

AS PRANTEADORAS NO TÚMULO DA FAMÍLIA TOSTES

Leandro Gracioso de Almeida e Silva – UFPel
leandroleko.almeida@gmail.com

Fábio Vergara Cerqueira – UFPel
fabiovergara@uol.com.br

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar a arte funerária no Cemitério Municipal de Juiz de Fora, tendo como recorte de análise as imagens femininas das chamadas pranteadoras. As obras analisadas, localizadas no túmulo da família Tostes, fazem alusão a figuras femininas da Antiguidade Clássica greco-romana e foram ressignificadas por valores cristãos típicos dos cemitérios brasileiros ao longo dos séculos XIX e XX. Os cemitérios, quando surgem, por volta do século XIX no Brasil, tinham como objetivo principal separar vivos e mortos por questões sobretudo de caráter higiênico. Com a implementação sistemática destes locais, enquanto os mais adequados para dar-se o devido fim aos mortos, observa-se que a morte encontraria um novo sentido. Adotou-se o caráter de exaltação dos mortos e a arte serviu de suporte para esse novo significado dado ao morrer.

Palavras-chave: Cemitério. Arte Funerária. Pranteadoras. Escultura. Marmoristas

INTRODUÇÃO

Os cemitérios no Brasil, tal como os conhecemos, são relativamente recentes. Seu surgimento aconteceu de forma abrupta no século XIX, e inicialmente, apenas a fim de se resolver questões sanitárias. Durante todo o período colonial, os mortos foram sepultados dentro e nos arredores das igrejas católicas; essa tradição de origem europeia fora herdada devido à colonização portuguesa. O hábito de enterros dentro das igrejas ficaria conhecido como *ad sanctos*, conforme ALMEIDA (2007, p.100):

[...] fazem parte de um rito religioso que marcou o comportamento cultural do homem ocidental durante séculos e a coabitação entre mortos e vivos, num mesmo espaço, não era considerado um problema. Entretanto em meados do século XVIII esta questão entra em pauta de discussão, tornando-se intolerável a convivência.

No início da Idade Média, na qual a Igreja passou a ficar incumbida pelo cuidado com os mortos, não havia por parte desta, nem de seus fiéis, qualquer preocupação com o destino final que se daria aos cadáveres, sobre isso há que se destacar a consideração que ARIÈS

(1989, p.25) faz: “contanto que o conservasse dentro de seus limites sagrados.” Contudo, é necessário compreender que as sepulturas individualizadas nunca foram totalmente abolidas, apenas ficaram restritas a certos grupos e situações.

Durante o final do século XVIII e início do século XIX temos na França o ressurgimento dos cemitérios fora dos centros urbanos. Os médicos franceses acreditavam que esse contato quase promíscuo entre vivos e mortos era foco causador de epidemias. De acordo com ALMEIDA (2007), percebe-se que os cemitérios como os conhecemos atualmente não remontam a um longínquo passado, pelo contrário: foram reinventados na França do final do século XVIII e início do século XIX com base nos cemitérios da antiguidade romana, entretanto sob novas alegações, isto é, as sanitárias.

O Brasil acabou por ser fortemente influenciado pela medicina social francesa, assim seguiria o seu modelo sanitário, por acreditar que este resolveria parte dos problemas de saúde pública. A arte funerária surge como uma das consequências dessa separação, de vivos e mortos, e foi fortemente influenciada pelo positivismo, como nos aponta ARIÈS (1989, p. 50): “[...] o caráter exaltado e comovente do culto dos mortos não é de origem cristã, mas sim de origem positivista; os católicos filiaram-se a ele em seguida, tendo-o assimilado com tamanha perfeição que logo acreditaram-no nascido entre eles.”.

A escultura funerária não foi a única consequência desta ressignificação da morte: outros profissionais enxergaram na criação dos cemitérios uma possibilidade de fazer negócios. Fotógrafos, funerárias, floriculturas, jornalistas, todos de certa forma ganharam com essa ressignificação. O ato de externalização do luto acabou por criar um “mercado da morte”, no qual não se lamentava ou temia a morte de si, mas doutrem.

As estratégias de se fazer a memória do morto variaram ao longo dos séculos XIX e XX, mas começaram a perder força em meados dos anos 1930, quando a sociedade passava por transformações, conforme BORGES (2002, p.292):

A partir de 1929, a burguesia [...] restringiu seus gastos em razão da crise econômica que se alastrou por todo o país; as obras tumulares grandiloquentes passaram para segundo plano, tornando-se raro esse tipo de construção. Ao mesmo tempo, mudava-se o gosto estético da sociedade, que preferia agora túmulos mais simples, horizontais, de linhas geométricas simplificadas, revestidos de granito ou mármore cinza e com poucas peças escultóricas de bronze e poucos atributos culturais, influenciados pelo *art-decò*.

Deve-se também considerar os cemitérios jardins, que surgiram no século XX no Brasil como uma alternativa “moderna” aos sepultamentos, ou, ao menos, se fizeram vender assim. A cremação, ainda cara atualmente, vem ganhando cada vez mais adeptos. Isso explica, em

termos, o porquê dos cemitérios de modelo oitocentista estarem cada vez mais abandonados.

A vida no século XXI que BAUMAN (2007, pp. 106-151) caracterizou como “modernidade líquida” acabou por dissolver os nós instituídos pela sociedade moderna em relação aos seus modos de viver, podendo ser observadas nos costumes fúnebres certamente. Na atualidade não se tem tempo para sofrer o luto, esvaziou-se o papel que os mortos tinham, assim como a frequência de visitas aos cemitérios, o negar da morte, graças aos avanços da medicina que garantem cada vez mais uma vida longa, também nos ajudam a entender o porquê de não quisermos pensar na morte. A morte está cada vez “mais distante”, uma vez que se espera morrer na velhice.

1. O CEMITÉRIO MUNICIPAL E SEU IMPACTO NA RESSIGNIFICAÇÃO DA MORTE

O Cemitério Municipal Nossa Senhora Aparecida de Juiz de Fora, conhecido popularmente apenas como Cemitério Municipal surgiu como reflexo dos valores e medidas higienistas implantadas na Europa entre os séculos XVIII e XIX, os quais já foram discutidos anteriormente. Estes conceitos suscitavam a separação de vivos e mortos. O espaço fúnebre foi inaugurado em 2 de novembro de 1864, num dia de Finados, e este foi o primeiro espaço público destinado exclusivamente a este fim em Juiz de Fora, segundo COSTA (2007, p.28).

A partir de sua criação, a cidade passaria por uma grande mudança com relação ao destino que se dava aos mortos. Os cemitérios surgem no Brasil de modo a se estenderem por todo o território por volta da segunda metade do século XIX. Os motivos foram diversos para o atraso, entre a devida aplicação da legislação introduzida no Brasil no início do século XIX e sua efetiva aplicação para a construção pelas cidades e vilas do Império.¹

De acordo com COSTA (2007, p.37), no caso de Juiz de Fora as discussões na Câmara começaram por volta de 1855, mas o cemitério só começou a ser construído de fato por volta de 1863, sendo assim, oito anos após um surto de cólera que atingiu a cidade. As epidemias eram frequentes pelas cidades brasileiras e quase apressavam a construção de cemitérios. Os médicos higienistas atribuíam aos mortos sua causa, mas também, a falta de saneamento urbano das cidades brasileiras.

Em Juiz de Fora, a epidemia teria sido fraca levando ao óbito poucas pessoas. Segundo

¹ Sobre a secularização da morte, recomenda-se a leitura de COSTA, Fernanda Maria de Matos. **A morte e o morrer em Juiz de Fora: Transformação nos costumes fúnebres (1851-1890)**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: 2007.

COSTA (2007), este fator seria uma possível razão para a construção do cemitério ter iniciado apenas oito anos depois do surto. A secularização do morrer ao longo do século XIX impactou a relação que se tinha com a morte, e por isso derivou numa série de transformações nos ritos mortuários pelo Império, estabelecendo uma nova forma de se vivenciar a experiência dos sepultamentos.

Na cidade de Juiz de Fora a tradição anterior fortemente marcada pela religiosidade católica devocional delegava a Igreja a responsabilidade com os mortos. Uma vez proibido este hábito fúnebre, a memória do que era um “bom sepultamento”, isto é, dentro das igrejas não fora apagada por completo, mas teve de ser reinventada.

O cemitério foi inicialmente administrado pelo pároco local, padre Thiago Mendes Ribeiro e por um zelador o Sr. Victorino da Silva Braga, ambos administraram o espaço até suas mortes, em 1890 aproximadamente.² O Cemitério Municipal de Juiz de Fora não era o único local de sepultamento da cidade no século XIX e início do século XX. Juiz de Fora também contava com o Cemitério da Glória, mas os sepultamentos no último eram restrito apenas aos irmãos.

O zelador Hilário Mendes Horta, quem sucedeu a administração do cemitério após o falecimento de Victorino da Silva Braga alegava que o espaço, não dispunha de vagas adequadas para os números sepultamentos que aconteciam ali. Conforme um relatório descritivo que o próprio zelador fez em 1912:

O terreno do cemitério nestes ultimos annos tem difficultado extraordinariamente os enterros devido ao augmento notavel do obituario não sendo de extranhar-se pelo augmento da população.[...] Lembro a V.E. a conveniencia do fechamento do cemitério da Gloria, pois este muito prejudica a renda do cemiterio municipal e augmenta consideravelmente o número de indigentes, visto que nelle não é aceito quem não for irmão daquelle sociedade ou quem não pagar o que for exigido [...].^{3 4}

Era necessária a construção de um outro local para sepultamentos, ou a ampliação do antigo cemitério, a fim de permitir a manutenção dos sepultamentos. Este impasse se resolveu quando a proprietária do terreno ao lado, sendo viúva e herdeira do Coronel João Evangelista, resolve doar à Câmara, o terreno que era de sua propriedade.⁵

² A administração do espaço foi compartilhada entre o pároco Thiago Mendes Ribeiro e o zelador Victorino da Silva Braga até a secularização dos cemitérios, quando a Igreja perdeu esta função, o que coincide com data aproximada de falecimento de ambos. Sobre isso ver mais em: COSTA, F. (2007).

³ Respeitar-se-á sempre a grafia original dos documentos citados.

⁴ Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora – Fundo Câmara Municipal República Velha – I Cemitérios – Documentos Diversos – 1892-1930.

⁵ Sobre esta questão, as atas da Câmara Municipal de Juiz de Fora da década de 1910 até 1925, disponíveis no Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora, relatam esta doação, no qual a única exigência de

De acordo com a planta de 1925 a obra teria começado no mesmo ano e também em 1925 a *ala nova* foi inaugurada, conforme placa inaugural pregada na entrada do cemitério.⁶

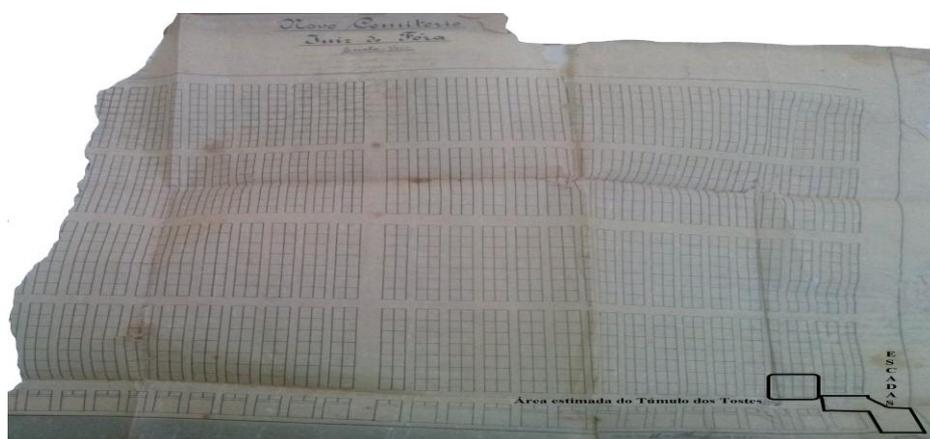


Figura 1. Planta de Ampliação do Cemitério Municipal, com marcação digital em negro da área onde o túmulo dos Tostes viria a ocupar. A obra foi autorizada por Jonas Bastos, engenheiro e fiscal de obras do município em 28 de Abril de 1925 – Fundo Plantas do Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora.

Supõe-se que tão logo inaugurado a venda de perpetuidade de túmulos tenha sido iniciada. A família Tostes adquiriria um dos melhores quinhões disponíveis na chamada *ala nova*.



Figura 2. Vista aérea do Cemitério Municipal de Juiz de Fora – Fonte: Google Maps (2013)

Posicionado na entrada do cemitério, a família conseguiu, mediante a compra da

Dona Mariana Evangelista, foi um local para erigir um túmulo para seus familiares.

⁶ Marcou-se digitalmente de branco a área onde o túmulo analisado está localizado.

perpetuidade, o direito de ter uma sepultura individualizada num local de destaque, uma vez que qualquer um que passasse pela na nova entrada principal, agora localizada entre as duas alas, conseguiria observar o túmulo dos Tostes, como inclusive, ainda acontece.

2. A ASCENSÃO DA ARTE FUNERÁRIA EM JUIZ DE FORA

A arte funerária, no caso juiz-forano, surgiu como uma ressignificação do morrer, conforme já mencionado, e estava à luz do que acontecia por todo Império. Não havia a preocupação em adornar os túmulos em Juiz de Fora, assim como em todo o Brasil até o século XIX. Antes do surgimento dos cemitérios, os mortos eram entregues à Igreja e cabia a ela dar-lhes o devido fim, o que não dava de modo geral espaço para individualização da sepultura.

A documentação referente a testamentos, inventários, assim como a documentação administrativa do cemitério, disponíveis no Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora e Arquivo Central da UFJF, demonstra que, de fato, havia semelhanças nos costumes fúnebres da cidade com o contexto nacional.

O aporte documental nos permite também compreender que o fazer da memória do defunto era incumbência quase sempre dos familiares. Não há registros que demonstrem uma preocupação com as características da sepultura a ser utilizada, sequer no caso de pessoas que estavam doentes a morreriam em pouco tempo.

Os mortos ganharam um papel na cidade que nunca tiveram. As visitas ao espaço fúnebre se tornariam rotina, principalmente em datas comemorativas, como Finados. Esses acontecimentos são essenciais para compreendermos o surgimento das marmorarias dedicadas à arte funerária no Brasil e em Juiz de Fora, cujos marmoristas estiveram atentos a essa transformação e perceberam a possibilidade de fazerem negócios neste novo contexto. Conforme relatou o zelador Victorino da Silva Braga:

Estando próximo o dia de finados 2 de Novembro e o cemitério nesse dia é visitado por milhares de pessoas e por isso preciso consessão da Intendência para fazer a capina, limpeza e concertos necessarios cuja despeza não excederá a cem mil reis que serão pagos com o rendimento do mesmo,[...]⁷

Em Juiz de Fora, o primeiro estabelecimento dedicado à arte funerária foi o

⁷ Grafia original do documento, disponível em: Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora – Fundo Câmara Municipal República Velha, Vº Parte – Órgãos e Funcionários da Câmara – 1º - Cemitério – 126 – Correspondências expedidas e recebidas entre o Administrador do Cemitério e o Presidente da Câmara, Ano 1890.

estabelecimento dos marmoristas Pereira & Costa. Eram profissionais possivelmente de origem luso-brasileira e anunciavam seu ofício diariamente na imprensa local, o que nos permite supor que havia público para consumir seus serviços.⁸

Muitos profissionais se dedicaram aos mortos ao longo dos séculos XIX e XX, principalmente com o grande fluxo de imigrantes que chegava às Américas no período⁹. Alguns desses imigrantes dominavam o ofício da marmoraria e outras técnicas necessárias à nova “economia da morte”.

Assim, aproveitando-se do crescimento econômico proporcionado pelo cultivo do café na cidade e pelos valores burgueses, temos em Juiz de Fora, como ocorreu em outras cidades brasileiras, as condições necessárias para os marmoristas. Estes profissionais buscavam na pujança econômica do lugar e no desejo pela modernização das cidades um local para prestar seus serviços, que não atendiam somente aos cemitérios, mas a quaisquer necessidades construtivas.

Após *Pereira & Costa*, todos os outros marmoristas instalados em Juiz de Fora, de acordo com os anúncios dos chamados *Almanaques* (livros de publicidade) e *Pharol*, eram imigrantes italianos. Estes profissionais estavam preparados para fornecer à *cidade dos mortos*, que era seu principal mercado, tudo aquilo de mais moderno de que a cidade dos vivos poderia dispor. Nesse sentido BORGES (2002, p.130) considera que:

A efervescência narcisista, típica da burguesia, levou a nova classe a querer registrar suas particularidades nos cemitérios, que se tornaram o local propício para: perenizar o individualismo do homem, recém-valorizado após a morte, romper o anonimato das pessoas que passam a promover-se, a distinguir-se dos demais; adquirir propriedades perpétuas, cabendo aos homens poderosos o melhor quinhão da vida eterna.

Os cemitérios acabaram por demarcar o período de transição nos costumes fúnebres, pois, ao contrário do que hoje possam parecer, não eram feitos exclusivamente para os mortos, mas eram, sobretudo para os vivos. A necessidade de se distinguir usando a arte foi

⁸ No sítio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o Jornal *Pharol* é possível consulta online com todas as edições do periódico que sobreviveram ao tempo. Pereira & Costa fizeram o primeiro anúncio em 1876, em 1877 dissolvem a sociedade ficando está aos cuidados apenas de Pereira, no mesmo ano, não há mais anúncios da marmoraria, nem nos seguintes. Sobre isso, acredita-se que Pereira tenha encerrado o negócio ou falecido. Página consultada 20 de Outubro de 2013. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=258822> Acesso em: 30.out.2014

⁹ A esse respeito, ver GIROLETTI (1988: p.19-20): A mão de obra imigrante, qualitativamente superior à do escravo, era dotada de certas habilidades profissionais extremamente funcionais face às mudanças que se processavam. Além de conhecimentos de agricultura, os imigrantes dominavam uma gama de técnicas artesanais e manufactureiras relativamente diversificadas que variavam desde a transformação de alimentos (banha, salame, farinha, massa de tomate, conservas, massas, doces, bebidas...) até a fundição de ferro.

observada por BOURDIEU (2010, p.65) que considerou:

Sabendo que a maneira é uma manifestação simbólica, cujo sentido e valor dependem tanto daqueles que a percebem quanta daquele que a produz, compreende-se que a maneira de usar bens simbólicos e, em particular, daqueles que são considerados como atributos de excelência, constitui um dos marcadores privilegiados da “classe”, ao mesmo tempo em que o instrumento por excelência das estratégias de distinção, ou seja, na linguagem de Proust, da “arte infinitamente variada de marcar distâncias.

A produção de esculturas com caráter marcadamente simbólico também foi aplicada aos cemitérios, durante o que MOTTA (2008) e VOVELLE (1997) chamam de “período áureo da arte tumular” que no caso brasileiro teria acontecido entre 1860 a 1930.

A criação do Cemitério Municipal de Juiz de Fora acabou por dar à cidade um lugar de memória. NORA (1993) observou que nas sociedades modernas houve uma fragmentação da vida coletiva e dos costumes que lhe garantiam certa coesão, proporcionando assim a ascensão do individualismo. Com base na reflexão de NORA (1993) e estendendo-a, observa-se que os cemitérios oitocentistas representaram uma fragmentação do que os familiares entendiam dentro da tradição anterior, por um enterro digno, e assegurado da vida eterna.

BION (2008, p.26) observou que: “[...], a presença de um catolicismo marcadamente tradicional pode ser observada na região desde os primórdios da fundação do povoado de Santo Antônio do Paraibuna.”. E assim, ainda para BION (2008), outra marca de um catolicismo devocional em Juiz de Fora é que as famílias detinham uma relação muito próxima com seus santos de devoção, os consideravam como seus protetores, estes santos estavam presentes dentro das casas em oratórios representados por imagens.

As afirmações de BION (2008) nos permitem entender o porquê da presença marcante de imagens ligadas ao catolicismo no Cemitério Municipal. Santos e anjos estão espalhadas por inúmeros túmulos e essa forma de vivenciar a fé ultrapassaria o século XIX chegando até aos dias atuais, onde as famílias não aboliram totalmente o uso de imagens santas sobre os túmulos.

O que foi discutido até agora demonstra que o cemitério deixou a igreja, mas ela acabou por mudar-se para o cemitério, sempre é claro, adequando-se aos costumes fúnebres do momento. No entanto, nem todas as famílias optaram pelo discurso religioso representado por figuras tão evidentes do catolicismo devocional. Algumas extrapolaram essa experiência, como é o caso da família Tostes, que, sendo uma família de posses, pôde ultrapassar os limites da representação tradicional do luto.

3. AS PRANTEADORAS E ESTRATÉGIAS DE MEMÓRIA NO TÚMULO DOS TOSTES

Antes de discorrermos sobre o papel das pranteadoras e possíveis significados e razões pelas quais a família optou por tal discurso alegórico, faz-se necessário conhecer quem foi o primeiro a ser ali sepultado. O jazigo foi erigido para a família como um todo, segundo consta inscrito no próprio túmulo, “jazigos perpétuos da família”. O primeiro a ser sepultado de acordo com inscrição lapidar, foi Cândido Teixeira Tostes (1842-1927).

Em *Salvo Erro ou Omissão* (1979) é possível encontrar algumas informações pertinentes sobre sua biografia. De acordo com a obra de FILHO PROCÓPIO (1979, p.71):

Natural de Mar de Espanha – MG – Filho de João Antônio Dias de Resende Tostes. Advogado. Diretor do Banco de Crédito Real de Minas Gerais (1899). Cafeicultor da “São Mateus”, a mais produtiva fazenda do Estado de Minas (1905-1925). Titular de rua e do Instituto de Laticínios Cândido Tostes. Grande investidor imobiliário, acionário e de capitais.

Com bases nestas informações, é possível perceber que Cândido Teixeira Tostes era uma pessoa abastada, influente na política e na economia da cidade, homem de muitas posses, e tendo falecido dentro do contexto de exaltação dos mortos, era um sujeito propício a receber uma homenagem monumental vinda de seus familiares.

A viúva, herdeira de seus bens com seus filhos, deixou descrito na inscrição lapidar o tributo que prestava ao falecido esposo/pai: “EM MEMORIA DO DR. CANDIDO TEXEIRA TOSTES ★ 5-2-1842 † 9-4-1927 AO AMANTISSIMO ESPOSO E PAE, TRIBUTOS DE SAUDADE E GRATIDÃO DE MARIA LUIZA DE REZENDE TOSTES E FILHOS”.¹⁰

Outros familiares seriam homenageados no jazigo, como João de Rezende Tostes (morto em 1950): “ALMA NOBRE E FIEL A ETERNIDADE LEVOU-TE A MORTE EM LUTUOSO VÉU, DEIXANDO OS TEUS EM PERENAL SAUDADE MAS COM A CERTEZA QUE ESTÁS NO CÉU! PALMAM QUI MERUIT FERAT”.¹¹

A estratégia memorial que a família optou por fazer para seus entes, foi a de exaltação da memória do morto, tomando-os como exemplo, para a sociedade a família e para sociedade

¹⁰ Optou-se por transcrever literalmente as inscrições lapidares, obedecendo inclusive normas ortográficas da época.

¹¹ Frase em Latim que significa: *A glória para quem a mereça.*

juizforana. Nesse sentido, CANDAU (2012, p. 139-140) contribui para compreendermos por qual motivo família tão abastada quis através de inscrições lapidares e alegorias construir a memória de seus ancestrais: “salvaguardando a memória dos ancestrais, ele também protege a sua. Se durante a reconstituição de filiação ele encontra a possibilidade de embelezá-la ou enobrecê-la, certamente, tirará proveito identitário evidente.”.

Seja através de discursos lapidares, seja pelas pranteadoras, o objetivo era criar uma imagem quase mitificada dos mortos. A família optou pelo discurso das pranteadoras em detrimento de figuras recorrentes no cemitério como anjos e santos. Cada uma das alegorias escolhidas possui um significado diferente.



FIGURA 3: Jazigo da Família Tostes – Fonte: O Autor 2013

A presença dos valores greco-romanos embutidos nas pranteadoras é comum na arte funerária. PANOFSKY (2004, p.67): “[...] Na arte italiana e francesa dos séculos XVII e XVIII encontramos um grande número [...] de empréstimos diretos e deliberados dos motivos clássicos, sendo que os temas pagãos eram transformados segundo as ideias cristãs”.

Em sua dissertação intitulada *A antiguidade Clássica na Representação do Feminino: Pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930)*, CARVALHO (2009, p. 202) observou as características que a mulher tinha quando retratada nas artes, em alusão ao referencial neste contexto:

A influência da antiguidade clássica foi um referencial fortemente adotado na caracterização das pranteadoras [...], ao privilegiar a moda greco-romana, em

quítos, hímations, túnicas, sandálias e penteados.[...], sua representação é buscada da antiguidade clássica, e por raras vezes imbuídas de significados cristãos, por exemplo quando aparecem vinculadas à cruz. Alguns dos signos que elas carregam podem ser interpretados tanto no universo cristão quanto clássico, assim como a própria pranteadora, que usa manto e véu, pode ser interpretada como a Virgem Maria ou como um sacerdotisa. Existe uma forte dualidade entre os signos e as representações.

As obras analisadas foram importadas da Itália e são de autoria de artistas italianos diferentes. Foram feitas em uma ou, talvez, duas oficinas de mármore, sendo estas: a oficina de Luca Arrighini e seus filhos, no qual Enrico Arrighini, foi quem assinou quatro das cinco obras analisadas; e uma assinada por Prof Bozzano, no qual não se sabe ao certo, se trabalhava com os Arrighini, se foi professor dos marmoristas desta oficina ou se apenas vendeu a obra para a marmoraria importadora em Juiz de Fora, assim como deve ter ocorrido com as obras de Enrico Arrighini.

De acordo com o sítio *Museo dei Bozzetti*, a empresa foi fundada em 1870 por Luca Arrighini; seus dois filhos, Enrico e Giulio, quando atingiram a maioridade, decidiram colaborar com seu pai e, após sua morte, continuaram o trabalho artístico em mármore com grande sucesso. Por volta dos anos cinquenta, Giulio aposentou-se do negócio que foi continuado por Enrico com seu filho Nicola, que, em 1955, herdou a empresa de seu pai Enrico após seu falecimento. A respeito da família Arrighini, pode-se dizer que a formação de cada um dos componentes foi feita em escolas de arte e aprenderam seu ofício em laboratórios.¹²

Observa-se que os Arrighini estavam bastante organizados e preparados para atender as diversas demandas do mercado de arte, faziam obras para decoração de: túmulos, praças ou decoração para edificações diversas, haviam-se profissionalizado ao longo dos anos e dominavam o saber-fazer da escultura, aprendido, em escolas de arte na Itália. Ademais contavam com profissionais contratados por eles, que lhes davam suporte, a família inclusive continua no ramo de escultura atualmente.

Prof Bozzano é o outro marmorista com nome grafado em uma das alegorias. Nasceu em Gênova em 1858, formado na Academia de Belas Artes da Ligúria em Gênova, em 1873, sob a orientação de Cevasco. Em 1892, obteve o reconhecimento por trabalho preparado. Executou obras significativas para o cemitério de Staglieno em Gênova, para a Igreja do Santíssimo Rosário, em Washington entre outras. Em 1893, obteve a cadeira de escultura na Escola de Belas Artes de Pietrasanta, onde lecionou até 1929, tornando-se um importante

¹² Texto adaptado e traduzido da língua italiana.. Disponível em: <http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s001220.php> Acesso em 15.out.2014

ponto de referência para gerações de artistas que se formavam na escola, faleceu em 1939 em Viareggio.¹³

Devido à carência de documentação sobre o pedido de confecção do túmulo, não se pode afirmar ao certo como de fato tudo procedeu. Entretanto, ao se pensar dentro do contexto de confecção de outros túmulos, no mesmo cemitério na cidade, supõe-se que as obras foram encomendadas por uma marmoraria local a pedido dos familiares. Essas marmorarias encomendavam da Itália muitas obras, conforme os próprios anúncios dos *Almanques*. Quando chegavam à cidade, os marmoristas locais tinham apenas o trabalho de dispô-las no túmulo conforme o desejo da família.

As alegorias foram analisadas individualmente para facilitar a leitura deste trabalho. Optou-se por observar seus possíveis significados e usos, as obras também foram avaliadas em conjunto para serem entendidas como um todo.

A alegoria que se encontra na parte mais baixa do túmulo é de autoria de Prof Bozzano e é a única assinada por ele neste túmulo e no cemitério. Trata-se de uma pranteadora que está disposta de forma privilegiada, na altura dos olhos de quem passa pelo corredor principal da *ala nova* do cemitério.



Figura 4. Alegoria da Lembrança – Fonte: O Autor (2013)

A pranteadora de Prof Bozzano representa a lembrança; seus traços delicados representam uma mulher europeia, fazendo referência aos padrões clássicos greco-romanos de escultura e beleza. Com a mão esquerda levada ao peito, olhar rebaixado em sinal de tristeza e

¹³ Texto adaptado e traduzido da língua italiana. Página consultada 15 de Outubro de 2014. Disponível em: <<http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/artisti/s000337.php>>

saudade, veste um quitón de mangas longas, a veste possui planejamento. Também possui um véu cobrindo seu rosto, fazendo dupla alusão a um sacerdotisa ou a Virgem, e segura uma coroa de flores com a mão direita. A pranteadora usa sandálias com os pés amostra e está com os pés sobre uma espécie de escada, na qual tem o pé esquerdo no degrau superior e o direito no inferior.

A segunda pranteadora analisada é de autoria de Enrico Arrighini e está numa base elevada em relação a pranteadora de Prof Bozzano. A obra divide o segundo patamar do jazigo com uma outra pranteadora também de Enrico Arrighini, ainda que fiquem em lados opostos, separadas pela base de apoio para o 3º patamar.



Figura 5. Alegoria do Desespero – Fonte: O Autor (2013)

Esta pranteadora apresenta características semelhantes com a obra anterior quanto às vestes, usa um quitón de mangas longas, porém possui um cinto na cintura que o amarra junto ao corpo o que a difere em termos da obra de Prof Bozzano, ademais esta pranteadora não possui véu e está com os cabelos soltos.¹⁴

A pranteadora está descalça de joelhos com os cotovelos apoiados a uma rocha, se assemelha a uma estela tumular. Junto a esta estela há uma coroa de flores envolta numa fita,

¹⁴ De acordo com CARVALHO (2009, p.119-136) quitón é um tipo de indumentária utilizada na Antiguidade greco-romana, podia ser utilizado por homens ou mulheres.

pendurada no topo; há na base da estela um pergaminho aberto com as pontas enroladas, o que nos permite entender uma possível relação entre o tempo e a vida, pois as extremidades enroladas representariam uma vida que se desdobra. O pergaminho também poderia ser uma homenagem a sua vida de trabalho, embora não haja nele nenhuma inscrição. Próximo aos pés da pranteadora há um ramo grande de flores que tocam a base da estela tumular como se ela os tivesse deixado na base do túmulo para prestar homenagem ao morto.

Esta pranteadora diferente da anterior não se apresenta como uma alegoria serena, pelo contrário, quer demonstrar forte emoção, tristeza, em relação a perda de alguém que lhe é caro. Este tipo de alegoria nos remete a forte dramatização do luto que ocorria no período.

A alegoria a seguir, também de autoria de Enrico Arrighini, possui também fortes características do luto romântico e/ou dramatização do luto típica dos oitocentos e das primeiras décadas do século XX.



Figura 6. Alegoria da Desolação – Fonte: O Autor (2013)

A alegoria da desolação e/ou sofrimento está presente por outros cemitérios, como no cemitério da Santa Casa em Porto Alegre/RS.¹⁵ É representada por mulheres que apoiam seu

¹⁵ Sobre isto, ver mais em: BELLOMO, H. R. (org.) **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade,**

corpo e cabeça sobre uma base, que na obra analisada é uma estela tumular. Os pés descalços, a coroa de flores sobre a base são também indícios da morte. Esta pranteadora também veste quitón de mangas longas com panejamento, possui traços femininos greco-romanos, tem longos cabelos soltos. Como já dito, ela divide o segundo patamar da base do túmulo, ficando apenas em lado oposto a outra obra.



Figura 7. Alegoria da Esperança – Fonte: O Autor (2013)

Disposta na penúltima base da “pirâmide”, encontramos a *Alegoria da Esperança*. Esculpida por Enrico Arrighini. A alegoria está com o corpo apoiado a uma estela tumular, com a cabeça e olhar erguidos para o céu, parece buscar pelo(s) falecido(s). Além disso, a obra apresenta traços greco-romanos de beleza, cabelos longos e soltos e veste um quitón de mangas longas amarrado ao corpo com um cinto, no entanto, as mangas estão arregaçadas, deixando à mostra os antebraços da imagem, seus pés não estão à mostra, estando cobertos pela veste.

Esta alegoria disposta na penúltima base nos apresenta a primeira pista de conjunto que o autor do túmulo quis construir. É a única que além de olhar para o céu também tem o olhar direcionado para outra obra, a *Alegoria da Fé*, que está no topo do túmulo.



Figura 8. Alegoria da Fé – Fonte: O Autor (2013)

Sendo a última alegoria a ser analisada e disposta no centro/topo do jazigo, temos uma *Alegoria da Fé*. A esse respeito é interessante observar que, diferente das outras alegorias que possuem uma expressão de sofrimento, esta obra apresenta bastante leveza. É a única que veste uma túnica deixando seus braços totalmente a mostra. Ademais, possui um véu que lhe cobre os cabelos, fazendo novamente alusão a Virgem ou uma sacerdotisa.

Segurando uma coroa de flores com a mão esquerda, tem a outra suavemente apoiada a uma cruz, fazendo forte referência ao cristianismo. Seu corpo também está levemente apoiado sobre a cruz. Esta alegoria se diferencia das outras por ser a única onde há uma clara evidência cristã, ainda que os referenciais clássicos tenham sido utilizados pelo autor da alegoria, Enrico Arrighini.

Para CARVALHO (2009, p.22), positivismo, cristianismo e antiguidade clássica estavam fortemente conectados:

A imponência da doutrina positivista encontrou no estilo clássico uma forma de exprimir seu ideal artístico. O uso dos signos da antiguidade clássica, já adotados pelo cristianismo, continua como um recurso das religiões, uma vez que o

catolicismo, apropria-se dos referenciais mitológicos para designar seus santos e que o positivismo cria sua própria religião – a da humanidade, tornando muito eficaz o repertório da antiguidade.

Analisando as obras em conjunto, apesar de discursos diferentes, todas têm o mesmo objetivo: fazer dos Tostes pessoas memoráveis; seus valores em vida lhe fizeram exemplos a serem seguidos. A arte positivista é extremamente pedagógica e o cristianismo, segundo ARIÈS (1989), soube se misturar tão bem aos valores de Comte que se confundiram num só. As alegorias escolhidas pelos Tostes, embora os distintos significados que lhe podem ser atribuídos, possuem forte caráter ideológico. Propuseram-se a usar os mortos para extrair deles proveito identitário, algo, inclusive, que não fora exclusivo desta família, haja vista inúmeros outros exemplos de túmulos localizados pelo Brasil.

CONCLUSÃO

Baseado na documentação analisada, na bibliografia produzida sobre o morrer e arte funerária, assim como na observação e leituras das pranteadoras do túmulo dos Tostes, conclui-se que a *ala nova* do Cemitério Municipal de Juiz de Fora possui poucos símbolos do período áureo da arte tumular. MOTTA (2008), assim como VOVELLE (1997) consideram como 1930 o período limite da efervescência da arte tumular e, a partir daí, um rápido declínio. A doutrina positivista, outros valores religiosos que chegavam ao Brasil, o contexto de guerras que causaram dificuldade na importação de matéria-prima como o mármore de Carrara, certamente contribuíram para afastar os exageros do luto do espaço fúnebre.

O *ala nova* foi construída em 1925, período no qual, outros materiais viriam a ser utilizados. Ademais, a mudança dos gostos estéticos, a crítica do modernismo aos exageros do ecletismo, certamente contribuíram também para que a “morte burguesa”, parafraseando BORGES (2002), perdesse espaço. Com base em escolhas, a família Tostes adotou estratégias para exaltar seus membros, ainda que, para isso, tivesse que ocultar o que lhe causasse algum constrangimento. À memória dos mortos, de acordo com o já observado na literatura sobre o tema e no decorrer de pesquisas paralelas de outros jazigos no mesmo cemitério, sempre é manipulada em prol dos vivos.

Os Tostes, como família abastada, puderam optar por obras de excelente qualidade artística, importadas da Itália. Faz-se necessário lembrar que nem todas as ricas famílias da cidade optaram por esse “exagero” no túmulo. De acordo com FAZZOLATO (2004, p.10) os Tostes dividem junto com os Halfeld o título de família fundadora da cidade de Juiz de Fora. Isso certamente nos ajuda a compreender o porquê da necessidade de se criar um túmulo

monumental disposto logo na entrada do cemitério.

A cidade dos mortos segregou sem acanhamento, assim como a cidade dos vivos. Ademais como observado no caso juizforano, a burguesia necessitou exaltar os mortos de forma muito mais grandiloquente que a aristocracia, mesmo no século XX algo semelhante com o observado nos cemitérios do Rio Grande do Sul, no qual BELLOMO (2008, p. 20) nos diz: [...] a aristocracia local tinha uma consciência tão profunda de sua importância e de seu papel na sociedade [...] que não precisou reforçar seu *status* através de túmulos imponentes. Colocar o título e o brasão lhes parecia suficiente.

Logo, entende-se que nem no momento de perda de um ente querido, as famílias deixaram de disputar entre si, espaços de poder. Os mortos eram instrumentos nas mãos dos vivos para valoração do que eles pretendiam ser ou fingir ser.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. G. **MORTE, CULTURA, MEMÓRIA – MÚLTIPLAS INTERSEÇÕES: Uma interpretação acerca dos cemitérios oitocentistas situados nas cidades do Porto e Belo Horizonte.** Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2007.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte. Vol. I.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, 2v.
- AZZI, R. **Sob o Báculo Episcopal: A Igreja Católica em Juiz de Fora – 1850-1950.** Juiz de Fora, Centro da Memória da Igreja de Juiz de Fora, 2000.
- BAUMAN, Z. **Vida líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BELLOMO, H. R. (org.) **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade,**
- BORGES, M. E. **Arte funerária no Brasil (1890-1930) ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto.** Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento.** Porto Alegre: Editora ZOUK; São Paulo: Edusp, 2007.
- CANDAU, J. **Memória e identidade.** Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo. Contexto, 2012.
- CARVALHO, L. F. N. **A Antiguidade Clássica na representação do Feminino: Pranteadoras do cemitério evangélico de Porto Alegre (1890-1930).** Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2009.
- COSTA, F. M. M. **A morte e o morrer em Juiz de Fora: Transformação nos costumes**

fúnebres (1851- 1890). Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: 2007.

FILHO, J. Procópio. **Salvo erro ou omissão: gente juizforana.** Juiz de Fora: Esdeva, 1979.

GIROLETTI, D. **Industrialização de Juiz de Fora – 1850/1930.** Juiz de Fora: Ed. da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 1988.

ideologia. Porto Alegre: EDIPUCS, 2008.

Jornal Pharol - Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=258822> Acesso em 30.out.2014

LEPARGNEUR, H. **Lugar Atual da Morte – Antropologia, Medicina e Religião.** São Paulo: Paulinas, 1986.

MOTTA, Antônio. **À flor da pedra: formas tumulares e processos sociais nos cemitérios brasileiros.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2008.

Museo dei Bozzetti: Disponível em
<<http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/artisti/s000337.php>> Acesso em 30.out.2014

NEVES, J. A. P.; Delgado; Oliveira. (org.) **Juiz de Fora: história, texto e imagem.** Juiz de Fora. FUNALFA, 2004.

NORA, P. **Entre Memória e História. A problemática dos Lugares.** Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREIRA, M. S. **Romanização e Reforma Ultramontana: Igreja Católica em Juiz de Fora (1890-1924).** Juiz de Fora: Livraria e Ed. Notas e Letras, 2004

QUIOSSA, P. S. **O morrer católico no viver em Juiz de Fora: 1850-1950.** Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: 2009

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