esculturas assentadas em mausoléus, estelas, sarcófagos, tumbas e epitáfios, agrupados dentro dos períodos correspondentes.

Estas obras são interpretadas como símbolos permanentes da imaginação. Panofsky faz conexões com os conceitos de morte dos referidos períodos, isto é, propõe mais uma história dos sintomas culturais do que uma história da arte (BELTING, 2006). Podemos considerá-lo como o primeiro livro específico que estuda o significado da escultura funerária, o que o torna uma literatura de apoio para os poucos historiadores da arte que se especializam neste artefato material. (BORGES, 2001).

Assim, constata-se que entender a presença da arte nos cemitérios é entender um processo em que a arte adquire uma função muito específica que reflete uma intensa mudança nas relações sociais e econômicas da sociedade.

A força motriz que gerou os cemitérios extramuros no Brasil foi o processo de higienização, mas a maneira como a arte tumular e seus elementos artísticos proliferaram entre os artistas e ganharam o gosto da elite paulista em eternizar sua posição e distinguir sua família entre as demais, coloca esta manifestação artística dentro do projeto de expressão visual objetivada por esta mesma elite.

Em suma, o cemitério secularizado tornou-se um espaço onde observamos a maneira pela qual as classes sociais fugiam da possível igualdade gerada pela morte, bem como uma fonte artística, histórica e antropológica para que possamos entender as atitudes sociais diante da morte e como a arte tumular é reflexo da estrutura econômica da sociedade que a produziu.

3.2 As tipologias encontradas no cemitério da Consolação

Como resultado de nossa pesquisa campo, foram inventariados 209 túmulos que apresentam características artísticas, bem como 31 escultores; e, encontram-se entre aqueles, 36 intelectuais, artistas e pessoas públicas, além de 17 políticos (Império e República).

O cemitério da Consolação adota um modelo horizontal de planta subdividida em ruas e quadras, contudo, por questões de espaço e por ser parte do gosto da aristocracia e burguesia paulista, os túmulos suntuosos se espalham por todo o terreno da necrópole, não podendo ser destacado nesta dissertação espaços mais elitizados do que outros.

Com os túmulos inventariados, no âmbito da arte tumular, foi possível constituir, para este estudo, tipos elementares que podem formar uma norma pertencente à linguagem arquitetônica, ou seja, uma tipologia das sepulturas e, conceitualmente, chegamos a sete:

- a) Túmulo horizontal interno;
- b) Túmulo horizontal externo;
- c) Túmulo vertical;
- d) Túmulo cívico;
- e) Jazigo monumento;
- f) Jazigo capela;
- g) Mausoléu.

a) Túmulo horizontal interno

Construções executadas em alvenaria e revestidas em mármore, abrigam uma carneira interna. Encerram-se os caixões com tampa contendo um epitáfio do falecido. Podemos encontrar nestas construções alegorias como a cruz, anjo ou esculturas artísticas assinadas.



b) Túmulo horizontal externo

Outra tipologia presente no Consolação, datam de final do século XIX e começo do século XX. Estas abrigam a carneira na parte externa, em alvenaria e revestida em mármore ou outras pedras como o granito. Podemos encontrar alegorias e gradil em ferro.



c) Túmulo vertical

Concebido no final do século XIX possui opções com carneira interna e externa. Executados em alvenaria, são revestidos em mármore. No início do século XX o granito passa a ser uma opção de revestimento. Existem diversos modelos: cabeceiras proeminentes, obeliscos, hermas, pilastras e oratórios que podem abrigar diversas alegorias. Nestes túmulos verticalizados percebemos a influência do ecletismo.



d) Monumento cívico

Estes túmulos costumam ter alegorias representativas sobre a atividade do morto ao longo de sua vida. Em diversos casos, essas construções foram financiadas pelo Estado.



e) Jazigo capela

Capelas simbólicas edificadas em alvenarias com tijolos ou pedras. O espaço interior é pequeno e abriga somente um altar com espaço para colocação de um crucifixo, símbolo da confissão religiosa cristã, flores, retratos ou bustos. Algumas variações permitem a instalação de cantoneiras para abrigar os santos de devoção da família. No espaço que compreende todo o chão da capela existe uma abertura subterrânea que dá acesso as carneiras que ficam posicionadas sob o altar. Existem variações que permitem a utilização das paredes da capela. Para a ventilação do espaço, janelas laterais e respiros. A entrada é pela porta principal feita em ferro e vidro. Em algumas capelas, encontramos vitrais decorados com imagens sacras. Para ornamentar o espaço externo, o proprietário poderia colocar uma cruz, santos de devoção da família ou anjos. Estas construções seguem o estilo eclético, misturando os estilos *art déco*, Moderno, Neogótico e Neoclássico.



f) Jazigo monumento

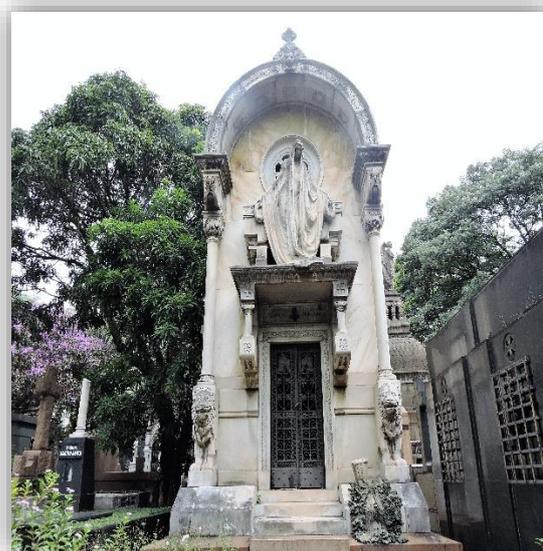
Esta tipologia de monumento, apresenta elementos monumentais, que se sobrepõe ao espaço do enterramento também chamado de embasamento.

Neste espaço a liberdade artística é utilizada para contar a trajetória de vida do falecido ou da família, utilizando diversas alegorias.



g) Mausoléu

Maiores do que os jazigos capela, adotam o estilo eclético. Construídos em alvenaria e revestidos em pedra. São compostos de três partes: o embasamento que é o local onde acontece os sepultamentos com carneiras subterrâneas ou acima do solo; o corpo do edifício que é uma capela maior que pode abrigar por exemplo uma celebração religiosa; o coroamento que é a cúpula ou telhado, que recebe a ornamentação de cruz, anjos, santos ou conjuntos escultóricos diversos.



O agrupamento dos túmulos por tipologia deve-se por questões quantificáveis, como a) local onde estão dispostas as carneiras; b) taxa de ocupação do solo; c) signos que constituem uma linguagem arquitetônica; d) aspectos figurativos, que consistem na análise de questões estéticas.

Dessa forma, é factível afirmar que os sete tipos arquitetônicos tumulares no cemitério da Consolação estão, justamente, ligados à condição de existência de edificações com particularidades formais e funcionais evidentemente equivalentes.

Decerto que, inventariar os túmulos permitiu organizar as tipologias mais recorrentes no cemitério da Consolação. Consequentemente, mais que a análise da arte tumular, percebeu-se como se deu seu discurso a partir de três agrupamentos temporais e estéticos: a) aristocracia paulista: títulos e brasões; b) imigrantes italianos: *labor* e família; c) imigrantes sírio-libaneses: o requinte da arte como *status*.

3.3 Cemitério da Consolação: arte tumular como discurso

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.

Em cada túmulo, um discurso, encarnado em pedra ou metal; e, no cemitério da Consolação, de modo especial, percebe-se a expressão social de grupos, economicamente, dominantes. 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.

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 pesquisa da 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.

3.3.1 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.

Figura 12: Assinatura de Amadeu Zani, Mausoléu do Conde Alexandre Siciliano



Fonte: acervo do autor, 2017

3.3.2 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 13: Túmulo do Prudente Meireles de Moraes, Cemitério da Consolação, São Paulo (montagem do autor)



Fonte: acervo do autor, 2012

A porta do jazigo, em bronze, apresenta em relevo **O fantasma da morte** – o trem blindado paulista de 1932². 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

² 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).

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 14, 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.

Figura 14 Placa do túmulo de Délio Freire dos Santos, cemitério da Consolação



Fonte: acervo do autor, 2017

3.3.3 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 esta dissertação 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, Uraí... Era assim que os nobres passavam a ser majoritariamente denominados, conferindo uma 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 15 Brasão do Barão de Antonina, cemitério da Consolação, São Paulo



Fonte: acervo do autor, 2017

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*.

Figura 16: **Pietà** - Detalhe do Mausoléu da Família Matarazzo, Cemitério da Consolação.



Fonte: acervo do autor, 2018

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 17 Detalhes do Mausoléu da Família Matarazzo (montagem do autor)



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.

Figura 18: 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.

Figura 19: 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 intitular-lo 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).

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



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

O painel superior a 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 21 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 21 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.

Figura 22: Detalhes do Túmulo da Família Rizkallah Jorge (montagem do autor)



No primeiro nicho, um trabalhador de corpo nu, acompanhado por duas mulheres e duas crianças. A figuração inferior (figura 22 acima à direita) é de uma *Pietà*, com os traços escultóricos próprios do artista – dramaticidade contida e pose hierática. Na parte inferior da figura 22 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 traça 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.

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 narrativa 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).

3.4 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.

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).

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 23: 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.

Figura 24: Placa informativa da administração do cemitério da Consolação

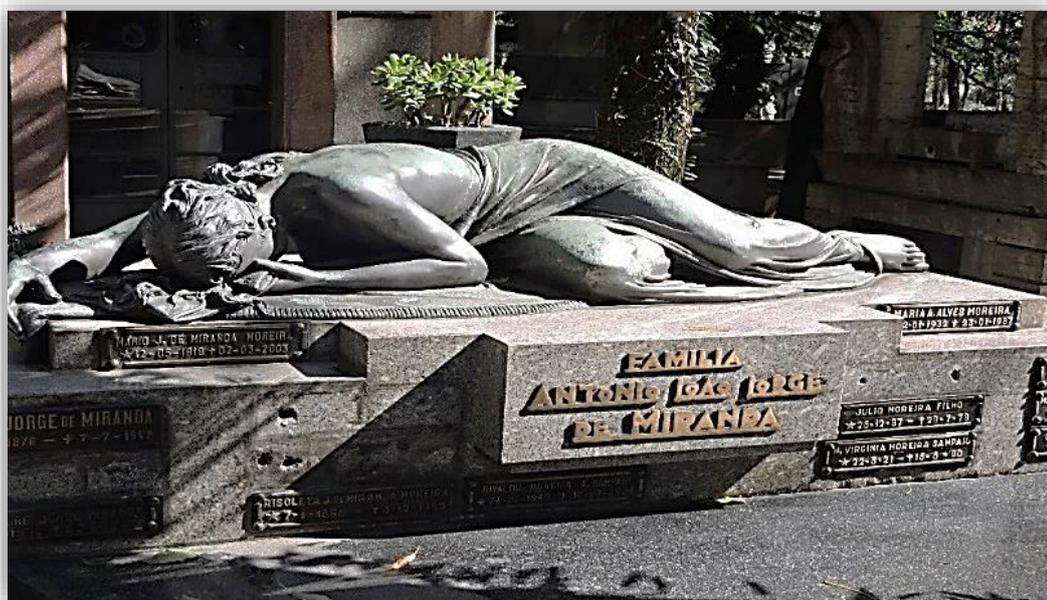


Fonte: acervo do autor

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



Fonte: acervo do autor

Constata-se que, na figura 25, 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.

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.

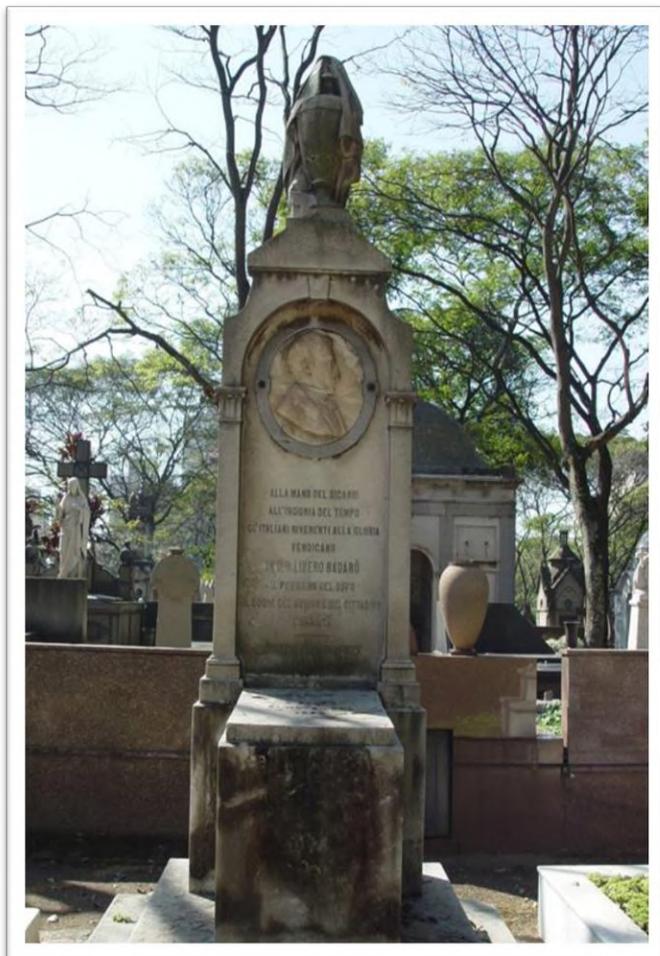
Certamente, a morte se faz entender como um signo, pois ela é a própria ausência. Por sabermos que o túmulo encerra o corpo, tornamos o próprio cadáver signo da morte. Esta não se presentifica, apenas passa, ‘re-presentifica’, pois

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 27.

Figura 26: Túmulo de Líbero Badaró no Cemitério da Consolação, em São Paulo



Alla mano del sicario
 All'ingiuria del tempo
 Gl'italiani riverenti alla gloria
 Vendicano
 In G. B. Líbero 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

Fonte: acervo do autor

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.

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 (1987) 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 (1987), 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*:

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).

3.5 Contexto simbólico

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. 27), vemos no monumento funerário estes elementos aplicados a arte tumular.

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, leoas, 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 27: Mausoléu do Conde Siciliano, Cemitério da Consolação - 1923



Fonte: acervo do autor, 2018

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 (fig. 1), 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.

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.

3.6 Aristocracia, títulos e brasões: arte tumular como expressão de nobreza

D. João VI concedeu títulos a 28 marqueses, 8 condes, 16 viscondes e 21 barões, ou seja, 73 títulos de nobreza numa média aproximada de 6 títulos por ano. Destes 73 títulos, apenas quatro (ou seja, 5%) foram para brasileiros natos: Baronesa de São Salvador de Campos, Barão de Sto. Amaro, Barão de São João Marcos e Barão de Goiânia (SCHWARCZ, 2017).

A configuração social da corte de D. João VI no Brasil é composta de uma mistura da nobreza europeia centenária, quase falida, e de nobres de toga bem mais recentes que eram os ricos vindos da classe comercial, graças à política de enobrecimento do Marquês de Pombal. Além desses, havia a elite da terra brasileira que tinha, em suas mãos, uma enorme riqueza e se liga, animadamente, à Corte com as Insígnias das Ordens centenárias e com Brasões de Armas, oferecidos como prêmio por relevantes serviços prestados ao rei e, principalmente, às grandes doações que permitiram a manutenção do fausto da Corte falida.

Do mesmo modo, no Primeiro Reinado a corte brasileira cresce consideravelmente. No período de 1822 a 1830, “D. Pedro I faria 119 nobres, entre os quais dois duques, 27 marqueses, oito condes, 38 viscondes com grandeza e quatro sem grandeza e vinte barões, sendo dez com grandeza e dez sem” (SCHWARCZ, 2017, p. 160).

No entanto, será no segundo Reinado, sob a batuta de Pedro II que títulos e brasões, símbolos de distinção e prestígio junto ao aparato social ligado ao Imperador, se enraíza no projeto monárquico. “Só no período que vai de 1870 a 1888, ano final do reinado de D. Pedro II, o monarca cria 570 novos titulados” (SCHWARCZ, 2017, p. 160), edificando a nova elite brasileira.

Assim, durante todo o Império 1.439 títulos e brasões foram concedidos. Além disso, foram instituídas, aos brasileiros que requeriam e tinham condições de pagar,

insígnias e 4.048 distribuídas entre cavaleiros, comendadores e grã-cruzes da Ordem de Cristo; mais de 1.422 comendas da Ordem de São Bento de Aviz e 590 comendas da Ordem de São Tiago. Tais honrarias, que os distinguiam entre a elite da terra, eram muito procuradas, inclusive alguns dentre eles receberam Brasões de Armas, junto com os títulos concedidos no Império, pelos dois Imperadores.

No Império brasileiro, as rígidas leis, típicas das cortes europeias para a concessão do título nobiliárquico e para o uso do brasão, não se seguia a ordem da nobreza de nascimento, por isso não se permitia o uso do título e do brasão aos descendentes do titular, extinguindo-se qualquer direito com sua morte. Tais títulos eram *ad personam*, ou seja, só para ele próprio, enquanto vivo; tanto que, a partir de 1871, o uso indevido de título, e/ou brasão foi considerado crime de estelionato.

Nota-se que, ao destacar que o Império começa em 1822 com cerca de 4 milhões de habitantes e termina em 1889 com cerca de 14 milhões de habitantes, nesses 67 anos de Império apenas 986 pessoas receberam 1.211 títulos dos Imperadores, ou seja, apenas 0,0070% da população do Império. Quanto a concessão de brasão, era muito mais restritiva ainda, pois foram concedidos apenas 239 nesse período, o que significa que apenas 0,0017% da população do Império foi agraciada.

Naturalmente, dado aos números, a aristocracia, como é de se esperar, foi uma elite minoritária, com títulos adquiridos, prioritariamente, por fazendeiros; e, depois, ocupantes de cargos públicos, comerciantes, negociantes, intelectuais e, por último, os capitalistas. Sempre respeitando os impedimentos tradicionais: bastardia, crime de lesa majestade, ofício mecânico, sangue infecto.

Em terras paulistas, o ciclo econômico do café gerou importantes mudanças na sociedade do período imperial. O lucro garantido com as exportações foi, em parte, utilizado para impulsionar o desenvolvimento das cidades, ferrovias e promover o enriquecimento dos donos dos cafezais. Café, escravos, fortuna e requinte europeu foram a receita que proporcionou aos cafeicultores lugar de destaque na sociedade aristocrata brasileira.

Os almanaques da província de São Paulo do século XIX nos apresentam quais eram as principais atividades exercidas por esta elite que, para além das fazendas de café, eram proprietárias de ferragens, armazéns de molhados, curtidoras, fábrica de velas, charutos, como também se ocupavam da advocacia e cargos públicos. De qualquer forma, todos eram, na época, considerados mais abastados que o restante

da população, tanto que nos referidos almanaques apareciam nas listas dos titulados capitalistas e proprietários.

O exemplar administrativo e industrial da província de São Paulo de 1857 acusa a presença de 76 capitalistas e proprietários na capital, entre eles, o Barão de Antonina, Barão de Iguape, Barão do Tietê e a Marquesa de Santos, todos com moradas na capital paulista e na morte, sepultados no Cemitério da Consolação.

Contudo, vale ressaltar, o projeto identitário da aristocracia do café paulista, embora não vinculados à tradição sertanista bandeirante, fundadores das fazendas e muitos de seus descendentes, assumiu para si os laços de continuidade dos desbravadores, como oriundos da mesma **raça de gigantes** que alargaram as fronteiras do país, como parte da mesma eugenia que moldara a superioridade dos paulistas.

Nessa perspectiva, o poder que emanava do latifúndio cafeeiro teria, na ocupação política, seu filão; contudo, nota-se que nem sempre os grandes nomes ligados ao baronato ocuparam-se, diretamente, dos mais altos cargos de São Paulo.

Decerto, como é perene até hoje no jogo político, era na eleição de políticos que se representavam os interesses dessa elite, maneira como os grandes fazendeiros influenciavam a política com sua esfera de poder a partir de cargos menores. Exemplificando, nomes sem representatividade cafeeira como Barão de Guajará e Barão de Piratininga ocuparam a Presidência Provincial e grandes proprietários como Antônio Aguiar de Barros, Barão de Três Rios e Visconde de Itu ocuparam a vice-presidência.

À medida em que influenciavam muito a política, pouco se ocupavam dela com seus cargos menores. Assim, esses fazendeiros poderiam acompanhar a construção de um *status*, como acompanhar seus filhos nos estudos secundários e nas escolas superiores sediadas na capital. É por isso que titulares de brasões como Souza Queiroz, Pais de Barros, Silva Prado, Queiroz Telles, Souza Aranha e inúmeros outros tiveram seus filhos bacharéis em Direito.

Assim, quando os filhos e netos da pioneira aristocracia passaram a usufruir da riqueza do café, plenamente, passaram a abraçar a civilização europeia como modelo, traduzida em todos os aspectos da vida, já manifestada pela elite que os antecedeu e que agora, com eles, chega a seu apogeu.

Empoderados e com facilidade de importar, tanto os costumes quanto os empreendimentos urbanos, as gerações dos barões reestruturaram suas moradas em

bairros que representariam o seu poder econômico por meio da reurbanização e da decoração artística dos espaços públicos, tendo como ideal **dar um banho** de cultura na capital paulista.

Será pela mesma razão que a imagem que marca a vida deverá ser marcada na morte. Assim, o cemitério da Consolação passa a ser também parte do projeto de construção do espaço de projeção social.

Nossa pesquisa de campo proporcionou-nos verificar que há representações tumulares da aristocracia, novos-ricos imigrantes e sírios libaneses; artistas, escritores e intelectuais; políticos e figuras públicas, médicos, juristas e professores; uma gama de grupos sociais povoa o Cemitério da Consolação.

Desses túmulos, os pertencentes aos barões de café são os que mais se preocuparam com a representação da riqueza e da prosperidade adquiridos na época do café. Esses jazigos foram erguidos com a mesma ostentação de seus casarões, construídos nas partes mais nobres da cidade, fazendo da última morada a extensão de onde se habitou em vida.

Contudo, a marca que será evidenciada nos túmulos não será a do requinte, mas a do tamanho, brasão e título, posto que a aristocracia tinha uma consciência tão profunda de sua importância que estas características lhe bastavam, como podemos notar no túmulo do Barão de Antonina (figura 28).

Figura 28: Jazigo capela de João da Silva Machado, Barão de Antonina (1875), Cemitério da Consolação



Fonte: acervo do autor, 2017

No final do século XIX, em que este túmulo capela foi construído, está entre os que tinham porte de grandeza, contudo, com uma arquitetura simples e intencional para que o destaque fosse dado ao brasão e ao título.

O símbolo de poder que emana da sepultura está para além das atividades econômicas, políticas e administrativa de João da Silva Machado, mas, na questão

indigenista, realizando o que deveria ser da competência do Padroado Imperial, ou seja, catequizar e civilizar. Tomando para si a herança dos bandeirantes, a partir dos anos 1840, Machado empreende uma série de viagens ao oeste do que viria a ser a Província do Paraná até o sul do Mato Grosso, com o objetivo de estabelecer uma via de comunicação fluvial entre Curitiba a Cuiabá, interligando as bacias dos rios Paraná e Paraguai. Nessas viagens, seus empregados acabaram entrando em contato com indígenas e deslocando parte de tribos para aldeamentos³, além de demarcarem imensas posses territoriais para Machado.

O ideal de um **Império do progresso** pretendido pelos conservadores pressupunha a preparação para o liberalismo econômico, com a superação do escravismo e a vinda de imigrantes. Dentro desse projeto, a resolução da questão indígena tinha um sentido de modernização do Estado que, por um lado, previa os aborígenes incorporados como cidadãos (ainda que num longo prazo) e, por outro, promovia a retirada destes nativos em regiões estratégicas, funcionando, portanto, como um projeto de desocupação dessas áreas (MARSON, 1987)

Os aldeamentos se constituíram, assim, fruto da política imperial de expansão econômica e de segurança territorial nas fronteiras do país, em cuja articulação o Barão de Antonina adentrou com seu próprio projeto de expansão econômica. Assim, ele representa as duas necessidades do segundo reinado: definição de fronteiras físicas (que fazia voltar vistas às terras indígenas): e a possibilidade de **civilização** e integração do indígena como cidadão e mão-de-obra, por meio da catequese.

Estas duas políticas imperiais eram apresentadas no interior dos gabinetes do IHGB e postas em prática no sertão por homens como João da Silva Machado que deixaram a dupla herança de uma imagem romântica no trato com índios, assim como grandes posses territoriais, simbolizados em seu túmulo no título e na heráldica.

Outro exemplo que corrobora com o ideário aristocrático é o jazigo capela de Francisco Xavier Pais de Barros, Barão de Tatuí, falecido em 1914, que nos apresenta uma construção imponente de alvenaria, todo revestido de mármore branco polido. A

³ O “Regulamento acerca das missões de catequese e civilização dos índios” de 1845, foi a mais importante lei indigenista do Império, que acabou vigorando até 1889. Esta legislação organiza os aldeamentos, estabelecendo um organograma funcional que chegava até o Imperador. Cada província possuiria um diretor-geral de Índios, nomeado pelo imperador. Em cada aldeamento haveria um diretor de aldeia, indicado pelo diretor-geral, e mais alguns funcionários. Aos missionários ficaria destinada a função de catequese e educação dos indígenas, e aos outros funcionários questões práticas do cotidiano.

exemplo do gosto aristocrata, sem esculturas ou adornos chamativos, mas se valendo do tamanho e da gravação na entrada do título e brasão.

Figura 29: Túmulo de Francisco Xavier Pais de Barros, Barão de Tatuí (1831 - 1914), Cemitério da Consolação



Fonte: acervo do autor, 2018

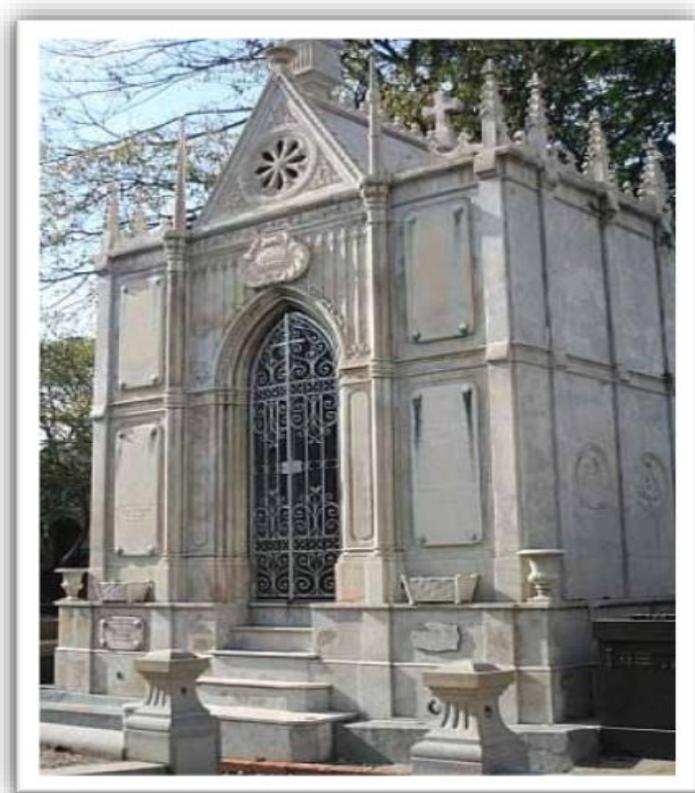
A estrutura arquitetônica de seu jazigo nos remete a um prédio bancário, ou melhor, uma caixa forte, representando o poder do capital e a segurança do dinheiro, que é esperado a quem especula financeiramente, pois o Barão de Tatuí representava um braço do poder distinto a dos fazendeiros, foi um político brasileiro e influente membro do Partido Liberal.

Fazia parte da geração dos que se formaram na Faculdade de Direito de São Paulo e mantiveram os preceitos da aristocracia atuando na esfera política. Foi eleito com deputado estadual na legislatura de 1892-1894, pelo Partido Republicano

Paulista (PRP). Quando não como parlamentar, atuava nas comissões do comércio, indústria e obras públicas. Abandonou vida pública em 1896 e passou a atuar no capital financeiro, tornando-se, em 1889, presidente do Banco de São Paulo, fundando posteriormente o Banco União junto com outros membros da aristocracia paulista. Foi também membro de Sociedade Promotora de Imigração de São Paulo e acionista de várias companhias de estrada de ferro; contudo, volta à vida política já no final da vida, assumindo cadeira na Câmara Municipal de São Paulo e passa a integrar a comissão de finanças.

Outro braço deste grupo, economicamente, dominante é o de aristocratas não nascidos no Brasil, ou melhor, os portugueses. Destacamos como exemplo deste grupo Joaquim Lopes Lebre (Conde de São Joaquim) que migra para o Brasil em 1853, estabelecendo-se em São Paulo.

Figura 30: Jazigo capela do Conde de São Joaquim, Cemitério da Consolação, 1909



Fonte: acervo do autor, 2018

Conde de São Joaquim tem em seu jazigo capela um complexo escultórico em mármore de Carrara em estilo gótico (fig. 30). Na parte frontal dois pilares finos, um

de cada lado forma o pórtico do mausoléu e que sobressaem na cobertura; e uma porta em bronze decorada, em forma de ogiva. Sobre o pórtico um relevo alegórico identifica a capela, com o nome do conde. O portal termina com uma cobertura em formato triangular, destacando-se a rosácea típica das catedrais góticas, na parte frontal. De cada lado, elevam-se pequenos pináculos ricamente decorados, completando a arquitetura. No topo da cobertura na parte frontal, encimando o portal, ergue-se a escultura de um anjo todo em mármore com as asas elevadas e com as mãos juntas ao corpo segurando uma guirlanda de flores.

Podemos notar que há certo requinte neste túmulo, em relação aos dois anteriores, pois, entre a nobreza sepultada no Consolação, quanto menor o poder, maior era a pompa, caso do Conde de São Joaquim. Tal característica, por sua vez, nos parece familiar na tradição paulista.

Sem a mesma representação de poder político do grupo aristocrático paulista, Lebre, quando jovem, tem sua história construída em São Paulo, onde se dedicou ao comércio de ferragens e prosperou, rapidamente, na capital da província. Inaugurou, em 1858, com seu irmão, João Lopes Lebre, a Casa Lebre & Irmão. A pequena loja de ferragens evoluiu para um estabelecimento comercial de prestígio que vendia uma grande variedade de artigos.

Naturalmente, com o intuito de galgar prestígio junto aos seus contemporâneos com títulos nobiliárquicos em terra brasileira, vale-se de sua origem; logo, torna-se membro atuante dentro da comunidade portuguesa de São Paulo, unindo-se aos seus conterrâneos para fundar, em 1859, a Sociedade Portuguesa de Beneficência.

Essa sociedade tinha como objetivo principal fornecer auxílio jurídico, social e material aos cidadãos portugueses residentes em São Paulo. Na década de 1860, embora com poucos recursos financeiros, a sociedade alugou um imóvel e adaptou-o para receber a Casa dos Enfermos da Sociedade de Beneficência. Este seria o embrião da Real e Benemérita Associação Portuguesa de Beneficência, que nos dias atuais constitui um grande polo de saúde privada da América Latina.

Com fortuna e ações sociais, Joaquim Lopes Lebre foi agraciado pelo rei de Portugal em carta régia de 28 de novembro de 1879 com o título de Barão de S. Joaquim e, em 1881, elevado à dignidade de Visconde do mesmo nome, chegando a Conde ao final da vida.

Por fim, temos um representante que realizou a transição do campo para empreendimentos industriais na cidade, que despontavam e começavam a impulsionar a economia: Conde Antônio Álvares Penteado.

Figura 31: Jazigo capela do Conde Alvares Penteado, Cemitério da Consolação - 1912



Fonte: acervo do autor, 2018

Jazigo capela em granito marrom que busca seguir a grandiosidade de sua mansão localizada na Rua Maranhão no bairro de Higienópolis, hoje sede da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Na parte frontal, há uma composição de quatro pilares formando o portal em forma de frontão romano, com uma porta de duas folhas em bronze, ricamente decorada que dá acesso a capela. Um pequeno telhado cobre o frontão, de onde se ergue na parte central uma construção em forma de cúpula quadrangular, também em granito marrom tendo em cada canto uma cantoneira decorativa em bronze.

Ainda na parte frontal, na base da cúpula, destaca-se uma cruz pátea. Logo abaixo (dentro da formação do frontão) temos, em bronze, um brasão heráldico da família, ladeados por dois ramos de palmas e abaixo as inscrições com datas e título de nobreza. Toda a parte frontal e lateral é ladeada por pequenos pilares delimitando o jazigo.

Dentre os três túmulos já citados, este é o que mais apresenta requinte, o que também denota a intenção da representação visual de um aristocrata que busca romper com o baronato da terra e suas rígidas tradições.

Conde Antônio Álvares Penteado inicia sua projeção na Fazenda Palmares, em Mogi-Guaçu, produtora de café, muda-se para São Paulo, em 1890, sem romper com a tradição da terra. Percebendo o movimento econômico capitalista na cidade, inicia, em 1891, o fabrico de artefatos da fibra da juta ou cânhamo da Índia, ao receber do Governo Federal, tal privilegio. A concessão valeria por 15 anos e o comprometimento era que a matéria prima não fosse importada.

Assim, no ano seguinte, em 1892, estava fundada a Fiação de Juta Santana e a Manufatura de Lã Penteado. Ambas as fábricas foram instaladas no Brás e deram emprego para mais de mil operários, em sua maioria italianos. É claro que a indústria também auxiliava nos negócios do campo, já que a fiação era a responsável pela produção de sacos para que o café fosse, devidamente, acondicionado e comercializado.

Em 1907, mesmo ano que Antônio e sua esposa doaram para a Escola Prática de Comércio o terreno no Largo São Francisco, o Papa Pio X tornou-o conde. Portanto, as grandes doações que o recém conde fez para a Escola Prática de Comércio só poderiam ser devidamente agradecidas com a mudança de seu nome que passou a ser Escola de Comércio Álvares Penteado, em 1908. Em dezembro desse ano, o prédio foi inaugurado e ficou conhecido como Palácio do Comércio.

A simbologia do poder, empregada pelo Conde Antônio Álvares Penteado, foi marcante não só sua posição na elite paulista, como também na sede da chácara da família, construída em 1902, no então pacato bairro de Higienópolis, em São Paulo, projetado pelo arquiteto sueco Carlos Ekman. Algo semelhante pode-se dizer, inclusive, da construção de sua sepultura.

Atualmente, a antiga sede de sua chácara é hoje a sede da FAU (faculdade de arquitetura e urbanismo), concedida pelos filhos do conde Penteado, em 1946. A casa,

por sinal, é um dos poucos exemplares do estilo *art nouveau* que resistem na cidade, e como já mencionado, seu jazigo remete a esta construção.

Figura 32: Vila Penteadado da família Conde Antônio Alvares Penteadado



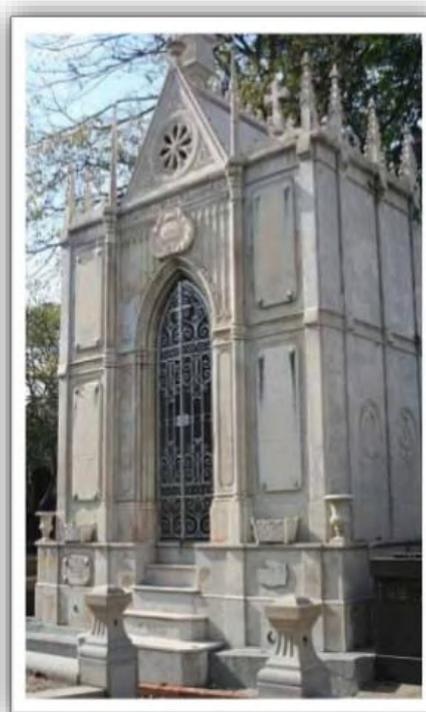
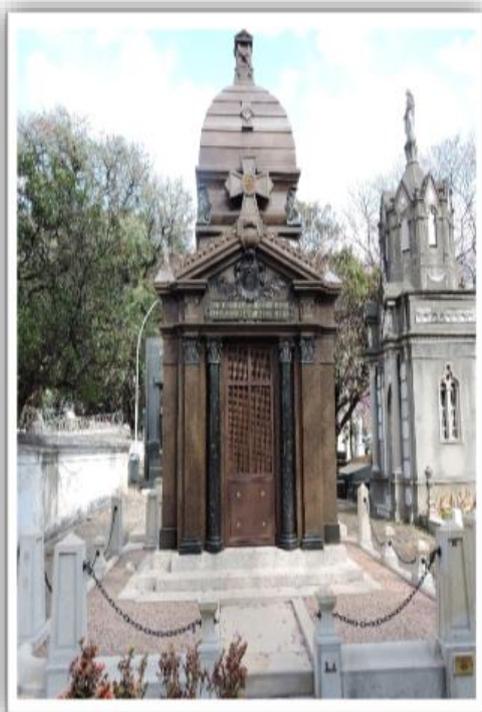
Fonte: Repositório digital da FAU

Considerando o levantamento dos túmulos do cemitério da Consolação destacados neste item, daqueles que representam os titulados em nobreza, temos um espelho daquilo que o nobre quer refletir de sua imagem; ou melhor, daquilo que gostaria, fundamentalmente, que vissem.

O túmulo aristocrático é observado, nesta dissertação, como um distintivo de classe, cujo aspecto visual, símbolo de sua posição, da importância e da hierarquia do patriarca, é realçado devido ao fato de que todos esses túmulos possuem, em destaque, o brasão e o título de nobreza associado, bem como suas dimensões monumentais.

Mais que ser, parecer nobre é fundamental; logo, na morte, a simbologia deveria seguir o *status* de vida. Contudo, sem as modernidades provenientes das já edificadas repúblicas europeias, as mais recentes, simbologia presente nas edificações tumulares da eminente classe burguesa, representada pelos imigrantes italianos e sírios libaneses. Entretanto, os túmulos capela selecionados no item 3.6 (figuras 28 a 31) demonstram na representação visual uma passagem da velha cultura aristocrata a uma visão mais requintada.

Figura 33: Representação comparativa dos túmulos capelas de quatro famílias aristocratas (fig 28 a 31) – Cemitério da Consolação (montagem do autor)



Fonte: acervo do autor

O título e brasão, por si só, não representavam mais o mesmo poder que dantes; agora, as simbologias de refinado gosto artístico representariam uma sinalização republicana, um civilizar, aos moldes europeus, da vida representada na morte, iniciada pelos aristocratas paulistas; mas, representada, de maneira especial, pelos túmulos dos imigrantes italianos.

3.7 Imigrantes italianos: Labor e família

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a capital paulista passava por um grande momento de transformação. As mudanças de comportamento diante de novas linguagens, como o cinema ou o rádio; mesmo um novo tipo de música que se cantava na cidade, veloz e frenética, no seu pulsar incessante e moderno já eram percebidas em seu dia a dia (TIMPANARO, 2006). Some-se a esse momento a chegada dos imigrantes e teremos uma outra cidade.

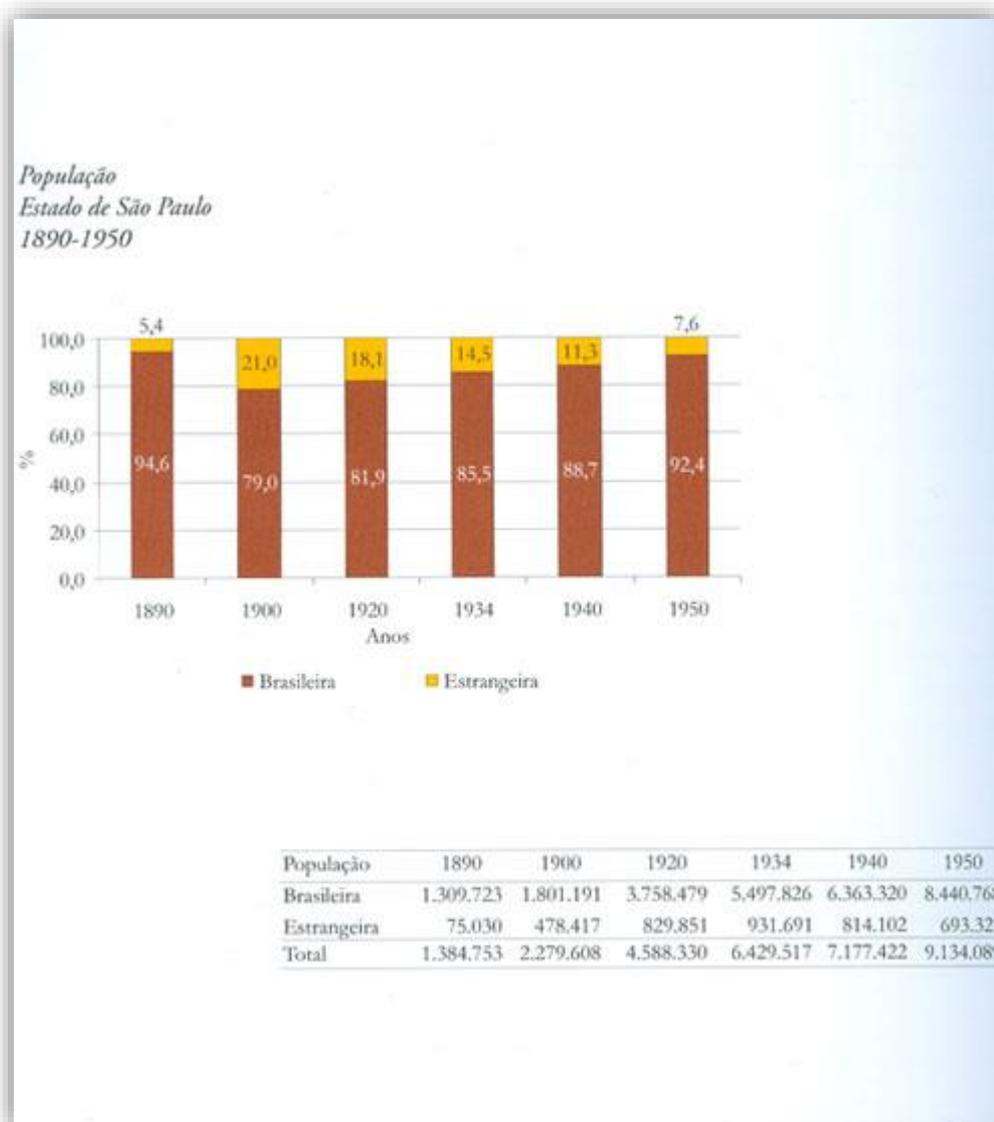
Ao receber os milhares de imigrantes vindos de vários lugares do mundo, São Paulo sofreu mudanças comportamentais irreversíveis. Na fala, nos trejeitos, nos hábitos alimentares, inclusive, nos cemitérios a presença imigrante era percebida.

A cidade vivia um difícil paradoxo: o passado colonial ainda presente em suas ruas sem asfalto, ladeadas por casas de taipa e por onde passeavam burros, cabras e galinhas, convivia com um (também presente) desejo de modernidade, estampado nos trilhos dos bondes, nas construções de Ramos de Azevedo e nos diferentes idiomas espalhados pelos bairros de São Paulo (BASTOS, 2001).

Contudo, o contexto histórico da imigração se relaciona com a crise do sistema produtivo e o fim da escravidão, combinados com a necessidade de mobilização e de força de trabalho livre para a lavoura cafeeira, em franca expansão, que impulsionaram a imigração em São Paulo.

A primeira experiência imigratória no estado aconteceu em 1840; contudo, o gráfico (figura 34) apresenta dados a partir de 1890 e nele é possível notar que a entrada expressiva de imigrantes iria ocorrer de 1920 a 1940.

Grafico 1 BASSANEZI, Maria; SCOTT, Ana; BACELLAR, Carlos; TRUZZI, Oswaldo. Atlas da Imigração Internacional em São Paulo 1850-1850. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 19.



Para além da imigração para o trabalho e para o fomento da indústria, o Brasil contou, paralelamente, com a entrada de imigrantes com interesses/conhecimentos artísticos, que seriam relevantes na transformação do cenário artístico paulista.

Há que se observar, dentre os artistas imigrantes, nem todos adentraram os salões de arte e/ou alcançaram sucesso e reconhecimento imediato. Muitos eram autodidatas, já haviam estudado ou atuado em território italiano ou estudaram junto ao Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, onde alguns também atuaram como docentes de pintura ou desenho.

Tantos outros praticavam atividades paralelas, como forma de subsistência. Havia aqueles que se integraram ao cenário artístico paulistano por intermédio da

formação de ateliês coletivos ou da instalação de marmorarias, dedicadas, principalmente, à produção funerária.

Segundo Borges (2015), um significativo número de artistas italianos chegou ao Brasil em fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, instalando-se como artesãos e marmoristas, em regiões promissoras economicamente, como a zona cafeeira paulista.

É evidente que muitos destes artistas possuíam formação profissional de boa qualidade, adquirida em escolas de Belas Artes da Itália, e aqui (re)produziram obras de arte funerária similar ao repertório estilístico já cristalizado em seu país de origem.

A autora salienta que, na maioria das vezes, o processo artístico concentrou-se na elaboração de esculturas e adornos seriais, tanto no Brasil quanto na Itália, e sedimentados pelos postulados da arte erudita. Mas,

Um dos pressupostos para a instalação e proliferação de uma firma marmórea era acompanhar o progresso econômico da simbiose café-ferrovia-imigração da região paulista pesquisada por nós. Os “coronéis de café” encomendavam túmulos de mármore de Carrara, que conferia status às famílias enterradas nos cemitérios de São Paulo e em cidades do interior do estado. (BORGES, 2015, p. 243)

A atuação destes artistas junto às marmorarias e, em especial, na produção da arte funerária nacional, contribuiu, largamente, para a formação do gosto artístico da população brasileira.

Os repertórios estilísticos popularizaram-se de forma democrática e foram facilmente assimilados por serem compostos por imagens sacras e profanas, cabendo a estas últimas contribuir para enaltecimento da burguesia emergente. (BORGES, 2015, p. 245-246)

A influência estética italiana na arte funerária brasileira se consolidou ao longo das décadas seguintes, sobretudo quando, num segundo momento, os burgueses já se sentiam familiarizados com a estética da arte funerária produzida pelos marmoristas italianos. Passaram, por conseguinte, a contratar escultores italianos para prestar serviços estatuários no Brasil.

Nesse sentido, o Cemitério da Consolação passou a ser uma fonte de renda para estes artistas, contratados pela elite paulista, os quais passaram a produzir uma nova estética na arte tumular.

O primeiro escultor que destacamos é Nicola Rollo, natural de Bari, na região da Apúlia, na Itália. Contratado pela família Trevisioli, produziu uma belíssima sepultura de características artísticas distintas das comumente vistas nas ilustres da elite paulista.

Figura 34: Túmulo da Família Trevisioli, obra **Orfeu e Euridice**, de Nicola Rollo, Cemitério da Consolação, 1920



Fonte: acervo do autor, 2018

É uma das primeiras obras de temática profana dentro do cemitério da Consolação (1920), manifesta nas figuras de Orfeu e Eurídice que aludem a perda presente no mito à dor da perda dos membros da família Trevisioli.

No túmulo, encontra-se o corpo de Eurídice vestindo uma túnica translúcida, a qual evidencia seus contornos femininos e também a macilência da finitude. Ainda neste nível, um cortejo de anjos estilizados foi adicionado por Rollo. Na parte inferior, Orfeu é apresentado curvado sobre o próprio joelho, totalmente nu, em um momento de expressiva dor e lamento pela morte da esposa. Ao alcance de suas mãos, vê-se sua lira, com a qual encantava animais e plantas, talvez numa vã tentativa de trazer Eurídice de volta à vida. Por fim, completa a composição mitológica dois pares de

górgonas, entalhados no próprio granito da base tumular, um em cada lateral do conjunto.

Não existe, externamente, aos olhos de quem o observa, os nomes das pessoas sepultadas ali, nem mesmo as respectivas datas. Optou-se por uma dor maior sobre todo o túmulo e, portanto, por toda a família. Mas não uma dor de origem cristã, mas baseada na mitologia grega, da cultura clássica do mediterrâneo.

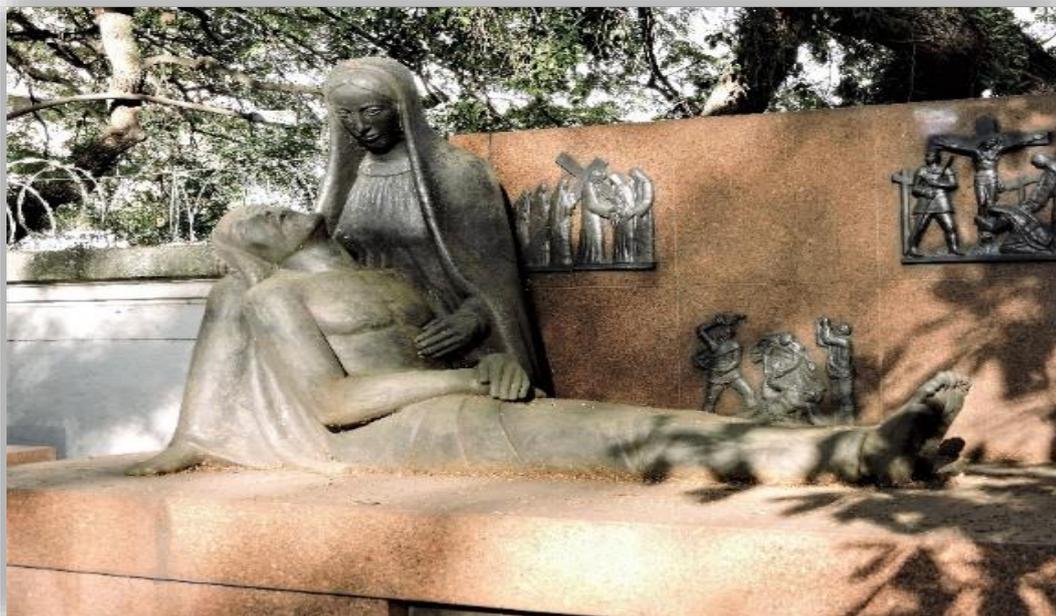
Entretanto, a produção de réplicas também foi muito utilizada pelos escultores italianos na arte tumular. A exemplo, temos as reproduções da Pietá de Michelangelo muito presente no Consolação.

Figura 35a: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação, de Antelo Del Débio



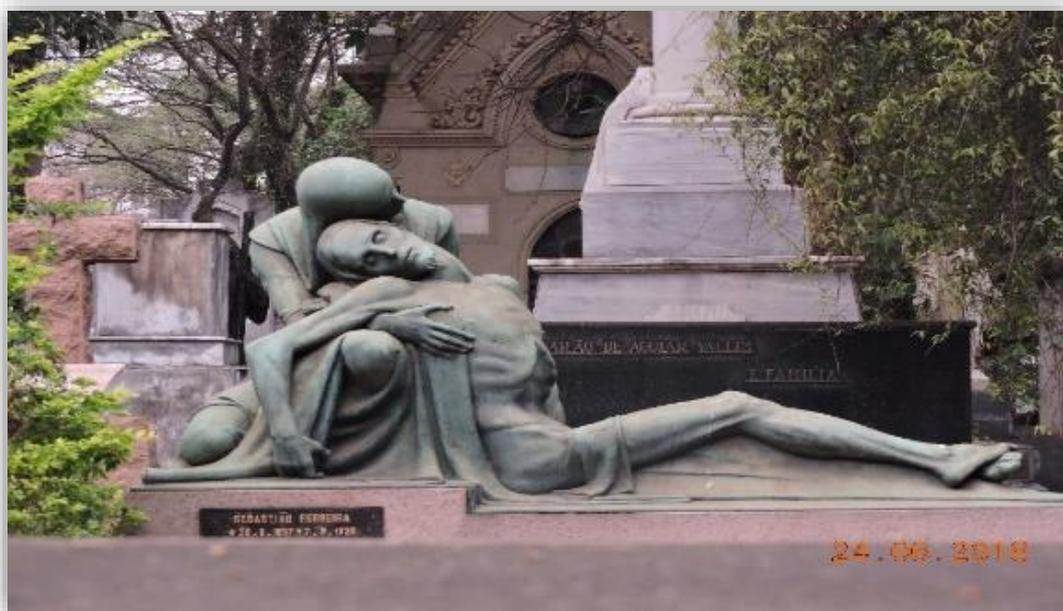
Fonte: acervo do autor, 2018

Figura 36b: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação, de Antelo Del Débio



Fonte: acervo do autor, 2018

Figura 37c: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação, de Emendabili



Fonte: acervo do autor, 2018

Figura38d: Representações da Pietá de Michelangelo no Cemitério da Consolação, de *Eugenio Prati*



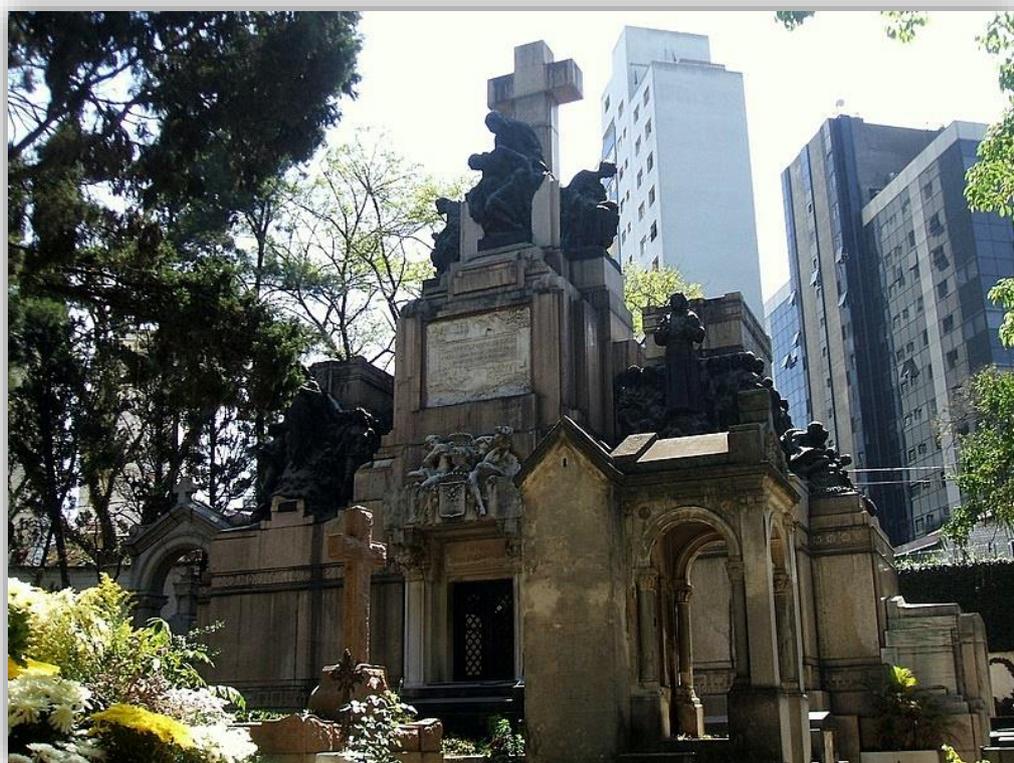
Fonte: acervo do autor, 2018

Os imigrantes italianos atuaram, a princípio, como mão de obra complementar às grandes fazendas de café e, posteriormente, no desenvolvimento da indústria, bem como e escultores do projeto civilizatório paulista.

No entanto, a representação da arte tumular do cemitério da Consolação simboliza o imigrante que deu certo. O representante mais ilustre deste imaginário é o Conde Francesco Matarazzo e suas indústrias que se tornaram, praticamente, onipresentes no dia a dia dos brasileiros, com um conglomerado que, nos anos 1930, só faturava menos que o Governo Federal e o Departamento Nacional do Café (BASTOS, 2001).

A força do poder simbólico da família Matarazzo é presente no maior mausoléu da América Latina, uma construção que ocupa seis terrenos, totalizando uma área de 150 m².

Figura 39: Mausoléu da família Matarazzo, 1925



Fonte: acervo do autor, 2018

O complexo tumular de tipologia Mausoléu intitulado “Guardiões e Pietá” de Luigi Brizzolara foi construído com blocos de granito avermelhado, estatuário de bronze assentado em mármore vermelho Rosso Verona. Soleira também em mármore e calçamento em travertino, portas de ferro e cruz celta e bombos em bronze.

Os dois corpos laterais na frente e atrás, apresentam na parte frontal em bronze a escultura **Mãe dos Anjos**, do lado esquerdo, e de **São Francisco**, do lado direito. Na parte posterior também em bronze, apresentam as esculturas de Santa Filomena, no lado esquerdo, e de S. Constáble, no lado direito. Nos francos da construção aparece a representação grupal da Família Matarazzo.

Na parte frontal ladeados por duas formações que representam colunas, está o portal, tendo como cobertura o brasão da família, ladeado por dois anjos sentados.

Uma porta de bronze trabalhada com duas folhas. Acima da porta, destaca-se uma placa com o nome da família gravado. Na parte posterior, uma grande janela em bronze treliçada encimada por duas coroas de louro. Na parte interior há uma capela e as respectivas criptas.

Todo o estatuário em bronze foi esculpido e fundido na cidade de Genova e transportado para o Brasil em 1925, assim como toda pedraria também foi importada.

O mausoléu, notoriamente, representa o poder do dinheiro; contudo, para o grupo economicamente dominante paulista, que ainda se vê em transição para o pensamento capitalista, mais do que ser rico, ter título ainda é requisito para fazer parte deste seletto grupo.

Assim, Francesco Matarazzo põe em prática a estratégia de ajudas milionárias em dinheiro e demais mercadorias que envia à Itália durante a Primeira Guerra Mundial. Assim, com a ajuda do *lobby* feito pelas famílias de alguns dos seus genros e noras que pertenciam à alta nobreza italiana; e, depois de diversas respostas negativas por parte do rei da Itália, Francesco receberia um título nobiliárquico.

O rei Vítor Emanuel III, no Decreto Real de 25 de junho de 1917, extensivo aos filhos varões, em 2 de dezembro de 1926, o titulou como o Muito Honorável Conde Matarazzo.

Francesco não pertencia à nobreza italiana nem à nobreza de outros países da Europa; no entanto, no Brasil, já bilionário, alguns de seus filhos vieram a se casar com membros da alta nobreza italiana, fato que, somado ao poder capital, lhe dá a tão almejada titulação.

Mesmo sendo um arauto da força industrial de São Paulo, logo, um representante capitalista, a sedução da aristocracia marca a transição da formação identitária da elite paulista, ou seja, verifica-se um estado híbrido do velho e do novo. Tal proposta de entendimento se vale da arte representada no mausoléu da família Matarazzo, mistura de edificação grandiosa com elementos típicos das sepulturas da aristocracia cujo destaque se dá aos títulos e aos brasões.

Outro representante deste mesmo cenário de prósperos imigrantes italianos foi Alexandre Siciliano, nascido em 1890, e que veio para o Brasil com nove anos de idade. Pouco conhecido nos dias atuais, mas muito proeminente em seu tempo, tornou-se conde em 1916, título concedido pelo Papa Bento XV, e faleceu em 1923. Fundador, junto com seus familiares, do Banco Ítalo Brasileiro e de Companhia Mecânica e Importadora de São Paulo, foi um importante industrial e banqueiro no início da década de 1900.

Propôs, em 1903, um consórcio de exportadores de café que levantaria fundos com banqueiros europeus para financiar a retenção de estoques, conter a queda nos

preços e promover a valorização do produto. Adotada pelo governo de São Paulo, essa proposta se materializaria no chamado Convênio de Taubaté.

Seu mausoléu, que está entre mais belos do cemitério da Consolação, infelizmente está na categoria de sepultura abandonada (fig. 27). Construído pelo escultor Amadeu Zani, possui alegorias assírio-babilônicas, com uma figura feminina sobreposta ao portal da capela, provavelmente a mais sombria das esculturas do Cemitério. A figuração de uma mulher em profunda dor que dá a impressão, a quem se coloca na entrada do mausoléu, que ela vai saltar.

Edificado em mármore, com a base de apoio constituída por granito vermelho, apresentando escultura em bronze de uma guirlanda. Internamente possui um altar em mármore, que comporta o busto da Condessa Siciliano também do mesmo material.

Parte da parede é revestida por outro tipo de mármore, identificado visualmente como mármore nero portono. A parte superior da parede apresenta várias pinturas, incluindo o teto que representa um céu estrelado.

Em fotografias do dia do enterro do Conde que, segundo a revista **A Cigarra**, paralisou São Paulo, é possível ver a entrada de seu esquife no Cemitério da Consolação, no qual se vê o cardeal Dom Duarte de Leopoldo e Silva à frente do Cortejo (fig. 40), bem como retrata o momento do sepultamento do Conde (fig. 41).

Figura 40 Fotografia da entrada do cortejo fúnebre do Conde Alexandre Siciliano, no Cemitério da Consolação, 1923



Fonte: Revista **A Cigarra**, 15/2 e 1º/3/1923

De 1890 a 1929, São Paulo atraiu mais de dois milhões de imigrantes que correspondiam a cerca de 57% do total recebido pelo país. Cerca de um terço dos que entraram em São Paulo (694.489), eram constituídos por italianos, conforme Boletim do Departamento de Colonização e Imigração (1952).

Neste mesmo Boletim, apenas para ressaltar a importância da imigração italiana para a cidade, o segundo maior contingente foi formado por espanhóis, com 374.658 imigrantes, seguido pelos portugueses, com 363.156.

Na década de 1890, São Paulo recebeu o maior contingente de imigrantes, predominando os italianos, com cerca de 58% do total. Na década de 1900, os italianos perfaziam 47% do total; na de 1910, passaram para 23% e, finalmente, na década de 1920, constituíam apenas 15%.

Figura 41: Fotografia do sepultamento do Conde Alexandre Siciliano no Cemitério da Consolação, 1923



Fonte: Revista A Cigarra, edição de 15 de fevereiro e 1 de março de 1923)

Comparando estes dados com nossa pesquisa de campo que quantificou 209 túmulos com representações artísticas, temos a porcentagem de 25% a 30% de sobrenomes italianos nas lápides que, decerto, representa na sepultura dos imigrantes italianos um grupo economicamente dominante na sociedade paulista, posto que, ser sepultado no Consolação era, e ainda é, sinônimo de *status*, concedido a poucos.

Neste ponto, podemos afirmar que a morada final dos imigrantes italianos presentes no cemitério da Consolação representa, em comparação aos túmulos do baronato do café, continuidade e rompimento com a vida aristocrata. Igual na arquitetura suntuosa e reforço dos títulos de nobreza, mas distinto por ressaltar, visualmente, por meio da arte tumular que eram representantes de um ideário de tradição familiar e do trabalho na construção da riqueza.

Por outro lado, será na arte tumular dos sírio-libaneses que a mudança do caráter burguês será mais evidenciada, ou seja, o rompimento com a tradição aristocrata dos barões do café, mas ainda atrelado à família e ao trabalho.

3.8 Imigrantes sírio-libaneses: o requinte da arte como status

Antes da primeira Grande Guerra (1914), parte dos imigrantes sírio-libaneses, diferentemente dos que passaram pela Hospedaria dos Imigrantes do Brás, chegavam de maneira autônoma. Tratavam-se, na sua maioria, de solteiros, que não queriam estabelecer vínculos operários nas fábricas e encontraram na atividade da mascateação uma forma de se inserirem nas atividades econômicas do país, já que pretendiam uma emigração temporária, destinada a redimir suas famílias de situações difíceis. Mas, o que se pretendia provisório acabou permanente e, ao invés do imigrante retornar, a família é que o acompanhava. E eles trouxeram seus irmãos, irmãs, filhos, filhas, esposas, tios, tias, primos e primas (TRUZZI, 2007).

Os primeiros sírios e libaneses

começaram a chegar ao Brasil por volta de 1870, embora existam alguns relatos registrando essa presença desde os séculos XVI-XVII que, no entanto, não nos permitem nomear como imigração. Os motivos que os fizeram imigrar são predominantemente dois: a ocupação pelo Império Turco-Otomano da Síria e do Líbano e a desagregação financeira que ocorreu com a entrada de França e Inglaterra naqueles países após a Primeira Guerra Mundial. (CABREIRA, 2001, p. 94)

Dentro deste contexto, especialmente os jovens solteiros conseguiam sair de suas vilas e aldeias e viam, nas Américas, uma oportunidade interessante. Os que desembarcavam no Brasil passaram a ser conhecidos como **turcos**, pois deixavam seus países utilizando passaportes turcos. Isto, para sua chateação: a última pessoa com a qual um árabe gostaria de ser comparado seria a um turco.

Entre 1871 e 1947 entraram no Brasil, oficialmente, 79.509 sírio-libaneses. Nada se sabe, entretanto, da porcentagem dos que realmente se radicaram no país e tampouco sobre o número daqueles que não foram computados pelas estatísticas oficiais. Mas, ainda que não haja estatísticas que revelem a distribuição desses imigrantes no Brasil, no início do século XX, sabe-se que três foram as localidades para as quais se destinaram de modo mais intenso: Amazônia, Rio de Janeiro e São Paulo (TRUZZI, 2007).

Em São Paulo, fixaram-se, inicialmente, na área da Várzea do Carmo, ocupando principalmente a Rua 25 de Março e suas adjacências⁴. Até os anos 80, do

⁴ A origem da Rua 25 de Março está ligada à retificação do rio Tamanduateí, ainda em 1849. Porém, ela não tinha esse nome, tampouco o traçado que hoje conhecemos. De início, foi chamada de

século XX, a rua ainda era vista como a 'rua dos turcos', imagem que começou a modificar-se com a chegada dos chineses e dos coreanos. Os terrenos mais baratos foram atraindo, pouco a pouco, uma camada menos favorecida em busca de trabalho e moradia.

Desse modo, tanto as áreas de várzea quanto as áreas próximas às linhas férreas foram sendo ocupadas por muitos imigrantes que vinham para a cidade de São Paulo e não seguiam para as fazendas de café, o que os distinguiu dos imigrantes italianos. Da mesma forma que alguns italianos se destacaram como capitalistas em solo brasileiro, alguns sírio-libaneses também o fizeram, enriquecendo e buscando sua afirmação na elite paulista.

Para expressar a representatividade imigratória sírio-libanesa, destacamos uma família que muito se beneficiou no Brasil, os Jafet, família-símbolo do empreendimento capitalista e do ingresso nos grupos economicamente dominantes em São Paulo.

O primeiro a chegar no Brasil foi Nami Jafet, um imigrante libanês atípico que se formou professor na Universidade Americana de Beirute em matemática, imigrou para o Brasil no final do século XIX e em 1890 abriu uma loja de tecidos na Rua 25 de Março, em São Paulo.

Bem-sucedido, mandou vir os irmãos Basílio, João e Benjamim do Líbano, originários da aldeia de Chour. Em 1906 comprou 100 mil metros no bairro do Ipiranga, onde pouco ou nada havia, a não ser as recordações do Grito da Independência. Lá fundaram uma indústria têxtil, a Fiação Tecelagem e Estamparia Ypiranga Jafet S.A., que em pouco tempo empregava 1.800 operários e tornou-se uma das maiores de sua época.

Já ricos, ser aceitos pela elite paulista passou a ser a prioridade dos Jafet. Assim, construíram suas mansões não na Avenida Paulista, reduto dos industriais de São Paulo, mas no próprio bairro da fábrica. Foram vinte e dois palacetes, dos quais hoje restam seis, cujas residências foram marcantes de uma época, e cujo material foi todo importado da Europa antes da Primeira Guerra. Imóveis primorosos, estilo *Belle Époque*, que fizeram desenvolver esse bairro histórico de São Paulo, desde então com importante parcela de descendentes sírio-libaneses.

Caminho das Sete Voltas; depois, quando foi transformada em rua, denominou-se Rua de Baixo ou Rua Baixa de São Bento. Somente em 1865, é que foi oficialmente denominada Rua 25 de Março, nome dado em homenagem à primeira Carta Constitucional Brasileira

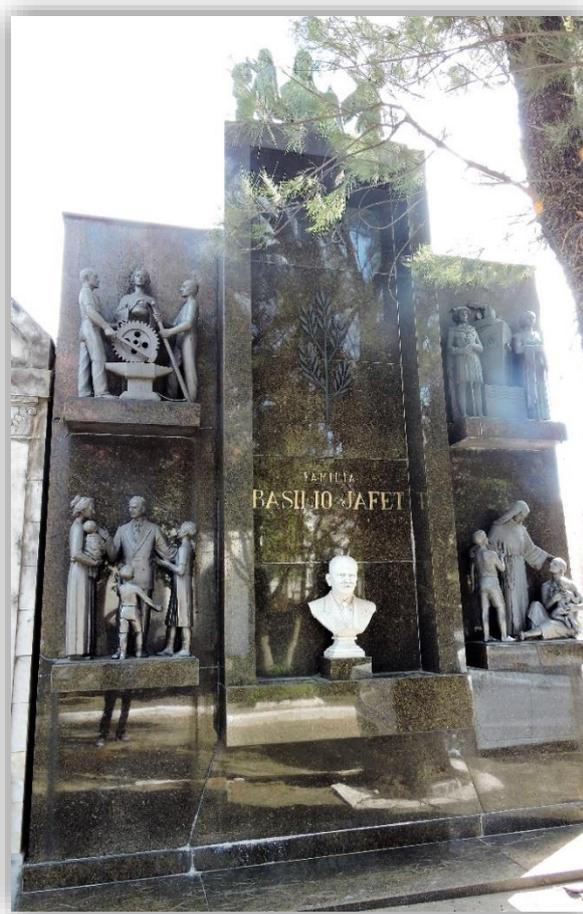
Contudo, entrar no gosto aristocrata, que ainda permanecia na mente paulista não era tarefa simples; logo, entrar na política, seria a sequência lógica. Foram grandes financiadores da volta de Getúlio em 1950, que os recompensou nomeando Ricardo Jafet, filho do professor Nami, para a presidência do Banco do Brasil.

Com a morte de Getúlio houve a reviravolta própria da luta política. Com as indústrias em decadência sofreram cortes de crédito o que os levou à concordata em 1965, começando pela Mineração Geral do Brasil, empresa que revigorou o pacato município de Mogi das Cruzes.

Os imigrantes sírio-libaneses, entre mascates e grandes industriais, a força visual a ser marcada como membros da seleta sociedade paulista se faz presente no cemitério da Consolação, como podemos notar em grandes túmulos: de Basílio Jafet (fig. 42), de Rizkallah Jorge (fig. 20), Ricardo Jafet (fig. 43), Delmério Calfat (fig. 44).

A primeira arquitetura tumular que analisamos e do Basílio Jafet que faz para si um magnífico complexo tumular.

Figura 42: jazigo de Basílio Jafet, de Violeta Jafet, Cemitério da Consolação (visão frontal)



Em granito polido marrom escuro, mármore e esculturas em bronze. Olhando-se de frente, o mausoléu é dividido em três partes, a central e duas laterais com uma laje suporte inferior e outra superior onde estão alojadas as esculturas.

Na parte central inferior, num nicho com pedestal gramado lateralmente, suporta uma escultura do busto de Basílio Jafet, em mármore branco, e na parte superior sobre o busto, apenas uma ramagem estilizada de palma em bronze que, na linguagem tumular, significa a glória e o êxito sobre a morte.

Do lado esquerdo, no plano inferior, há um conjunto escultórico em bronze da família, representado pelo pai, mãe e filhos. No patamar superior, uma escultura em bronze representando três trabalhadores sobre uma bigorna e uma engrenagem industrial representando a siderurgia. Do lado direito, outra representação escultórica em bronze de uma mulher em alegoria religiosa, amparando a mãe e filhos, representando o amparo e a religiosidade da família. Na parte superior, outra escultura de um navio ladeado por um casal representando a imigração.

O interessante desse mausoléu é que, na parte de trás, se repetem as mesmas esculturas e nos mesmos locais e ao centro três cruzes em bronze típico da iconografia cristã. Logo abaixo um portal de bronze que dá acesso ao interior do mausoléu.

Figura 43 jazigo de Basílio Jafet, de Violeta Jafet, Cemitério da Consolação (parte de trás)



No túmulo de Ricardo Jafet temos um ousado conjunto escultórico em granito marrom polido e estatuário em bronze em estilo *art-nouveau*. Sobre a base retangular de granito, um navio imaginário flutua no espaço.

Figura 44: Túmulo de Ricardo Jafet, de Materno Garibaldi, Cemitério da Consolação



Fonte: acervo do autor, 2018

Criando o movimento das águas, figuras femininas jovens, seminuas, com os seios expostos, apenas com uma túnica fina, colada ao corpo, representam almas ondulantes projetando-se num espaço em movimento, em várias posições, como se procurassem ou tentassem agarrar algo. Além dessas, há várias outras figuras femininas circundando os dois lados do túmulo, além de flores, no casco do navio, simbolizando a pureza. Do lado direito do túmulo, uma mulher segurando pelos braços uma criança representa a família, retratando a viuvez e a orfandade. Do lado

esquerdo, outras esculturas femininas representando a caridade, o amparo e a pobreza.

Na parte frontal inferior, dentro de um nicho circular, o busto em bronze do empresário, com um livro na mão, representando o professorado. Nota-se neste trabalho que o autor recebeu influências de Augusto Rodin, a mais alta expressão da escultura do século XIX, dando um acabamento mais aprimorado ao rosto e as mãos de suas figuras, permanecendo o corpo **inacabado**. É importante destacar que quase não aparece emendas nas esculturas.

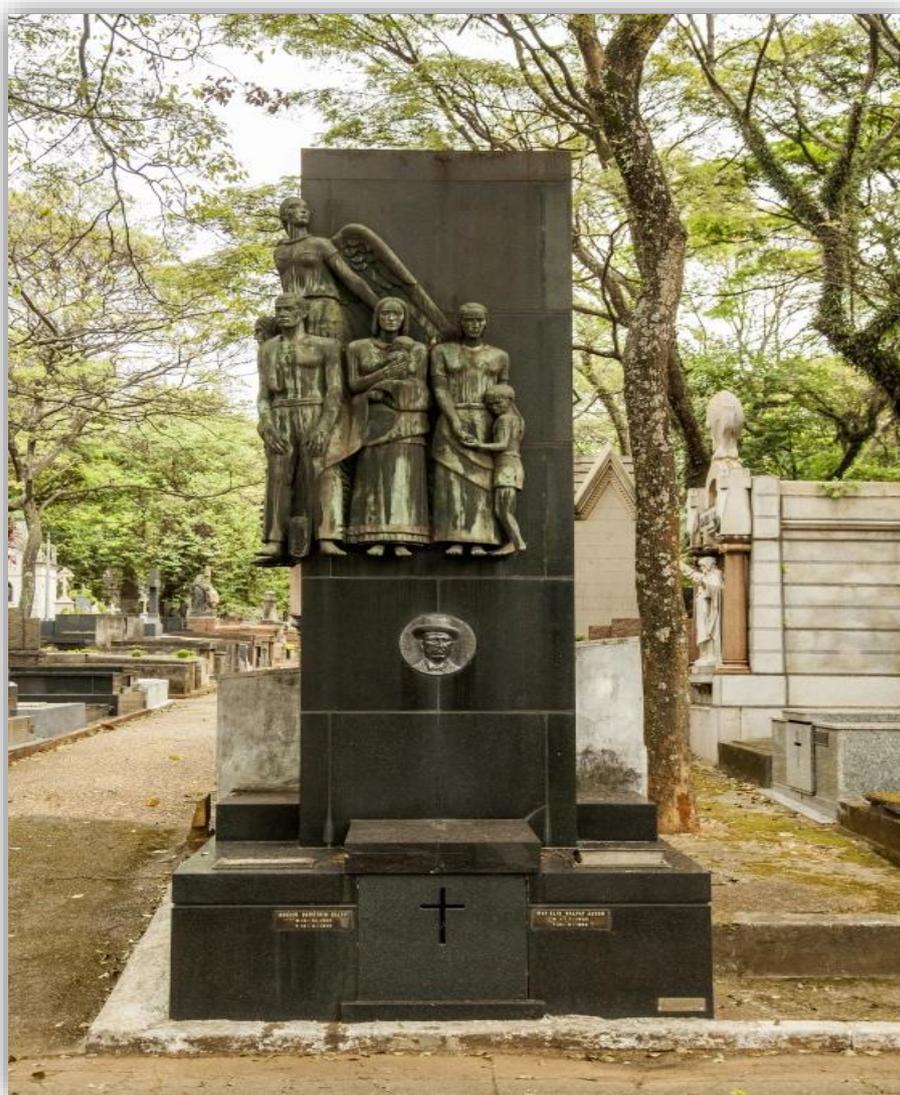
Na parte posterior um magnífico portal em bronze maciço com um relevo de um anjo. De cada lado do portal, um anjo, cada um com o braço erguido, seguram juntos uma pira em chamas, representando a glória. Em destaque, encimando o conjunto, sobre uma base de granito representando um esquife, uma figura feminina, na exuberância da sua jovialidade, aparece quase deitada, mantendo o cotovelo apoiado sobre o granito, enquanto a sua mão apoia o rosto, parecendo contemplar o infinito, representando a saudades.

Figura 45 Parte posterior do Túmulo de Ricardo Jafet, de Materno Garibaldi, Cemitério da Consolação



Finalizando o olhar para arte tumular sírio-libanesa, temos as interferências feitas pelos imigrantes no interior do cemitério da Consolação da família Calfat, túmulo que marcou as origens e a importância de seu patriarca Demétrio Calfat no local da última morada, trazendo consigo a certeza de que aqueles que visitassem o cemitério passariam pelo túmulo e perceberiam nele as origens de seu proprietário, assim como algumas características de seu cotidiano, gosto pelo trabalho e até mesmo a prosperidade de sua vida nesta terra estrangeira.

Figura 46: Túmulo de Demétrio Calfat, de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação



Fonte: acervo do autor, 2017

Seguindo a mesma ordem visual dos demais, o túmulo de Demétrio Calfat apresenta a temática família e trabalho com destaque a indústria têxtil, tendo aos pés do operário o rolo de tecido que circundará todas as demais figuras, representado a fábrica como a liga da estrutura familiar operária. Outros elementos como a roda dentada e iconografias cristãs também estão presentes na escultura tumular.

Figura 47 Detalhe do túmulo de Demétrio Calfat, de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação



Fonte: acervo do autor, 2017

Passados 133 anos do considerado marco inicial da imigração sírio-libanesa ao Brasil, poucos trabalhos têm como tema a história deste povo. Apesar de serem menos expressivos, numericamente, que os italianos, os sírio-libaneses contribuíram no desenvolvimento de algumas regiões de São Paulo.

Além disso, a imagem desta comunidade está marcada no imaginário da população por suas atividades comerciais, que foram exercidas ao longo de todo país. Existem diversos personagens da literatura que corroboram esta imagem, por exemplo, no romance de Jorge Amado, **Gabriela, Cravo e Canela**, o personagem Nacib, de origem sírio-libanesa, é um comerciante estabelecido em Ilhéus, Estado da Bahia, conhecido pela população como o turco que possui uma “lojinha que vende baratinho”.

Por meio da acumulação de capital, conseguiram adquirir verba para comprar propriedades e estabelecerem seu comércio, geralmente no ramo de armarinhos, em um local fixo. As propriedades adquiridas, de maneira usual, se concentraram em bairros de grande fluxo populacional em São Paulo, por exemplo, nos centrais perto das estradas de ferro, local de desembarque de um grande fluxo de pessoas.

Isso beneficiou tanto a venda de seus produtos, quanto facilitou o recebimento das mercadorias. Percebe-se que a atividade desenvolvida pelos imigrantes sírio-libaneses não ia de encontro com os projetos que a sociedade possuía para a emigração, que era suprir a falta de mão-de-obra.

Além disso, a imigração sírio-libanesa era contrária ao projeto de embranquecimento que desejavam as elites brasileiras, defendendo a imigração de trabalhadores europeus, considerando os **árabes** como indesejáveis. Logo, ao contrário do que se desejava, uma imigração rural, a imigração sírio-libanesa foi, majoritariamente, destinada a ambientes urbanos e formada, sobretudo, por homens solteiros.

Os registros de entrada dos imigrantes pelo porto de Santos corroboram essa afirmação. Os sírio-libaneses são o grupo que apresenta maiores porcentagens de solteiros (63,58%), do sexo masculino (69,69%) e de avulsos (56,07% entrados sem família), comparando com as outras principais etnias no período de 1908-1939 (Secretaria de Agricultura, 1940).

Os imigrantes sírio-libaneses possuem ao seu redor uma série de imagens cristalizadas, que são produzidas e corroboradas tanto pela literatura, quanto pelos estudos acadêmicos que tratam da imigração e dos imigrantes. Estas imagens talvez

possam ser representativas se analisarmos o processo migratório como um conjunto, isto é, se analisarmos o processo macro da imigração, tendo como fonte as estatísticas do, por exemplo, número desses imigrantes desta nacionalidade que exerceram determinadas profissões e que ascenderam socialmente.

A arte tumular que representa os sírio-libaneses, no Cemitério da Consolação, desponta para outro olhar, o da formação da classe burguesa que buscou seu espaço na representação visual; com gosto mais apurado e a utilização de artistas que puderam inovar a representação da morte.

Nas figuras 47 e 48 temos as figuras masculinas de corpus nus que evocam determinado discurso de masculinidade que, neste caso, está, prioritariamente, associado ao trabalho ou à virilidade e à potência do ser homem. Reúnem-se as representações da masculinidade viril, do homem provedor, associadas ao mundo do trabalho, em face da presença de instrumentos e/ou de atributos que remetem à atuação profissional, por exemplo, rodas dentadas, bigornas e martelos.

Figura 48 Detalhes dos túmulos Basílio Jafet e Demétrio Calfat, ambas esculturas de Del Debbio. (montagem do autor)



Fonte: acervo do autor

Estas composições convergem para a construção discursiva do trabalho como valor de enobrecimento burguês, ou seja, do homem que se tornou destacado,

socialmente, por meio através do próprio esforço corporal, ao invés de ter nascido de uma linhagem nobre ou privilegiada, em contraposição a aristocracia cafeeira.

Tal discurso se faz presente em muitos túmulos de famílias imigrantes sírio-libanesas, que vieram para o Brasil na virada do século XIX para o século XX, por exemplo, e aqui enriqueceram em virtude do desenvolvimento industrial do país.

O quadro geral, apontado por dissertação na representação visual dos três grupos economicamente dominantes em São Paulo, apresenta uma evolução do projeto de poder, do gosto artístico e da ordem social na arte tumular.

O Cemitério da Consolação é um espaço privilegiado para a expressão das práticas identitárias, visto que a individualização das sepulturas e os valores expressos nelas demonstram o desejo de preservar a identidade e a memória de grupos específicos que servem à demonstração e/ou transmissão dos valores culturais, permitindo que somente os valores considerados essenciais pelos vivos, para a recomposição do sentido da vida, sejam expressos neste espaço.

Os grandes monumentos são destinados aos elementos destacados dos grupos dominantes enquanto a classe média vai para as catacumbas modestamente decoradas, ou seja, em determinados períodos os cemitérios das nossas cidades refletem a estratificação social (BELLOMO, 2000, p.51).

Desse modo, o Cemitério da Consolação passa a ser uma fonte rica de elementos que testemunham, relatam e contribuem para construir o contexto dos grupos economicamente dominantes, contextualizados em um espaço-tempo. As imagens e escritos nele representadas é um reflexo das representações coletivas diante das diferentes manifestações sociais, culturais e políticas do mundo dos vivos.

Portanto, entendemos que os cemitérios preservam as identidades individuais e coletivas, por meio da memória, no momento em que visualizamos as diferenciações sociais. No que diz respeito aos aspectos simbólicos dos túmulos, é possível concluir que estes objetivam a transmissão de valores culturais, para o estabelecimento e reafirmação das relações sociais.

Se estas representações simbólicas tiveram a finalidade de preservar a memória dos mortos, por meio da individualização das sepulturas, orientadas pela subjetividade de cada grupo ou família pesquisados, as mesmas também estiveram, e estão, a serviço dos ideais de civilidade, de monumentalização e de demarcação espacial. Tais elementos simbólicos lembram que um dia existiu, na terra, um

indivíduo que pertenceu a uma determinada família ou grupo social. Porém, os caracteres simbólicos dos túmulos e o legado alegórico ali presentes são localizados, histórica e espacialmente, algo que nem todas as famílias legaram ao presente.

Isso nos remete à reflexão do caráter classista presente na construção da memória, tanto individual como coletiva, bem como nos dá indicativos da própria relação do homem com o morrer, também múltipla e fragmentada.

É certo que os fragmentos de história e de arte presentes no Cemitério da Consolação é em cada túmulo que os compoem são reveladores dos caminhos trilhados pelos sepultados e dos grupos economicamente dominantes nos quais estavam inseridos. Deste modo, também reveladores da trajetória da própria cidade de São Paulo.

A nós resta lançar interpretações possíveis para refletir sobre estas relações, em última análise, tentativas diversas para se lidar com a problemática da finitude.

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.

Para o olhar que lançamos ao Cemitério da Consolação, na perspectiva interdisciplinar, nos possibilitou constituir o entendimento da morte em suas múltiplas dimensões, não somente em termos teóricos como também metodológicos na construção mais ampliada sobre o espaço do cemitério e para a construção da análise dos elementos materiais e simbólicos da arte tumular.

No caso da análise da arte tumular do Cemitério da Consolação, a estrutura da dissertação também comprovou estas escolhas interdisciplinares, à medida em que cada um dos três capítulos buscou apresentar diferentes possibilidades de leitura de um mesmo espaço.

Também se evidenciaram na pesquisa a problemática relação na estruturação dos espaços dos vivos e dos mortos: a especificidade dos cemitérios extramuros e a historicidade do Cemitério da Consolação; o cemitério na relação com o projeto urbanístico e a carga imagética e simbólica que se mostram por meio da arquitetura, da escultura e dos diversos elementos decorativos e/ou celebrativos.

A morte sempre foi problemática para o ser humano. Sistemas religiosos e práticas artísticas, muitas vezes, assumiram a função de lidar com a imposição da finitude, desta forma, o primeiro capítulo, portanto, confirma nos ritos fúnebres

celebrados pelo homem ao longo do tempo o destaque aos lugares concedidos aos mortos em cada sociedade, tanto quanto, as transformações nas relações entre os vivos e os mortos, a partir da Antiguidade Ocidental até o processo de secularização dos cemitérios no Brasil.

Tal abordagem foi essencial, na medida em que colaborou para a compreensão da especificidade histórica dos cemitérios extramuros e, posteriormente, do processo secularizador. Fatores fundamentais para a análise do Cemitério da Consolação e da representação social das classes economicamente dominantes.

Portanto, reflexo e condição da sociedade, a necrópole referida é inerente ao contexto mais amplo e segmentado da cidade de São Paulo, confirmado por meio da análise das providências legislativas, da bibliografia regional e também do conteúdo publicado pelos periódicos locais.

Essas fontes, conforme as discussões do segundo capítulo, apresentou indicativos de normatização e disciplinarização do convívio social, bem como leituras de civilidade e de progresso, o que também corroborou na afirmação da hipótese de pesquisa.

Com a recuperação desses discursos produzidos pelo IHGB e IHGSP, pelo projeto identitário paulista promovido por Afonso de Taunay, no Museu Paulista, pela Igreja e pelo Poder Público, relacionados à fundação, ao desenvolvimento e à localização da necrópole na cidade, fica evidenciado a presença das múltiplas vozes ao se tratar da temática do cemitério, como parte integrante da reestruturação da cidade no viés progressista e higienista.

Destacou-se as tensões urbanas vivenciadas de forma fragmentada e diversificada, relacionadas ao espaço e aos jogos de memórias e experiências dos diversos atores sociais.

Estes documentos comprovam a complexidade social e o projeto de grupos economicamente dominantes, tanto concreta quanto simbolicamente, para a construção e a legitimação de uma determinada perspectiva de cidade que abarca os cemitérios como sua parte integrante.

Assim, é ratificado na pesquisa expressa nos dois primeiros capítulos, que o poder público promoveu e reforçou a hierarquização no espaço das necrópoles, em específico o Cemitério da Consolação, como representação simbólica de progresso e de higienização, inscrita em um discurso social, político e urbanístico mais amplo.

O processo de pesquisa empreendido nos dois primeiros capítulos revelou também que o projeto de medicalização da morte no Brasil não pode ser visualizado como um fato isolado, tendo em vista que fazia parte de uma ação mais ampla de sanitização das cidades, considerando o conhecimento médico corrente na época.

Assim, se ratifica nesta pesquisa que os médicos reformadores criaram narrativas para banir os mortos, de forma definitiva, da sociedade dos vivos, e, com isso, modificar o formato dos sepultamentos, considerados danosos à saúde pública, contrários aos padrões de modernização, que eram aspirados em países como a França e a Inglaterra, vistas como modelos de desenvolvimento e ilustração.

Em tese, as duas primeiras partes desta dissertação provam dois fatores importantes para responder ao objeto de estudo: a laicização do Estado gerou transformações tanto nos rituais como nos costumes de sepultamento no Brasil, logo, também em São Paulo; os Cemitérios Brasileiros foram parte integrante do projeto de modernização das urbes e a cidade de São Paulo é exemplo deste ideário, registrado nas alterações das formas tumulares do Cemitério da Consolação.

Logo, nesta dissertação se atesta que a força motriz que gerou o Cemitério da Consolação foi o processo de higienização, mas a maneira com que o local se configurou, bem como a presença de seus elementos artísticos, se comprovam na necessidade que a sociedade paulista tinha de eternizar sua posição social e distinguir suas famílias entre as demais. E tal distinção se fez por meio da arte tumular.

Assim, é evidenciado que a necrópole paulista tornou-se um espaço onde observamos a maneira com que as classes sociais fogem da possível igualdade gerada pela morte, bem como uma fonte histórica e antropológica para que possamos entender as atitudes sociais diante dela, que nada mais são do que um reflexo da estrutura econômica na qual está sociedade está inserida.

No terceiro capítulo, para além dos muros e do concreto da necrópole, voltamos nosso olhar para o simbólico, que objetiva a transmissão de valores culturais, para o estabelecimento e reafirmação das relações sociais.

A pesquisa possibilitou compreender o espaço funerário e as representações semântico-simbólicas constantes nele e as respostas edificadas para o problema da morte, com representações individuais e coletivas, privadas e públicas, vinculadas à religiosidade, à familiaridade, aos valores sociais, especialmente destacadas nas tipologias e alegorias cívico-celebrativas.

Por sua vez, a pesquisa de campo propiciou revelar na morte esculpida, a arte tumular como discurso 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.

Também se confirmou que na arte tumular se destacam as diferenciações sociais, visto que se tratar de representações que nem todas as famílias legaram ao presente. Destaca-se que o Cemitério da Consolação, seguindo a função desempenhada pelas necrópoles presentes na sociedade ocidental e brasileira, é um espaço de múltipla representação simbólica.

Assim, podemos assintir 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.

O resultado da pesquisa de campo, na análise qualitativa, apresentou a arte tumular como expressão de nobreza e, por meio de quatro conjuntos tumulares, ao representar a aristocracia com seus títulos e brasões, evidenciando na monumentalidade dos túmulos com tipologia capela, com simplicidade na construção em seus primeiros representantes, mas como evolução artística no passar dos anos.

A pesquisa também constatou a priorização visual deste grupo aristocrático, que se valia dos títulos e brasões, sempre em destaque nas sepulturas, comprovando a ideologização do poder que emanava do sepultado em suas existências em vida.

Para este modelo de enterramento, confirmou-se o desejo de uma inscrição social baseada na reafirmação do *status* de nobreza, seja por meio da riqueza, da posição social alcançada e, primordialmente, por meio dos títulos nobiliárquicos, como foi de praxe durante o Império, parte da República e no início do século XX, conforme se pode encontrar em destaque nos túmulos de Barão de Antonina (1875), Conde de São Joaquim (1909), Barão de Tatuí (1914) e Conde Alvares Penteado (1947).

Por sua vez, a arte tumular dos imigrantes italianos revelou um vínculo identitário que abarca valores como família, trabalho e religião. É, igualmente, um atributo construtor de uma identidade positiva, a de ítalo-brasileiro. Neste sentido, a família, o trabalho e a religião são mantenedores de um determinado estilo de vida

que ainda possui um peso fundamental para o grupo estudado, pois é por meio deles que sua origem e determinados valores a eles associados são repassados como legítimos e necessários.

Neste caso, na arte tumular das sepulturas dos imigrantes italianos se evidencia que a família se converte em num patrimônio, segundo o qual o descendente pode elaborar, acerca de si mesmo, uma trajetória colocando o passado ancestral dos emigrados italianos como herança. Assim, a colonização se transforma em sinônimo de processo civilizador, do qual o descendente se sente parte integrante.

Portanto, a arte tumular do grupo italiano ao reivindicar visualmente sua ancestralidade assentada na família, religião e trabalho se confirma nesta dissertação como agregador de valor no mercado de bens simbólicos local, logo, uma expressão integrante de um grupo economicamente dominante em São Paulo.

Encerrando a pesquisa temos os imigrantes sírio-libaneses que, por meio da expressão da arte tumular, apresentaram atributos na morte a identidade do imigrante burguês.

Com elementos tumulares concebidos, principalmente pelo escultor Del Debbio, temos uma arte tumular concebida na representação visual do trabalho, numa perspectiva dignificadora do ser homem. Esta é a espinha dorsal da figuração do escultor que contribui para a mitificação do imigrante, enquanto burguês que conquistou um lugar de destaque na tessitura industrial de São Paulo.

Os conjuntos tumulares selecionados e, qualitativamente analisados, apresentaram na projeção visual o desempenho de sucesso do imigrante sírio-libanês, que também fizeram referências constantes à família e ao lugar ocupado pelo sepultado em seu meio social. Mais do que um imigrante ou um burguês bem-sucedido, ressaltou-se o trabalhador. Este é o discurso tecido e confirmado na pesquisa das sepulturas deste grupo social.

Evidenciou-se que as estátuas dos quatro conjuntos particularizados incorrem em uma repetição de alegorias: a figura masculina desnuda e viril; a família tendo como centro o patriarca; as relações de assistencialismo nas figuras dos trabalhadores; a indústria, com as esculturas de rodas dentadas e instrumentos peculiares as máquinas.

Em tese, fica expressa na arte tumular sírio-libanesa a virilidade como figuração da própria força de caráter dos personagens, salientando o labor humano, como fundamento da formação identitária do homem. Para além de sua identidade,

destaca-se a formação de seu caráter pela via do trabalho, construindo um modelo de masculinidade a ser seguido.

A tríade masculinidade, família e indústria edificam-se como forma de enobrecimento e perenizam a memória dos sepultados, enquanto homens de sucesso e honra.

Por mais que a associação entre homem e labor pareça simplificada para as representações de masculinidade tecidas na arte tumular dos túmulos sírio-libaneses, trata-se, a rigor, de uma imagem de poder, constituída em um panorama mais amplo e dinâmico de relações de dominação e exclusão.

Na medida em que cada túmulo é pensado como espaço de síntese identitária, são reunidos fragmentos da trajetória dos sepultados e de suas famílias e/ou grupos sociais. Um dos fatores mais proeminentes destas identificações se dá a partir das construções e relações de gênero, culturais e relacionais, colaborando para a preservação dos lugares sociais desses indivíduos. Nesse sentido, as obras em questão constituem meios de distinção social e sedimentação sócio-cultural.

A pesquisa nos leva a afirmar que as hierarquias e alteridades permanecem impressas na pedra, de múltiplas maneiras. Permanecem a reproduzir as percepções retidas na lembrança ou do conteúdo do pensamento; permanecem a favorecer o comportamento e a estruturação social; permanecem a perpetuar os caracteres identitários e a alimentar novas representações.

Portanto, a presente dissertação, confirma o objeto principal de investigação, ou seja, a arte tumular presente nos grandes túmulos do Cemitério da Consolação em São Paulo é um dado relevante para entendimento da expressão social de seus grupos economicamente dominantes.

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

- ABUD, Kátia Maria. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista, o Bandeirante. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 1986.
- ANJOS, Maurício Gomes dos. **Sentido Filosófico da Morte**. 1998. 47 f. Monografia (Graduação em Filosofia) - Faculdade Arquidiocesana de Filosofia; Curitiba, 1998.
- ARIÈS, Philippe. **Sobre a história da morte no Ocidente desde da Idade Média**. Lisboa:Teorema, 1989.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Ediouro, 2003.
- _____, Philippe. **O homem diante da morte**. Vol. I. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- _____, Philippe. **O homem diante da morte**. Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade**. O Imaginário Mineiro na Vida Política e Cultural do Brasil. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BASSANEZI, Maria; SCOTT, Ana; BACELLAR, Carlos; TRUZZI, Oswaldo. **Atlas da Imigração Internacional em São Paulo 1850-1850**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- BASTOS, Sênia. **A cidade por seus moradores**: ação e participação dos moradores na administração da cidade de São Paulo, na segunda metade do século XIX. São Paulo. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências Sociais, PUC- São Paulo. 2001.
- 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.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BAYARD, Jean-Pierre. **Sentido Oculto dos Ritos Mortuários**: Morrer é morrer? São Paulo: Paulus, 1996.
- BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul**: arte, sociedade, ideologia. Porto Alegre: Ed. da PUCRS, 2000.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Artesanato, Arte e Indústria**. 1988. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 1988.

BELTING, H. **O fim da História da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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.

_____, Maria Elizia. **Imagens Devocionais nos Cemitérios do Brasil**. In: Anais do XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. São Paulo: ANPAP, 2001.

_____, Maria Elizia. **Três encantamentos do Brasil com a arte funerária italiana**. In: Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015, p. 239-249.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: Crítica Social do Julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

_____, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989A.

_____, 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.

CABREIRA, Márcia Maria. **Cultura e identidade em São Paulo**: a imigração síria e libanesa. Eccos Revista Científica, São Paulo, n. 1, v. 3, 2001.

CALLIA, Marcos H. P. **Introdução**. In: OLIVEIRA, Marcos Fleury de; CALLIA, Marcos H. P. (orgs). **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo: Paulus, 2005.

CAMARGO, Luís Soares de. **As origens do Cemitério da Consolação**. In:

CAMPOS, Eudes. **São Paulo antigo**: plantas da cidade. In: **Informativo Arquivo Histórico Municipal** . 4 (20): set/out.2018.

CARTOGA, Fernando. **Recordar e Comemorar**. A raiz tanatológica dos titos comemorativos. Revista Mimesis, Bauru, v. 23, nº 2, p. 13-47, 2002.

CASSIANO, Ricardo. 1970. **A Marcha para o Oeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____, Ricardo. **O Estado Novo e seu sentido bandeirante**. Cultura Política, ano 1, n. 1, mar. 1941

CASTRO, Vanessa. **Das Igrejas ao cemitério: políticas públicas sobre a morte no Recife do Século XIX**. Recife: Fundação da Cultura da Cidade do Recife, 2007.

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.

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

CHIARELLI, Tadeu. **Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional**. Porto alegre, Porto arte, v.6, n. 10, p.15-25, nov. 1995.

COSTA, Ricardo da. **A Morte e as Representações do Além na Idade Média: Inferno e Paraíso na obra Doutrina para crianças (c. 1275) de Ramon Llull**. Pequena Morte, n. 17, jun/jul, 2009. Disponível em <https://www.ricardocosta.com/artigo/morte-e-representacoes-do-alem-na-doutrina-para-criancas-c1275-de-ramon-llull> acesso em 10 ago. 2018.

CYMBALISTA, R. (2001). **Cidade dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios paulistas**. 212p. Dissertação (Mestrado) – FAU USP, São Paulo. 2001.

ELLIS JUNIOR, A. **Os Primeiros Troncos Paulistas e o cruzamento euro-americano**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/292/os-primeiros-troncos-paulistas-e-o-cruzamento-euro-americano>.

FERREIRA, Antonio Celso. **Epopéia bandeirante, letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: UNESP, 2002.

FRANCO, C. **A cara da morte: imaginário fúnebre no relato de sepultadores de São Paulo**. -Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), PUC/SP, São Paulo. 2008.

GERAISSATI, Renata. **Trajectoria 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/cli/article/view/40407>>. Acesso: 08 set. 2018.

GIORDANO, Carolina Celestino. **Ações sanitárias na imperial cidade de São Paulo: mercados e matadouros.** 2006, 218 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Programa de Pós-Graduação na área de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Ciências Ambientais e de Tecnologias, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

JANOVITCH, Paula. **Além Muros.** In: **Revista Cidade.** Revista do Departamento do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1996, p. 126-129. Disponível em: <<http://versaopaulo.wordpress.com/tag/historia-dos-cemiterios-na-cidade-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 05 (08) ago/set 2018.

JORGE, Karina Camarheiro. **A Saúde Pública na Cidade de São Paulo no Século XIX – Hospitais, Lazaretos e Cemitérios.** 2006, 231 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006

KASTENBAUM, Robert; AISENBERG, Ruth. **Psicologia da Morte.** São Paulo: Pioneira, 1983.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Representações de Morte.** In: KOVÁCS, Maria Júlia (org.). **Morte e desenvolvimento humano.** 4 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a Morte e o Morrer.** São Paulo: Martins Fontes, 1981.

LAFER, Mary de Camargo Neves. Hesíodo. **Os Trabalhos e os Dias.** São Paulo: 57 Iluminuras, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História.** In: _____ **História e Memória.** 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003a, p. 1-171.

LE GOFF, Jacques. **Memória.** In: _____ **História e Memória.** 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003b, p. 419-553.

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. **Nobiliarquia Paulistana. Genealogia das Principais Famílias de São Paulo.** São Paulo, R.T.I.H.G.B. 32: 1869.

LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. **Origem Histórica dos Cemitérios.** São Paulo: Secretaria de Serviços e Obras da Prefeitura do Município, 1977.

LOVE, Joseph. **A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira 1889-1937.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MADRE DE DEUS, Frei Gaspar da. **Memórias para a história da Capitania de São Vicente.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

MASTROMAURO, Giovana Carla. **Urbanismo e Salubridade na São Paulo Imperial: O Hospital de Isolamento e o Cemitério do Araçá**. 2008, 138 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é Morte**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARSON, Izabel Andrade. **O império do progresso**. A revolução Praieira em Pernambuco (1842-1855). São Paulo, Brasiliense, 1987.

MARTINS, José de Souza. **A Morte e os Mortos na Sociedade Brasileira**. São Paulo, Hucitec, 1983.

_____, José de Souza. "O que a morte não leva", entrevista a Miguel Glugoski. In: **Jornal da USP**. Ano XXIV, nº 847, 6 a 12 de outubro de 2008, p. 12-13. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social - USP, 2008A.

_____, José de Souza. **História e arte no Cemitério da Consolação**. São Paulo: Secretaria de Cultura/Secretaria de Serviços/Prefeitura de São Paulo, 2008B.

MARTINS, Luís Soares de. **Viver e Morrer em São Paulo: a vida, as doenças e a morte na cidade do século XIX**. 2007, 545 p. Tese (Doutorado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

Marx, Karl. **Capituli I**. in _____. **O 18 de brumário de Louis Bonaparte**; [tradução e notas Nélio Schnerider; prólogo Herbert Marcuse]. – São Paulo: Bointempo, 2011. 25-37.

MATOS, M. **Machado de Assis**. São Paulo: Brasiliense, 1939.

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

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

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992.

MATRANGOLO, Breno Henrique Selmine. **Formas de bem morrer em São Paulo: transformações nos costumes fúnebres e a construção do cemitério da Consolação (1801-1858)**. 2013, 223 p. Dissertação (Mestrado em História Econômica), Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**. Trad. Yara AunKhoury. Projeto História, São Paulo, n. 10, 1993, p. 7-28.

- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAGOTO, A. A. **Do âmbito sagrada da igreja ao cemitério público: transformações fúnebres em São Paulo (1850-1860)**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.73.
- 116 SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso geral de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 2002, p.88.
- _____, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PROJETO COMPARTILHAR. Coordenação: Bartyra Sette e Regina Moraes Junqueira. **BRAZ ESTEVES**: Inventário. Vol 10, fls 327 Data: 21-10-1636, disponível em: <http://www.projetocompartilhar.org/SAESPp/brazesteves1636.htm>. Arquivo capturado em 30 abril de 2018.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Ufanismo paulista**: vicissitudes de um imaginário. Revista USP, São Paulo, (13): 78-87, 1992.
- RAIMUNDO, Sílvia Lopes. **Bandeirantismo e identidade nacional**. *Terra Brasilis*, n.6 nov. 2012. Disponível em: <http://terrabrasilis.revues.org/375>. Acesso em 21 ago. 2017.
- RAHME, Anna Maria. **Imagens femininas em memória à vida**. 2000. 168 Páginas. Dissertação: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2000.
- REIS, João José. **“O cotidiano da morte no Brasil oitocentista”**. ALANCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). In: História da vida privada no Brasil Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- REIS, Maria Cecília L. G. dos. **A Morte e o Sentido da Vida em Certos Mitos Gregos Antigos**. In: OLIVEIRA, Marcos Fleury de; CALLIA, Marcos H. P. (orgs). Reflexões Sobre a Morte no Brasil. São Paulo: Paulus, 2005.
- REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. **O céu aberto na terra**: uma leitura dos cemitérios de São Paulo na geografia urbana. São Paulo: E. C. M. Rezende, 2006.

- RIBEIRO, Josefina Eloína. **Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana**. 1999, 1262 p. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- SALLES, Alberto. **A Pátria Paulista**. Brasília: Ed. da UNB, 1983.
- 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.
- _____, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições, e questão racial no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____, Lillian Moritz. **Os guardiões da nossa História oficial: os institutos históricos e geográficos brasileiros**. São Paulo: IDESP, 1989.
- SECRETARIA de Agricultura do Estado de São Paulo. **Boletim de Serviços de Imigração e Colonização**, nº2 out. 1940.
- SEVCENKO, Nicolau. **Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso**. In: **História da vida privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.3.
- _____, Nicolau. **Museu Paulista: História, Mito e Crítica**. In: **ÀS MARGENS do Ipiranga: 1800- 1990**. São Paulo: Bradesco/Museu Paulista, 1990. Catálogo de exposição.
- SHINYASHIKI, Clarice Barbier; SALGADO, Ivone. **Obras públicas na cidade de São Paulo no Século XIX: o Cemitério do Araçá, o Matadouro da Vila Mariana e o NovoMercado Municipal**. In: **Anais do XIII Encontro de Iniciação Científica da PUC-Campinas**. Campinas: UNICAMP, 2008.
- STIGAR, Robson. **As influências do renascimento na filosofia**. Web Artigos. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/6166/1/As-Influencias-DoRenascimento-Na-Filosofia/pagina1.html>> acesso em 13 set. 2018.
- SOUZA, Pablo Bráulio de. **Imagens em movimento: Moralidade pública, cultura política e caricatura na Imperial Cidade de São Paulo**. In: **Revista Eletrônica Cadernos de História**. Vol. VI, ano 3, n.º 2, dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/ojs/index.php/cadernosdehistoria/article/view/116/>>. Acesso em: 05 ago 2014.
- TAUNAY, Affonso E. **Guia da secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1937.

_____, Afonso E. **História das Bandeiras Paulistas: Leitura Básica**. São Paulo: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro (CDPB), 2012.

TIMPANARO, Mirtes. **A morte como memória**: imigrantes nos cemitérios da Consolação e do Brás. 2006, 246 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TRUZZI, Oswaldo. **Presença árabe na América do Sul**. São Leopoldo: RS, Caderno de História. Unisinos, v. 11, nº 3, 2007.

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

VELLOSO, M. P. **A brasilidade verde-amarela**: nacionalismo e regionalismo paulista. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 6, n.11, p. 89-112, 1993.

ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. **A obra escultórica de Galileu Emendabili**: uma contribuição para o meio artístico paulistano. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

Anexo			
RELAÇÃO DOS TÚMULOS DO CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO			
Localização	Túmulo	Nome da família ou titular	Grupo Escultórico
Rua 1	3	Marquesa de Santos	Putino importado
	6	João da Silva Machado (Barão de Antonina)	Capela em mármore, século XIX, com brasão em bronze
Rua 2	9	Família Raphael Campi	Capela em mármore, por Clerici
	16	João Dabney de Avellar Brotero	Coluna em mármore, século XIX
	19-20-21-22-23	Família Vautier	Capela em alvenaria, com anjo
Rua 3	10	João Pereira Monteiro	Figura em mármore, de J. Pucci; Medalhão em bronze, de Petrucci
	16	Família de Raphael Cardone	Busto em mármore, por Tavolaro
Rua 4	20	Família Borba	Cristo e Virgem em bronze, por Laroca
Rua 5	40	Família Sestini	Anjo e globo terrestre em mármore
Rua 6	13	José Alvares de Cerqueira César	Anjo chorando, adorando com motivos da mitologia germânica em granito e mármore, cuja autoria é desconhecida
	18-19	Família João Kfouri	Figura em bronze, por Roque de Mingo
Rua 7	6	Família Clemente Falcão e Sampaio Vianna	Cristo em bronze, por Elio de Giusto
	9 e 10	Família Brasília Machado (incluindo Antônio de Alcântara e Machado de Oliveira e Joaquim Machado de Oliveira)	Maratona, em bronze, de autoria de Luigi Brizzolara
	33	Família João Mendes de Almeida	Mulher e busto, em mármore, de autoria desconhecida
	54	Carlos Rusca	Mausoléu em granito e bronze, com detalhes de contaminações do estilo mourisco de autoria desconhecida
Rua 8	42 LD	Família Dente	Alto Relevo, por Ruffo Fanucchi
Rua 9	6B	Família Borin Refinetti Rappa	Figuras em bronze, por Galileo Emendabili
	18	Família Frugoli	Figura em bronze, por Vogele
	45A	Demétrio Calfet	Grupo escultórico e medalhão em bronze, por Antelo Del Debbio
Rua 10	20 LD	Família de Dr. Ismael Dias da Silva	Cristo e os legionários, relevo em bronze, por Ottoni Zorlini

	35 LD	Família de Dr. João Álvares de Siqueira Bueno	Cristo carregando a cruz, bronze, por Frick
Rua 11	7/8	A. Marcelino de Carvalho	Cristo e Três Marias, em granito e bronze, de autoria de Luigi Brizzolara
	17	Família Jambeiro Costa	Figura em mármore, túmulo em granito
	36	Família Chiaffarelli (Luigi Chiaffarelli)	Euterpe, em bronze de autoria de Nicola Rollo
Rua 12	19-20	Afonso Arinos de Mello Franco	Jazigo de mármore, cruz em granito, de autoria de Jean Marie Joseph Magrou
Rua 14	1A	Giacomo Giglio	Capela jazigo de uma influência típica da arte tumular italiana, de autoria de Domingos Maia
Rua 15	01LD	Família Caiuby Wolf	Túmulo em granito
Rua 17	31	Família Morse	Capela Art Nouveau
Rua 18	27	Família Palenga	Figuras em bronze, por Eugênio Prati
	51	Família de Júlio Antunes de Abreu	Cristo em granito, por Elio de Giusto
Rua 19	1LE	Família Moraes Dantas	Medalhão em mármore, de autoria desconhecida
	4LE	Família Daud Constantino Cury	Vitória, em granito polido e bronze, de autoria de Antelo del Debbio
	15LD	Família Vidigal	Alto relevo em granito, por Ferri
	21LD	Família Gilardi Fazzini	Figuras em mármore (Anjo, Sono Eterno, L'Offerta)
	25LE	Família Salles	Criança e Anjo da guarda em mármore, por Canessa
Rua 20	9LE	Família de D. Américo Francisco Leite Guimarães	Anjo e tronco de pirâmide, em mármore
Rua 21	10LD	Antonio Eufrosina Vergueiro de Sousa Queirós e Francisco Antônio de Sousa Queirós (Baronesa e Barão de Sousa Queirós)	Grupo escultórico em mármore
	10LE	Família de Coronel Luiz Antonio de Anhaia	O jazigo tem um tear esculpido, em mármore de carrara, de autoria desconhecida
	16LE	Adriana Torres de Miranda (2ª Baronesa do Bananal)	Escultura em granito e concreto
	17-18 LD	Gelasio Pimenta, Vitoria Serva Pimenta e Alice Serva	
Rua 22	1-2 LD	Família Toledo Piza	Cristo e Maria, em bronze e mármore, de autoria de José Cucé
	3-4 LE	Família Siciliano	Guardiã, em mármore, de autoria de Amadeu Zani

Rua 24	15 LE	Família Argante Fanucchi	Via sacra, em granito polido e bronze, de autoria de Antelo del Debbio
	15A-B LD	Francisco de Paula Ramos de Azevedo	Escultura em mármore, de autoria, não identificada
	18 LD	Família Fererira Mesquita	Esfinge com motivos egípcios, de autoria desconhecida
	20-21 LE	Família de Dino Manfredini	Túmulo em granito, por Lambert
Rua 25	3 LE	Família do Dr. Arthur Jerônimo de Souza Azevedo	Túmulo em mármore, pela Casa Martinelli
	4 LE	Família de D. Escolástica Maria Leal	Túmulo em mármore, pela Casa Martinelli com dossel
	14 LE	Família Margarido	Cristo em bronze, por Elio de Giustp
Rua 26	1 LE	Família de Thyrso Martins	Bandeira brasileira em granito (Revolução de 1932), autoria de Nicola Rollo
	38 LD	Família Marsicano	Cristo em bronze, por Elio de Giusto
Rua 28	12-13 LE	Família de Ângelo Andreotti	Busto e pedestal com alto-relevo, em mármore
Rua 29	9 LD	Família de João Baptista Covelli	Criso morto em granito, por Leite e Silva
	13 LE	Família de Anna Guilhermina Pompeo do Amaral	Mulher art-nouveau de autoria de N. Poselli
	15 LD	Família Paim Vieira	Iconografia em azulejo. Encenação de um anjo branco banhando um anjo negro, por Paim
Rua 30	17	Família Theodoreto de Carvalho	"Solidudo", em granito, de autoria de Francisco Leopoldo e Silva
	27	Felisberto Ranzini	Medalhão em bronze, por Ranzini
	29	Família Horácio Vergueiro Rudge	Cristo em bronze, por Materno Gribaldi
Rua 31	12	D ^a Manoela Umbelina Dias Alves	Cruz, figura e dossel em mármore
Rua 34	26-27	Família Domenico Citti	Anjo em mármore
Rua 35	1-2 LE	Olívia Guedes Penteado	Sepultamento, em granito, de autoria de Victor Brecheret
	4 LD	João Briccola	Túmulo em granito, de autoria desconhecida
	9-10 LD	Bernadino de Campos	Capela em granito e águia em bronze, de autoria de Júlio Starace
	11 LD	Família de Dr. José Luiz de Almeida Nogueira	Cristo e urna em mármore
	13-14-15 LE	Família Siqueira Campos	Anjo chamado, em mármore, de autoria desconhecida
	16-17-18-19 LE	Família de Bento Bayeux e Lady Bayeux Starace (Júlio Starace)	Mausoléu em alvenaria marcado pelo estilo arquitetônico russo, de autoria desconhecida

	26	Família de Hermínio Ferreira	Figura em mármore, medalhão em bronze, por Massa
	32	Família de Joaquim dos Santos Prates	Anjo e cruz em mármore, por Tavolaro
	5A-5B	Família Cornelio Procópio de Araujo Carvalho	Figuras e pedestal em mármore, por Seysse e Wilelhorski
	06	Família Mario Pitombo	Autoria desconhecida, em Granilite
	7	Família Augusto Oliveira de Camargo	Capela com grupo escultórico em bronze
Rua 37	10A	Armando Alvares Penteado	De autoria desconhecida, o túmulo possui o mesmo aspecto de sua casa. Merece atenção o mármore, importado da França, muito rico em mica
	12	Família Jafet (incluindo Nami Jafet)	Navio de Mulhees, bronze, art-deco de autoria de Materno Gribaldi
	12A	Família Fauzi Maluf	De autoria de Antelo del Debbio, em granito polido e bronze
	15	Família Comparato	Cristo na Cruz, em bronze
	15A	Alvaro Leopoldo e Silva e Família Camargo	Capela em granito, alto relevo e figuras em bronze, por Zago
	15B	Família Dr. Bernardo de Campos	Capela com figuras e friso em bronze, por Julio Starace
	18	Família Luis Gonzaga da Fonseca e Josephina de Toledo Lara da Fonseca	Capela em granito e figuras em bronze, por Amadeo Zani
	20	Família Pedro Fernandes Bonilha	Túmulo em mármore, por Tomagnini
	21	Carlos de Campos	Escultura "Pátria e República", em granito
	22B	Família Comm. Sabbado D'Angelo	Grupo escultórico em bronze, por Larocca
	23A	Família Gabrilli	Capela em granito, por Alfredo Oliani
	28	Família Donato Gagliano	Figuras em bronze, por Enrico Bianchi
	29	Família Império	Mulher com seu anjo, em bronze, de autoria de Enrico Bianchi
Rua 38	1	Família Anpibal del Guerra	Túmulo em mármore, por Antelo del Debbio
	2	Família Rangel Moreira	"Senhora Moreira", de granito cinza Mauá
	4 E 4A	Família Alcibiades Campos	Figuras em medalhão em bronze, por Pinto do Couto
	17	Família Grilli	Figura em bronze, por Enrico Bianchi
	19-19A-20	Família Aurox Duchen	"Pietà" em bronze, por Enrico Bianchi
	27-28	Família Americo Sammarone	Figuras em bronze, por Antelo del

			Debbio
	30	Família Isola	Em granito
Rua 40	20	Família Ligio	Figura em brozne, por Bussaca
Quadra 1	26	Família Musa	Velas e livro aberto, em granito por Eugenio Prati
Quadra 2	11	Família de D. Ignez Aranha de Queiroz Lacerda	Anjo e coluna em mármore
Quadra 2A	2	Família de João Alberto Salles	Anjo, coluna e pira em mármore
	11	Família Cibella	Grande jazigo em forma de capela, que possui esculturas de mármore de Cecarelli; vindas de Firenze
	15	Família J. P. Monteiro da Silva	Capela em mármore, pela Marmoraria Blanes; Imagem e Cruz, também em mármore
Quadra 5A	3	Família Junqueira Nogueira e Busto de Cândido de Toledo Malta	Busto em mármore
Quadra 6	5	Família de Dr. Cândido de Souza Campos	Figura de Lamento em mármore, de autoria desconhecida
	11	Família de Dr. Edmundo Xavier	Cristo em bronze, por Elio de Giusto
Quadra 8	12	Família de José de Paula Leite de Barros	Figura em bronze, por Roque de Mingo
Quadra 9	4A	Família Kenworthy	Figura e medalhão em bronze, por Roque de Mingo
Quadra 11	16	Sebastião Ferreira	"Pietà", em bronze, de autoria de Galileu Emendabili
Quadra 13	3-4-5	Eduardo da Silva Prado	Coluna quebrada, de Amadeu Zani
	21-22	Mausoléu do Chapeleiro - Sociedade Beneficente dos Chapeleiros	Imagem esculpida em bronze, de autoria desconhecida
Quadra 13A	10	Família de Antônio Sarracino	Medalhão em bronze, por Amadeu Zani
Quadra 14A	7	Família de Vivo	Capela em granito, de autoria desconhecida
Quadra 17	9	Armando de Salles de Oliveira	Prece, em mármore Carrara, de autoria de Bruno Giorgi
Quadra 18	10	Família Assad Bogus (Armando Bógus)	Cristo, de mármore e bronze, de autoria desconhecida
Quadra 20	7	Família Joaquim dos Santos Azevedo	"O Adeus", em mármore travertino
Quadra 21	4	Coronel Lucio José Seabra	Túmulo e imagens, em mármore
Quadra 22	12	Família Martim e Jules Martim	Efigie em bronze, por Amadeo Zani
Quadra 22A	1A-B	Washington Luiz Pereira de Souza	"Oração", em mármore e bronze, de autoria desconhecida
	8	Família Fiaccadori	Alto-relevo e Anjo, em mármore branco, de autoria de V. Larocca

	13-14	Família de Armando Siciliano	Alto relevo e medalhão em mármore, por Amadeo Zani
Quadra 25	2	Monteiro Lobato	Túmulo em granito, por Castellane
	32-33	Família João Baptista Martins de Almeida	Capela Art Nouveau em mármore com anjos em alto-relevo
Quadra 25A	1	Thomaz M. Soubihe	Capela em granito. Sagrada Família em bronze, por Antelo del Debbio
	2	João Saad	Em bronze, de autoria de Antelo del Debbio
	3	Miguel Calfat	"Pietà", em bronze, de autoria de Antelo del Debbio
	5	Família Chedid Jafe	Em bronze, por R. Galvez
	13	Família Theophilo Estefno	Cenas de Cristo, em bronze, de autoria de Antelo del Debbio
	16	Família Antonio S. Noschese	Capela em granito, anjos em bronze, por Antelo del Debbio
	18	Família João Batista Raia	Cristom em bronze e granito, de autoria de Galileu Emendabili
Quadra 27	24	Antonio Bento de Sousa e Castro	Placa em alto-relevo, bronze por Fanucchi
Quadra 29	10-11	José Maria Lisboa	Mármore
	15	Clementino de Sousa e Castro	Figura em bronze por Zago
Quadra 31	3	Família de Alfonso Mormanno	Descida da Cruz, em bronze, por Antelo del Debbio
Quadra 32	8	Família Rodrigues Dias	"Não vejo, não falo, não escuto", ou "As Três Graças" em bronze, de autoria de Victor Brecheret
	9	Família de Francisco Checci	"Descida da Cruz", em bronze, por Zago
	11A-C	Família Buongermino	"Pietà" em mármore: Medalhões em bronze, por Carnellosso
Quadra 32A	42	Primo Grilli	Mulher deitada sobre um caixão, em mármore
Quadra 33	7	Família Schahin	Figura em bronze, por Antelo del Debbio
	10	Família de Samuel A. de Toledo	Anjo tocando sino, em bronze
Quadra 35	1	Família Rizkallah Jorge	"Pietà", em granito polido e bronze, de autoria de Antelo Del Debbio
Quadra 36	1-2	José Vieira Couto de Magalhães	Mulher Art Nouveau em mármore; "O Selvagem" em bronze, de autoria de Nicolina Vaz de Assis
Quadra 37	18	Família de Luís Gonzaga da Fonseca	Capela em granito, cruz em mármore e esculturas em bronze, de Amadeu Zani
	57	José Adriano Marrey Júnior	Anjo em mármore, pela Marmoraria

			Maia
	64/65	Família Melillo	Esculturas em mármore, Marmoraria Savoia
Quadra 39	10	Nerina Destri de Oliveira	Figura em mármore, por Peragallo
	14A	Paolo Mazzoldi	Busto em bronze, por Zani
Quadra 40	5	Família Pires	Escultura em mármore, autoria não determinada
Quadra 42	7-8	Família Siqueira Cardoso	Art-decô, Bronze e mármore, de autoria desconhecida
Quadra 44	11	José Batista Pereira	Figura e cruz em mármore
	134	Prudente Meirelles de Moraes	Trem blindado, em bronze, por Armando Zago
	135	Família Meireles	São Francisco em bronze, por Armando Zago
	150	Família Botti	"O Grande Anjo", em bronze, de autoria de Victor Brecheret
Quadra 45	39	Família Constantino de Matheus	"Pietà" em bronze, de Eugenio Prati
	48	Família Salim Taufi Maluf	Escultura em bronze de Starce
Quadra 46	6	Ministro Luís Roberto de Rezendo Puech	Cruzeiro simples em granito
	23	Família Shimizu	Em granito, com ornatos, pela Marmoraria Paulo
	41A	Família Fortunato Achilles	Cristo em bronze, por Antelo del Debbio
Quadra 48	1A	Família Brunerri Cioni	"Criança e cachorro", em bronze
	5A	Família Costa	Figura em mármore, por Larocca
	10	Família Onofre Ancona Lopes	Medalhões em bronze, por Nicola Rollo
	19	Família Reis	"Coração de Jesus" em mármore
	20	Família Felicissimo	Cruzeiro em mármore
	48	Pedro Gonçalves Dente Junior	Medalhão em bronze, por Fanucchi
	82-83	Família Sampaio Moreira Júnior	Figura em mármore por J. Pucci
	134	Família Cyro de Lauro	Túmulo em mármore, crucifixo e medalhões em bronze, por Zampola
Quadra 48C	4-5-6-7	Família Martin	Capela em granito, com anjos e ornatos em bronze, por Ochieri & Barrieri
Quadra 49	15-16	Roberto Cochrane Simonsen	Prece dos anjos em torno de Cristo, em bronze
	39	Família Joaquim Egydio de Souza Aranha	Capela em granito, com Cristo, por Julio Starace
	42	Bernardino Marranchello	Figura, medalhão e alto-relevo em bronze, por Zago
Quadra 50	9A	Família de Emílio Franchini	Pietà e anjos em bronze, por Zago
	28A	Família de João Bueno de Aguiar	Medalhão em bronze, por Galvez

	29	Família Siegrist Pedro da Rocha	Mulher com flores, em mármore de autoria desconhecida
Quadra 52A	1-1A	Manoel Assom	Capela com medalhão, Cristo e anjos em bronze, por Amadeo Zani
	7	Antonio Carlos Salles Mattos	"Cristo no Calvário", em bronze, por Amadeo Zani
	38	Família Nicodemo Sangiuliano	"Pietà" em bronze
	43/44	Família de Antônio de Camillis	Capela em mármore pela marmoraria Itália
	103	Família Dr. G. Priore	Capela com alto-relevo em bronze, por Eugenio Prati
	118/120	Congregação de S. José, Irmandade da Santa Casa de Misericórdia	"São José e Menino Jesus", em mármore
Quadra 53	41	Família Ferreira Lopes	Figura em mármore
Quadra 55	37-38	Família Bataglia	Anjo em mármore, por Francesconi
	50-51	Família Monteiro de Carvalho	Anjo e dossel, em mármore
	65	Família de Francisco de Paula Leite Camargo	Cristo crucificado e anjo, em mármore, pela Marmoraria Carrara
Quadra 56	3-4	Loja Maçônica da Amizade	Inscrito com vários símbolos maçônicos, tais como: o olho de Deus, o compasso, a esfera, o martelo e o pelicano.
	33	Família de Maria Eugenia G. Carreira de Lorena e Eduardo Vergueiro de Lorena	Anjo em mármore, por Pucci
	57	Família de Antonio João Jorge de Miranda	Mulher debruçada, em bronze, de autoria de Eugenio Prati
	67	Família Belli	Anjos em mármore travertino romano, capela com dossel, de autoria de R. Galvez
Quadra 59	30	Família Tastaldi	Alto relevo em mármore, por Larocca
Quadra 63	1-2	Família Numa de Oliveira e Haroldo de Sabino de Oliveira	Alto-relevo em bronze, de autoria desconhecida
	11	Família de Leonidas Lopes de Oliveira	Capela e anjo em mármore, por J. Pucci
	25	Família de Leopoldina Araújo da Fonseca	Capela em granito, Marmoraria Pedro Porta & Filhos e porta em bronze com figuras em alto-relevo, por Galante
Quadra 64	15	Família de D. José de Barros	Capela com ornamentação diversa, em mármore
	28	Família de Alcides H. Pertica, Eulalia Campos Pertica e Lisy Aurora Pertica	Esculturas em bronze, por Bussacca

Quadra 65	27B	Família de Franklin V. Martins	Mãe e filho, em mármore, por Julio Starace
	36	Itália Fausta	Coluna quebrada, em granito, de autoria desconhecida
Quadra 67	19	Família Perrelli	Medalhão e alto-relevo em Bronze, por Bussacca
Quadra 69	13	Iria Alves Ferreira	Cristo a caminho do calvário, em bronze, por Julio Starace
Quadra 76	30	Família Marzoratti	Alegoria da mulher picada pela serpente, em mármore
	62	Família Russo	Cristo em bronze, de autoria desconhecida
Quadra 77	1/2	Família Carvalho	Capela por Demetrio Ogheri e Barbieri; Medalhão em Bronze, por Fosca
Quadra 78	1/2	Cândida de Aurora Figueiredo	Mulher em prantos, em bronze e granito, de autoria desconhecida
	16	Rui Bloem	Crucifixo em granito
Quadra 79	1	Família Odila Rohe	Cristo na Cruz, em mármore, por Peragallo
Quadra 81	14D	Família Holzknecht	Alto-relevo em bronze, por Frick
Quadra 82	X	Família Campos Salles (incluindo Manuel Ferraz de Campos Salles)	Armas da República, em bronze e granito, de autoria de Rodolpho Bernadelli
Quadra 82	1-2	Família Micheli/Di Dio	Arco em granito com ornamento em alto-relevo, de autoria desconhecida
	6-25	Família Matarazzo (incluindo conde Francisco Matarazzo e Francisco Matarazzo Júnior, condessa Amália Ferreira Matarazzo), Condessa Filomena Matarazzo	"Guardiães e Pietá", em bronze e mármore, de autoria de Luigi Brizzollara
	28	Família Vieira de Souza	Anjo e alto-relevo em bronze, por Amadeo Zani
Quadra 83	10B-11	Família Klaczko	Túmulo em granito
	12-13	Moacyr de Toledo Piza	Interrogação, em granito cinza, de autoria de Francisco Leopoldo e Silva
	21-22	Família João Rosa	Em bronze, de autoria de Enrico Bianchi
	29-30-31-32	Família Trevisiolini	"Orfeu e Euridice", em bronze e granito, de autoria de Nicola Rollo
	40	José Maria Whitaker e Firmino Antônio Whitaker Filho	Bronze e mármore
	46	José Luiz de Oliveira Borges	Anjo, figuras e cabeça de mulher em bronze, por Júlio Starace

