

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

VIVIANE COMUNALE

A REDESCOBERTA DA ARTE DE ALFREDO OLIANI:
SACRA E TUMULAR

SÃO PAULO

2015

VIVIANE COMUNALE

A REDESCOBERTA DA ARTE DE ALFREDO OLIANI:

SACRA E TUMULAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de Concentração: Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli.

SÃO PAULO

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

C741r	Comunale, Viviane, 1976- A redescoberta da arte de Alfredo Olini: Sacra e Tumular / Viviane Comunale. - São Paulo, 2015. 259 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Arte sacra. 2. Monumentos funerários. 3. Escultura. 4. Arte – História. I. Olini, Alfredo. II. Tirapeli, Percival. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título CDD 726.8981
-------	--

VIVIANE COMUNALE

A REDESCOBERTA DA ARTE DE ALFREDO OLIANI:

SACRA E TUMULAR

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de Concentração em Artes Visuais, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Percival Tirapeli

Instituto de Artes – UNESP - Orientador

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Instituto de Artes - UNESP

Prof^a. Dr^a. Maria Eliza Cezaretti

Pesquisadora Independente

Local e data de aprovação



*Para Alfredo Oliani, fonte da minha
inspiração.*

In Memoriam.

*Dedico esta dissertação aos meus pais, sem eles não
teria coragem para seguir adiante.*

*À minha saudosa avó, que deve estar orgulhosa
onde quer que ela esteja.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Percival Tirapeli, por ter acreditado no projeto e pela sua valiosa orientação, tornando esta dissertação possível.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa, viabilizando minhas investigações.

Aos professores doutores do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista: José Leonardo do Nascimento e Milton Terumitsu Sogabe, pela disposição e incentivo.

Aos funcionários do Setor de pós-Graduação em Artes na UNESP – Universidade Estadual Paulista: Ângela, Fábio e Gedalva.

Ao Prof. Dr. José Minerini Neto, por me apresentar à Arte Tumular.

Aos estimados Prof. Me. Christian Moura e Prof^a. Dr^a. Lilian Marta Grisolio, que me inspiraram a continuar na academia.

À Prof^a. Dr^a. Maria Elizia Borges, pelas indicações bibliográficas sobre o assunto.

À Prof^a. Maria Elisa Cezaretti, pelo carinho e pelas palavras de incentivo.

Às minhas amigas Ana Paula Paes, Lucília Rezende de Andrade, Valéria Corassa, Valeria Cristina Cortizo Bicudo, pelo carinho e pelos conselhos.

Às colegas de caminhada do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista: Cristiana Cavaterra, Eliana Lobo, Luciara Bruno, Priscila Andreggheto e Tatiana Lunardelli, com quem partilhei angústias e incertezas desta jornada.

À amiga Danielle Manuel Pereira dos Santos, que durante anos vem acompanhando minha pesquisa em Arte Tumular.

Ao colega Arlindo Vicente Jr., pelo debate teológico.

Aos funcionários da Secretária da Pós-Graduação pelo direcionamento e pelo apoio ao longo desta jornada

Aos funcionários das Bibliotecas, Instituições, Museus e Paróquias, pelo profissionalismo com que me atenderam, possibilitando o acesso às informações.

RESUMO

O artista ítalo-brasileiro Alfredo Olini (1906-1988) é uma daquelas pessoas que nascem predestinadas ao sucesso, seu olhar e sua sensibilidade o levaram a produzir obras magníficas presentes em cemitérios, igrejas e museus. Entretanto, seu talento não foi devidamente valorizado, fazendo com que suas obras ficassem à sombra das executadas por artistas como Galileo Emendabili (1898-1974) e Victor Brecheret (1894-1955), reconhecidos pelos trabalhos executados em espaços públicos e por algumas obras tumulares. A presente dissertação tem como objetivo a análise da biografia de Olini, a catalogação de suas obras desenvolvidas no Estado de São Paulo, e a identificação de artistas que influenciaram de forma direta ou indireta sua produção artística.

Palavras-Chave: Alfredo Olini. Arte Sacra. Arte Tumular. Escultura. História da Arte.

RESUMEN

El artista ítalo-brasileño Alfredo Olini (1906-1988) es una de aquellas personas que nace predestinado al suceso, su mirada y su sensibilidad lo llevaron a producir obras magníficas presentes en cementerios, iglesias y museos. Sin embargo su talento no fue correctamente reconocido, haciendo con que sus obras se quedasen a la sombra de las ejecutadas por artistas como Galileo Emendabili (1898-1974) y Víctor Brecheret (1894-1955), reconocidos por los trabajos ejecutados en espacios públicos y por algunas obras en tumbas. La presente disertación tiene como objetivo el análisis de la biografía del Olini, la catalogación de sus obras desarrolladas en el *Estado de São Paulo* y la identificación de los artistas que influenciaron de forma directa o indirecta su producción artística.

Palabras clave: Alfredo Olini. Arte Sacra. Arte en Tumba. Escultura. Historia de la Arte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Grande parte das imagens utilizadas nesta dissertação foi feita entre os anos de 2011 e 2015, pertencendo ao acervo pessoal da autora.

Figura 1 O Batismo de Jesus. Alfredo Oliani. Pintura sobre tela, 1954. Capela São João Batista. Ilhabela, São Paulo _____ 37

Figura 2 Mapa da Itália. Disponível em: <<http://www.italia-viagem.com/mapa.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2014 _____ 39

Figura 3 Estudo. Alfredo Oliani, 1922. Desenho a lápis. Tableau Artes & Leilões. São Paulo _____ 41

Figura 4 Estudo. Alfredo Oliani, 1923. Lápis e aquarela. Tableau Artes & Leilões. São Paulo _____ 41

Figura 5 Autorretrato. Alfredo Oliani, 1933. Bronze. Brunetti Artes, São Paulo. ____ 42

Figura 6 Cópia da ata de fundação do Centro Acadêmico. Escola Belas Artes, 2013. São Paulo _____ 43

Figura 7 Quadro comemorativo dos formandos. Alfredo Oliani, 1931. Madeira e Bronze. Escola de Belas Artes, São Paulo _____ 44

Figura 8 Adorno em bronze e detalhe da assinatura de Oliani no quadro dos formandos. Alfredo Oliani, 1931. Escola de Belas Artes. São Paulo _____ 44

Figura 9 Cópia da carta de desligamento. Escola de Belas Artes. São Paulo _____ 48

Figura 10 Recorte do Jornal Folha da Manhã, 28 de janeiro de 1938, São Paulo ____ 50

Figura 11 As primeiras uniões luso-brasileiras. Alfredo Oliani, 1940. Gesso. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo _____ 51

Figura 12 Busto do Conde José Vicente de Azevedo. Alfredo Oliani, 1945. Bronze. Seminário do Ipiranga, São Paulo _____ 52

Figura 13 Medalhão Arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva. Alfredo Oliani, 1959. Bronze. Seminário do Ipiranga, São Paulo _____ 53

Figura 14 Dom Duarte Leopoldo e Silva. Ordem do Carmelo Descalço, s/d. 53

Figura 15 Medalhão Arcebispo Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta. Alfredo Oliani, 1959. Bronze. Seminário Ipiranga, São Paulo _____ 54

Figura 16 Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta. Ordem do Carmelo Descalço, s/d. Fotografia _____55

Figura 17 São Paulo. Atribuída a Alfredo Olini, 1954. Escultura, cimento. Igreja Nossa Senhora do Brasil, São Paulo _____56

Figura 18 São Pedro. Atribuída a Alfredo Olini, 1954. Escultura, cimento. Igreja Nossa Senhora do Brasil, São Paulo _____56

Figura 19 São Paulo. Atribuída a Alfredo Olini, 1969. Escultura, cimento. Santuário Nossa Senhora Aparecida, Aparecida do Norte _____57

Figura 20 São Pedro. Atribuída a Alfredo Olini, 1969. Escultura, cimento. Santuário Nossa Senhora Aparecida, Aparecida do Norte _____57

Figura 21 Nossa Senhora Imaculada Conceição. Alfredo Olini, 1966. Escultura, gesso. Colégio Emilie de Villeneuve, São Paulo _____59

Figura 22 Detalhe da assinatura na escultura N. Sra. Imaculada Conceição _____60

Figura 23 Detalhe da escultura N. Sra. Imaculada Conceição _____60

Figura 24 Capa do livro Minha Ilha. Panorâmica da Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Autor desconhecido, s/d. Fotografia, Ilhabela _____61

Figura 25 Fachada da Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Restauração de Alfredo Olini., década de 1950. Ilhabela _____65

Figura 26 São Sebastião. Alfredo Olini, 1955. Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela _____66

Figura 27 São Benedito. Alfredo Olini., 1955. Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____67

Figura 28 São Paulo. Alfredo Olini, 1955. Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____69

Figura 29 São Pedro. Alfredo Olini, 1955. Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____69

Figura 30 São Pedro. Alfredo Olini, 1960. Escultura, cimento. Igreja Matriz de São Sebastião, Porto Ferreira _____70

Figura 31 São Paulo. Alfredo Olini, 1960. Escultura, cimento. Igreja Matriz de São Sebastião, Porto Ferreira _____70

Figura 32 Nossa Senhora D´Ajuda. Alfredo Olini., 1952. Pintura da nave central, madeira e pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____ 72

Figura 33 Vista do Coro Nave Central. Restauração Alfredo de Olini, 1954. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela _____ 73

Figura 34 Placa homenageando o Capitão-Mor Julião de Moura Negrão. Alfredo Olini, 1953. Mármore travertino. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela 73

Figura 35 Santa Bárbara. Autor Desconhecido, s/d. Escultura, madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela _____ 74

Figura 36 Sequência Via Sacra. Alfredo Olini, década de 1950. Terracota. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____ 77

Figura 37 Batismo de Jesus Cristo. Alfredo Olini, 1974. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____ 78

Figura 38 Altar São Benedito. Restauração Instituto Cristóvão Colombo, 1955. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____ 79

Figura 39 Altar Nossa Senhora de Fátima. Restauração Instituto Cristóvão Colombo, 1955. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela. Detalhe das esculturas de Lúcia, Jacinta e Francisco, executadas por Alfredo Olini _____ 80

Figura 40 Altar Nossa Senhora Aparecida. Restauração do Instituto Cristóvão Colombo. S/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela ____ 81

Figura 41 Nossa Senhora Imaculada Conceição. Marino Del Fávero, 1918. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela. Peça com sinais de restauro descaracterizando a imagem _____ 82

Figura 42 Altar São Pedro. S/i. Restauração do Instituto Cristóvão Colombo. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela _____ 82

Figura 43 Pesca Milagrosa. Alfredo Olini, 1958. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____ 83

Figura 44 Detalhe da placa explicativa sobre o quadro. Alfredo Olini, 1958. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela _____ 84

Figura 45 Ceia de Emaús. Alfredo Olini, 1953. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____ 85

Figura 46 Sacrário. S/i., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____86

Figura 47 Antigo Sacrário da igreja. S/i., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____86

Figura 48 Documento de compra do altar-mor da Igreja de São Bernardo do Campo, assinado pelo artista Alfredo Olini, 1955. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____87

Figura 49 Nossa Senhora D´Ajuda, séc. XVIII. Restauração de Gregório Torelli. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela _____88

Figura 50 Altar-mor Nossa Senhora D´Ajuda, séc. XIX. Madeira. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela: _____89

Figura 51 Detalhe do coroamento e das volutas do Altar-mor Nossa Senhora D´Ajuda, séc. XIX. Madeira. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela _____89

Figura 52 São Francisco de Assis, 1958. Madeira policromada. Matriz Nossa D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____90

Figura 53 São José, 1958. Madeira policromada. Matriz Nossa D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____90

Figura 54 Detalhe dos pés do Cristo. Atribuída a Alfredo Olini, S/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____91

Figura 55 Detalhe dos pés presos na cruz n conjunto escultórico Cristo Crucificado. Atribuído a Alfredo Olini, década de 1960. Gesso e Madeira..Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo _____91

Figura 56 Cristo morto. Atribuído a Alfredo Olini., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____92

Figura 57 Detalhe do Cristo morto. Atribuído a Alfredo Olini., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____92

Figura 58 Mesa de comunhão de Nossa Senhora D´Ajuda, séc. XIX. Madeira. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela _____93

Figura 59 Santíssima Trindade. Alfredo Olini, séc. XX. Pintura no forro da capela-mor. Madeira e pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela ____94

Figura 60 Nossa Senhora Stella Maris. Alfredo Olini, 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris, Guarulhos _____96

Figura 61 Detalhe da face da escultura Nossa Senhora Stella Maris. Alfredo Olini., 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris. Guarulhos _____ 98

Figura 62 Detalhe do manto da escultura Nossa Senhora Stella Maris. Alfredo Olini., 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris. Guarulhos _____ 99

Figura 63 Detalhe da assinatura do artista na escultura Nossa Senhora Stella Maris. Alfredo Olini., 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris. Guarulhos ____ 99

Figura 64 Fachada da paróquia, 1941. Cimento e vidro. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo _____ 100

Figura 65 Igreja São João Batista no Brás, s/d. Fotografia da fachada da igreja ____ 101

Figura 66 Santa Rita de Cássia. Alfredo Olini, 1968. Escultura, gesso. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo _____ 102

Figura 67 Detalhe das feições da escultura Santa Rita de Cássia. Alfredo Olini, 1968. Gesso. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo _____ 103

Figura 68 Assinatura do artista na escultura de Santa Rita de Cássia, 1968. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo _____ 104

Figura 69 Conjunto escultórico Cristo Crucificado. Atribuído a Alfredo Olini, década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo _____ 104

Figura 70 Detalhe da expressão facial no conjunto escultórico Cristo Crucificado. Atribuído a Alfredo Olini década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo _____ 105

Figura 71 Detalhe da mão presa na cruz no conjunto escultórico Cristo Crucificado. Atribuído a Alfredo Olini, década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo _____ 106

Figura 72 Detalhe dos pés presos na cruz no conjunto escultórico Cristo Crucificado. Atribuído a Alfredo Olini, década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo _____ 106

Figura 73 Detalhe da porta na Capela Funerária. Alfredo Olini, 1931. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 108

Figura 74 Capela Funerária. Alfredo Olini, 1931. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 108

Figura 75 Detalhe da porta da Capela Funerária. Alfredo Olini, 1935. Bronze e granito. Cemitério do Araçá, São Paulo _____109

Figura 76 Capela Funerária. Alfredo Olini, 1935. Bronze e granito. Cemitério do Araçá, São Paulo _____110

Figura 77 Detalhe da escultura da Capela Funerária. Alfredo Olini, 1935. Bronze e granito. Cemitério do Araçá, São Paulo _____111

Figura 78 Câmara Mortuária Monsenhor Agnaldo José Gonçalves. Alfredo Olini, 1956. Bronze e granito. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo, São Paulo 112

Figura 79 Detalhe do Medalhão Monsenhor Agnaldo José Gonçalves. Alfredo Olini, 1956. Bronze e granito. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo, São Paulo 113

Figura 80 Pantaleão Nicoletti. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Cemitério do Brás, São Paulo _____114

Figura 81 Pantaleão Nicoletti. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Cemitério do Brás. São Paulo _____115

Figura 82 Detalhe do busto de Pantaleão Nicoletti. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Cemitério do Brás. São Paulo _____116

Figura 83 Pietá. Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____117

Figura 84 Detalhe da escultura Pietá. Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____118

Figura 85 Detalhe do portão do túmulo da Pietá. Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____119

Figura 86 Detalhe da floreia do túmulo da Pietá. Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____119

Figura 87 São Francisco de Assis. Alfredo Olini, 1930. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____120

Figura 88 São Francisco de Assis. Alfredo Olini, 1930. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____121

Figura 89 Detalhe das andorinhas presentes na campa adornada por São Francisco de Assis. Alfredo Olini. 1930. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____122

Figura 90 Triste separação. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 123

Figura 91 Detalhe do epitáfio Giannini meu... Maria Clara no túmulo com a escultura Triste separação. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo 124

Figura 92 Monumento a Victor Hugo. Auguste Rodin, 1890. Bronze. Musée Rodin, Paris _____ 125

Figura 93 Detalhe da figura feminina no conjunto escultórico Triste separação. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 126

Figura 94 Detalhes das esculturas em bronze no conjunto escultórico Triste separação. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 126

Figura 95 Detalhe das esculturas em bronze no conjunto escultórico Triste separação. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 127

Figura 96 Último adeus. Alfredo Olini, 1945. Escultura, bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo _____ 128

Figura 97 Detalhe da escultura Último adeus. Alfredo Olini, 1945. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 129

Figura 98 Detalhe da escultura Último adeus. Alfredo Olini, 1945. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo _____ 130

Figura 99 O último beijo. S/i., s/d. Mármore e gesso. Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte _____ 131

Figura 100 O beijo. Auguste Rodin, 1901/04. Mármore. Musée Rodin, Paris _____ 131

Figura 101 Via dolorosa. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 132

Figura 102 Detalhe do conjunto escultórico Via dolorosa. Alfredo Olini., 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 133

Figura 103 Via dolorosa. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 134

Figura 104 Via dolorosa. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 134

Figura 105 Detalhes da Via dolorosa. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 135

Figura 106 Portão do túmulo da Via dolorosa. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 135

Figura 107 Vestal con velo. Raffaella Monti (1818–1881), 1861. Escultura, mármore. Chatsworth House, Derbyshire, England _____ 137

Figura 108 Fotografia Auguste Rodin. Gertrude Kasebier, 1905. Musée Rodin, Paris 139

Figura 109 Estudo do busto de Carrier-Belleuse. Auguste Rodin, 1882. Terracota. Musée Rodin. Paris _____ 140

Figura 110 A idade do bronze. Auguste Rodin, 1876. Bronze. Musée Rodin. Paris _ 141

Figura 111 Estudo São João Baptista pregando. Auguste Rodin, 1877. Terracota. Musée Rodin. Meudon _____ 142

Figura 112 Três sombras. Auguste Rodin, 1880. Bronze. Musée Rodin, Paris ____ 143

Figura 113 O pensador. Auguste Rodin 1900. Bronze. Musée Rodin. Paris _____ 144

Figura 114 O pensador. S/i., s/d. Bronze. Cemitério do Brás. São Paulo _____ 144

Figura 115 Estudo Os burgueses de Calais. Auguste Rodin, 1884/86. Terracota. Musée Rodin, Paris _____ 145

Figura 116 Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 147

Figura 117 Pintura em afresco no teto do Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore e pintura em afresco. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 148

Figura 118 Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore e pintura em afresco. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 149

Figura 119 Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 149

Figura 120 Detalhes da arquitetura no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 150

Figura 121 Detalhes da fachada no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 151

Figura 122 Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 151

- Figura 123** Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 152
- Figura 124** Interrogação. Leopoldo e Silva, s/d. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 154
- Figura 125** Detalhe da escultura Interrogação. Leopoldo e Silva, s/d. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 155
- Figura 126** Solitude. Leopoldo e Silva, s/d. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 156
- Figura 127** Jó. Leopoldo e Silva, s/d. Mármore. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo. São Paulo _____ 158
- Figura 128** Jó. Leopoldo e Silva, s/d. Mármore. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo. São Paulo _____ 158
- Figura 129** A lenda grega. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 161
- Figura 130** Detalhe da escultura feminina Eurídice, no conjunto escultórico A lenda grega. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 162
- Figura 131** Detalhe do conjunto escultórico A lenda grega. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 163
- Figura 132** Pianto su l'Arpa muta – Euterpe. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 163
- Figura 133** Pietá. L. Bussaca, s/d. Mármore. Necrópole São Paulo, São Paulo ____ 165
- Figura 134** Portada principal em estilo Neoclássico. Ramos de Azevedo. Séc. XIX. Granito e ferro. Cemitério da Consolação. São Paulo. Existem informações que o portão foi executado pelo Liceu de Artes e Ofícios _____ 171
- Figura 135** Planta do Cemitério da Consolação _____ 172
- Figura 136** Túmulo da benfeitora Domitila de Castro Canto e Melo, séc. XIX. Alvenaria e mármore. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 173
- Figura 137** Capela. Ramos de Azevedo, séc. XIX. Alvenaria, madeira e vidro. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 173

Figura 138 Capela gótica da Família E. Siniscalchi. Atribuída à Marmoraria J. Savoia s/d. Mármore e vidro. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 174

Figura 139 Conjunto escultórico do Presidente Campos Salles. Rodolpho Bernardelli, 1916. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 175

Figura 140 Capela. S/i., 1897. Alvenaria, madeira e vidro. Cemitério do Araçá, São Paulo _____ 176

Figura 141 Jazigo Família Antônio Lerário. S/i, s/d. Bronze e granito. Cemitério do Araçá. São Paulo _____ 178

Figura 142 Capela Família Joaquim Rodrigues. S/i, s/d. Granito e mármore. Cemitério do Brás, São Paulo _____ 180

Figura 143 Capela sem informações sobre a família. S/i., s/d. Alvenaria. Cemitério do Brás, São Paulo _____ 181

Figura 144 Mapa da Necrópole São Paulo _____ 182

Figura 145 Eternidade. S/i, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo 183

Figura 146 Nossa Senhora apresentando o Menino Jesus. Antelo Del Debbio, década de 1930. Gesso. Coleção Particular _____ 184

Figura 147 Modelos de vasos feitos em série. Antelo Del Debbio, s/d. Bronze. Necrópole São Paulo. São Paulo _____ 185

Figura 148 Mausoléu Família Salim Farah Maluf. Antelo Del Debbio, 1943. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo. São Paulo _____ 186

Figura 149 Detalhes dos conjuntos escultóricos laterais do mausoléu Família Salim Farah Maluf. Antelo Del Debbio, 1943. Bronze. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 187

Figura 150 Detalhe do túmulo da Família Habib Yazbek. Antelo Del Debbio., s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 188

Figura 151 Detalhe do túmulo da Família Elia Betti. Antelo Del Debbio, 1938. Bronze e granito. _____ 188

Figura 152 Túmulo da Família Sabbag. Antelo Del Debbio, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 189

Figura 153 Detalhe São Miguel Arcanjo. Antelo Del Debbio, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 190

- Figura 154** Logomarca do artista. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 191
- Figura 155** A pranteadora. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 192
- Figura 156** Detalhe do túmulo. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 193
- Figura 157** Nosso Senhor dos Passos. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 194
- Figura 158** Luminária votiva. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 195
- Figura 159** Detalhe da esfinge. Eugenio Prati, 1937. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 196
- Figura 160** Alegoria da saudade. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 197
- Figura 161** Alegoria da saudade. Eugenio Prati, s/i. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 198
- Figura 162** Herói da Revolução Constitucionalista de 1932. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo _____ 199
- Figura 163** Detalhe do Herói da Revolução Constitucionalista de 1932. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo _____ 200
- Figura 164** Retrato do escultor Galileo Emendabili _____ 201
- Figura 165** Monumento Ramos de Azevedo. Galileo Emendabili, 1933. Bronze e granito. Cidade Universitária. São Paulo _____ 204
- Figura 166** Detalhe da escultura do artista no Monumento Ramos de Azevedo. Galileo Emendabili., 1933. Bronze e granito. Cidade Universitária, São Paulo _____ 204
- Figura 167** Detalhe da escultura da musa no Monumento Ramos de Azevedo. Galileo Emendabili, 1933. Bronze e granito. Cidade Universitária, São Paulo _____ 205
- Figura 168** 32. Galileo Emendabili, 1950. Granito. Parque do Ibirapuera. São Paulo 206
- Figura 169** 32. Galileo Emendabili, 1950. Granito. Parque do Ibirapuera. São Paulo 209

Figura 170 Detalhe da Porta da Glória no Monumento. Galileo Emendabili., 32, 1950. Granito. Parque do Ibirapuera. São Paulo _____210

Figura 171 Mosaico das classes operárias dentro do monumento de 32. Galileo Emendabili, 1957. Parque do Ibirapuera. São Paulo _____211

Figura 172 Detalhe dos arcos internos que mantém os poemas sobre a cidade de São Paulo e a sua revolução, no monumento 32. Galileo Emendabili, 1957. Granito. Parque do Ibirapuera, São Paulo _____212

Figura 173 O mosaico interno Natividade no Monumento 32. Galileo Emendabili, 1951/56. Parque do Ibirapuera, São Paulo _____213

Figura 174 O mosaico interno Martírio no monumento 32. Galileo Emendabili, 1951/56. Parque do Ibirapuera, São Paulo _____213

Figura 175 O mosaico interno Ressurreição no Monumento 32. Galileo Emendabili, 1951/56. Granito. Parque do Ibirapuera, São Paulo _____214

Figura 176 Sagrada Família. Galileo Emendabili, 1938. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo _____215

Figura 177 Adeus. Galileo Emendabili, 1953. Bronze e mármore travertino. Cemitério da Consolação, São Paulo _____216

Figura 178 Detalhe da escultura em bronze. Galileo Emendabili, 1953. Bronze e mármore travertino. Cemitério da Consolação. São Paulo _____217

Figura 179 Detalhe da escultura. Galileo Emendabili, 1953. Bronze e mármore travertino. Cemitério da Consolação, São Paulo _____218

Figura 180 Capela Românica. Galileo Emendabili, 1948. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo. São Paulo _____218

Figura 181 Porta Mística – Profana e Cristo dourado Ressurreto. Galileo Emendabili, 1948. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo, São Paulo _____220

Figura 182 Túmulo Família Forte. Galileo Emendabili, 1944. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo _____220

Figura 183 Victor Brecheret . Acervo Instituto. Fotografia do artista, 1919 _____221

Figura 184 Detalhe da face da Musa Impassível. Victor Brecheret, 1923. Mármore. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo _____222

Figura 185 Musa Impassível. Victor Brecheret, 1923. Mármore. São Paulo. São Paulo 223

- Figura 186** O sepultamento, “Mise au Tombeau”. Victor Brecheret, 1923. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo _____ 224
- Figura 187** Detalhe da assinatura do artista na base do conjunto escultórico. O Sepultamento, Mise au Tombeau, Victor Brecheret, 1923. Granito. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 225
- Figura 188** Anjos. Victor Brecheret, 1950. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 226
- Figura 189** Detalhe das asas estilizadas no conjunto escultórico Anjos. Victor Brecheret, 1950. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo, São Paulo _____ 227
- Figura 190** Detalhe da face do anjo no conjunto escultórico Anjos. Victor Brecheret, 1950. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo. São Paulo _____ 227
- Figura 191** Cruz. Victor Brecheret, s/d. Granito e cimento. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 228
- Figura 192** As musas. Victor Brecheret, s/d. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo _____ 229
- Figura 193** Cristo Triunfante na Cruz. Galileo Emendabili , década de 1960. Gesso esmaltado e madeira. Capela Nossa Senhora Stella Maris, Guarulhos _____ 243
- Figura 194** Nossa Senhora Stella Maris. Galileo Emendabili, década de 1960. Gesso esmaltado e madeira. Capela Nossa Senhora Stella Maris, Guarulhos _____ 244
- Figura 195** Carta de reconsideração à instituição, manuscrito pelo artista Alfredo Oliani, Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo _____ 245
- Figura 196** Protocolo de recebimento pela Congregação da carta de reconsideração escrita pelo artista Alfredo Oliani. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo _____ 246
- Figura 197** Parecer da instituição. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo _____ 247
- Figura 198** Parecer da instituição. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo _____ 248
- Figura 199** Parecer da instituição. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo _____ 248
- Figura 200** Documento sobre o patrimônio histórico de Ilhabela, s/d. Biblioteca Pública Municipal de Ilhabela. _____ 251

Figura 201 Planta da Vila com destaque para o fórum e a cadeia, 2001. Biblioteca Pública Municipal de Ilhabela _____252

Figura 202 Recorte de jornal sobre a Igreja Matriz, s/d. Biblioteca Pública Municipal de Ilha Bela _____253

Figura 203 Projeto do Memorial da Família Forte. Galileo Emendabili, 1944. Lápis sobre papel. Disponível no site <<http://www.galileoemendabili.org>> _____255

Figura 204 Guia de visitação no Cemitério da Consolação. Prefeitura da Cidade de São Paulo. _____257

Figura 205 Guia de visitação no Cemitério da Consolação. Prefeitura da Cidade de São Paulo. _____258

Figura 206 Fotografia do modelo Auguste Neyt. Gaudêncio Marconi., 1877. Fotografia. Musée Rodin _____259

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	33
1 REDESCOBRINDO O ARTISTA	39
1.1 O início de uma grande jornada	40
1.2 A primeira grande premiação	46
1.3 O retorno ao Brasil	51
1.4 A fase mais produtiva do artista	52
1.5 A participação nos salões de arte	55
1.6 As obras atribuídas ao artista	56
1.7 As obras sacras de Olini	58
1.7.1 Nossa Senhora Imaculada Conceição	58
1.7.2 Igreja Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso	61
1.7.3 Nossa Senhora Stella Maris	96
1.7.4 Santa Rita de Cássia e O Cristo Crucificado	100
1.8 - As obras tumulares de Olini	107
1.8.1 Capelas funerárias	107
1.8.2 Monsenhor Agnaldo José Gonçalves	112
1.8.3 Pantaleão Nicoletti	114
1.8.4 Pietá	117
1.8.5 São Francisco de Assis	119
1.8.6 Triste separação	123
1.8.7 Último adeus	127
1.8.8 Via dolorosa	132
2 AS INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS	139

2.1 Auguste Rodin	139
2.1.1 <i>Três sombras</i>	143
2.1.2 <i>O pensador</i>	144
2.1.3 <i>Os burgueses de Calais</i>	145
2.2 Amadeu Zani	146
2.2.1 <i>Mausoléu Família Siciliano</i>	147
2.2.2 <i>O surgimento da Zani Fundação Artística e Metalúrgica</i>	153
2.3 Leopoldo e Silva	153
2.3.1 <i>Interrogação</i>	154
2.3.2 <i>Solitude</i>	156
2.3.3 <i>Jó e São Jerônimo</i>	157
2.3.4 <i>A documentação sobre o artista e a sua obra</i>	159
2.4 Nicola Rollo	159
2.4.1 <i>A Arte Tumular de Nicola Rollo</i>	161
2.4.2 <i>A lenda grega</i>	161
2.4.3 <i>Pianto su L'Arpa Muta (Euterpe)</i>	163

3 A ARTE DOS ESCULTORES ITALIANOS NOS CEMITÉRIOS PAULISTANOS

	167
3.1 O surgimento dos cemitérios extramuros	167
3.1.1 <i>Uma breve introdução</i>	167
3.1.2 <i>Os enterramentos nos espaços sagrados</i>	169
3.1.3 <i>O início da Arte Tumular nos cemitérios paulistanos</i>	170
3.2 Antelo Del Debbio	183
3.2.1 <i>Capela funerária</i>	186
3.2.2 <i>O anjo pensativo</i>	188
3.2.3 <i>Aceitação</i>	189

3.3 Eugenio Prati	191
3.3.1 <i>Nosso Senhor dos Passos</i>	193
3.3.2 <i>Esfinge</i>	195
3.3.3 <i>Alegoria da saudade</i>	196
3.3.4 <i>Herói da Revolução Constitucionalista</i>	198
3.4 Galileo Emendabili	201
3.4.1 32	206
3.4.2 <i>A Sagrada Família</i>	214
3.4.3 <i>Adeus</i>	216
3.4.4 <i>Capela românica</i>	218
3.4.5 <i>Ausência (O pão)</i>	220
3.5 - Victor Brecheret	221
3.5.1 <i>A musa impassível</i>	222
3.5.2 <i>O sepultamento</i>	223
3.5.3 <i>O anjo</i>	225
3.5.4 <i>Anjos</i>	226
3.5.5 <i>A cruz</i>	228
3.5.6 <i>A Pietá</i>	228
3.5.7 <i>As musas</i>	229
3.5.8 <i>A liberdade de criação</i>	229
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 231
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 233
 APÊNDICES	 243

APÊNDICE A – CAPELA NOSSA SENHORA STELLA MARIS – ITAPEGICA -
GUARULHOS/SP _____ 243

APÊNDICE B – DOCUMENTAÇÃO DA ACADEMIA BELAS ARTES – SÃO
PAULO/SP _____ 245

ANEXOS _____ 251

ANEXO A – IGREJA NOSSA SENHORA D´AJUDA E BOM SUCESSO – VILA -
ILHABELA/SP _____ 251

ANEXO B – PROJETO DO TÚMULO DA FAMÍLIA FORTE – NECRÓPOLE SÃO
PAULO – SÃO PAULO/SP _____ 255

ANEXO C – PLANTA BAIXA DO CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO – SÃO
PAULO/SP _____ 257

ANEXO D – ACERVO DO MUSÉE RODIN _____ 259

INTRODUÇÃO

As esculturas tumulares sempre me fascinavam, enxergava nesse espaço dedicado à dor e ao sofrimento, um lugar onde era possível admirar as diversas estátuas sobre os túmulos.

Durante a graduação fui apresentada aos estudos da Arte Tumular, uma área de pesquisa que na Europa já contava com muitos estudiosos, entre eles o historiador francês Phillipe Ariès (1914-1984), autor das obras *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, e *O homem diante da morte*. No Brasil essa pesquisa se iniciou com o historiador Clarival do Prado Valladares (1918-1983), o primeiro a fazer um levantamento de toda a Arte Tumular presente nos cemitérios. Seu livro, *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*, tornou-se referência no assunto.

O interesse no estudo dos campos-santos e a possibilidade de estudá-los de forma acadêmica, me motivaram a iniciar uma pesquisa dedicada à Arte Tumular paulistana.

Ao longo das pesquisas de campo encontramos obras importantes dentro das necrópoles da Capital, algumas de artistas italianos, outras de escultores famosos como Galileo Emendabili (1898-1974), Nicola Rollo (1889-1970) e Victor Brecheret (1894-1955), conhecidos também por executarem obras em diversos logradouros públicos.

Em uma dessas visitas à Necrópole São Paulo, no bairro de Pinheiros, encontramos um conjunto escultórico próximo à entrada, feito em bronze e assinado pelo artista paulistano Alfredo Oliani (1906-1988). A obra batizada de *Último adeus* é um convite a uma reflexão sobre a dor, a separação e a morte.

Pesquisando sobre esse artista, encontramos uma citação no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, do pesquisador Roberto Pontual (1939). O verbete faz um pequeno resumo sobre as qualificações de Oliani, “escultor e gravador, que frequentou a Escola de Belas Artes e recebeu diversos prêmios pela sua obra.” (PONTUAL, 1969, p. 392). É citada apenas uma obra produzida pelo artista: *Primeiras uniões luso-brasileiras*, em exposição na Pinacoteca de São Paulo. Essas informações são reproduzidas em diversos sites especializados sobre o assunto.

Pesquisando outros campos-santos, identificamos mais obras tumulares do artista dentro dos Cemitérios do Araçá, da Consolação e do Brás, este também conhecido como Quarta Parada. Todas as obras identificadas foram fundidas no bronze, o que demonstra a habilidade

do artista para trabalhar com esse material, além de ser um excelente retratista, pois cada figura esculpida apresentava características próprias.

Essas indagações nos levaram a levantar maiores informações sobre quem de fato foi Alfredo Olini, quais as suas inspirações para a construção de obras tumulares e sacras, que artistas contemporâneos influenciaram o seu trabalho e por que alguém com tamanha qualidade técnica ficou à margem da História da Arte Brasileira.

Para responder a estas perguntas, foi necessário levantar fontes bibliográficas que contribuíssem para a contextualização do período histórico em que o artista atuou. Identificar as fontes primárias disponíveis nos acervos das instituições Liceu de Artes e Ofícios e Escola de Belas Artes de São Paulo, onde o artista iniciou sua trajetória nas Artes Plásticas, utilizando os conceitos propostos pelo historiador francês Marc Block (1886-1944) em seu livro *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Levantar e catalogar as obras encontradas na cidade de São Paulo, nos cemitérios, nas igrejas e nos colégios religiosos. Analisar as obras por meio do estudo iconográfico proposto por Erwin Panofsky (1892-1968), no *Significado nas artes visuais*.

A dissertação está dividida em três capítulos:

O primeiro capítulo inclui três partes. Na primeira refizemos os passos do artista dentro da História da Arte, preenchendo as lacunas existentes sobre a sua biografia, utilizando as fontes primárias encontradas dentro do acervo da Escola Belas Artes de São Paulo e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Na segunda catalogamos e analisamos as obras sacras executadas pelo artista e presentes em igrejas e colégios religiosos na cidade de São Paulo. Incluímos aqui o importante trabalho realizado por ele no restauro da Matriz de Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, localizada em Ilhabela. Na terceira e última parte nos dedicamos a levantar, catalogar e analisar as obras tumulares feitas por Olini, que se encontram na Capital.

O segundo capítulo traz referências sobre os artistas que influenciaram o trabalho de Olini, como o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) que, com sua técnica, proporcionava aos espectadores apreciar suas obras ganharem vida, por meio do movimento e dos detalhes criados. O poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926) conviveu com Rodin durante muitos anos, o que o levou à confecção de um livro sobre essa experiência: *Rodin*. Os pesquisadores Rudolf Wittkower (1901-1971) em *Escultura* e Walter Zanini (1925-2013) em *Tendências da escultura moderna* auxiliaram o entendimento da obra de Rodin e nos permitiram fazer comparações com as obras fundidas em bronze por Olini no Brasil.

Os artistas Amadeu Zani (1869-1944) e Leopoldo e Silva (1879-1948) foram selecionados a partir das fontes primárias encontradas no acervo da Escola de Belas Artes de São Paulo, ambos responsáveis, em períodos distintos, por ministrar a disciplina de Anatomia e Escultura.

O italiano Nicola Rollo foi selecionado devido à amizade de longa data com Oliani, que já havia trabalhado com ele no Liceu de Artes e Ofícios, na década de 1920. Também foi professor da disciplina de Desenho Ornato na Belas Artes. Fora do ambiente acadêmico Oliani frequentava o ateliê de Rollo para aperfeiçoar sua técnica com o bronze. Além das fontes primárias, utilizamos como referência outras dissertações que abordam o tema, escritas por Mirtes Timpanaro – *A morte como memória: imigrantes nos cemitérios da Consolação e do Brás* – e Maria Cecília Martins Kunigk – *Nicola Rollo (1889-1970): Um escultor na modernidade brasileira*.

No último capítulo abordaremos o surgimento da Arte Tumular nos cemitérios extramuros estudados ao longo da pesquisa; para complementar, escolhemos falar dos artistas italianos que executavam obras tumulares nos cemitérios paulistanos. Os artistas não vinculados ao meio acadêmico eram chamados de artesãos, prestavam serviços nas diversas marmorarias da cidade e do interior do Estado, seguindo catálogos que lhes permitiam executar réplicas de obras de arte, atendendo a clientela que os procuravam.

Alguns pesquisadores se aprofundaram nos estudos da Arte Tumular brasileira, como Harry Rodrigues Bellomo, que fez um levantamento iconográfico dos cemitérios no sul em seu livro *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*. E também Maria Elizia Borges e seu estudo sobre os marmoristas paulistas, em seu livro *Arte Tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*.

Quanto aos artistas, selecionamos aqueles que produziram obras semelhantes à desenvolvida por Oliani. Os italianos Antelo Del Debbio (1901-1971) e Eugenio Prati (1889-1979) são responsáveis por uma vasta produção de estatuária em bronze, proporcionando assim a ambos o título de maiores escultores tumulares da cidade de São Paulo.

Outro italiano, Galileo Emendabili veio para o Brasil em busca de reconhecimento artístico, instalando-se próximo à colônia italiana na cidade. E em pouco tempo acabou tendo o seu merecido reconhecimento: além de vencer diversos concursos artísticos, executou inúmeras obras para os cemitérios da Capital. Porém, sua obra tumular mais marcante não está

em um cemitério - para celebrar a Revolução Constitucionalista de 1932, Emendabili construiu o *Obelisco Mausoléu ao soldado constitucionalista de 1932*, no Parque do Ibirapuera.

E, por fim, analisamos as obras de Victor Brecheret, que também deixou a sua marca na Arte Tumular paulistana: sua obra premiada em Paris – *Mise au tombeau* – foi comprada pela amante das artes Olívia Guedes Penteado (1872-1934), para adornar o jazigo da família no Cemitério da Consolação. Hoje essa obra é um dos túmulos mais visitados no cemitério. Além de trabalhar com o granito, o artista desenvolveu uma estatuária em bronze, para ornamentar os túmulos da Capital.

Grande parte das imagens utilizadas nessa dissertação foram tiradas pela autora entre os anos de 2011 e 2015 e relacionadas em uma lista de ilustrações para facilitar a identificação.

Esperamos que esta dissertação possa trazer a obra do artista Alfredo Olini de volta à história da arte brasileira.



CAPÍTULO 1 REDESCOBRINDO O ARTISTA

Figura 1 *O Batismo de Jesus*. Alfredo Olini. Pintura sobre tela, 1954. Capela São João Batista. Ilhabela, São Paulo

1 REDESCOBRINDO O ARTISTA

Alfredo Olini é um daqueles artistas que nasce predestinado ao sucesso, seu olhar e sua sensibilidade o levaram a produzir obras magníficas, presentes em cemitérios, igrejas e museus. Entretanto, seu talento não foi devidamente reconhecido, fazendo com que suas obras ficassem à sombra das executadas por artistas como Galileo Emendabili e Victor Brecheret, reconhecidos pelos trabalhos executados em espaços públicos e por algumas obras tumulares.

O talento de Olini foi influenciado por sua família, que chegou ao Brasil no final do século XIX. Seu pai, Tito Olini (1877-1949), um italiano humilde vindo da cidade de Ostiglia, localizada na província de Mântua, cursou o primário e música na cidade natal, aliás esta última sempre foi uma das maiores paixões da família, “junto com seus irmãos chegaram a fundar um grupo musical *Concertino Musicale Fratelli Olini* que ensaiava à noite para tocar em festas e bailes.” (OLIANI, 1983, p.7).



Figura 2 Mapa da Itália. Disponível em: <<http://www.italia-viagem.com/mapa.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2014

Ao chegar no Brasil, Tito conhece a jovem paulista Marcellina Bossa, com quem se casa e inicia a sua família. Talentoso, ele foi baixo cantante¹ do coro da Catedral Metropolitana de São Paulo, na época regido pelo maestro Furio Franceschini (1880-1976). Porém, para

¹ O baixo cantante é o tipo de voz que tem como principal característica a potência bem equilibrada. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Baixo_cantante>. Acesso em: 24 mar. 2014.

sobreviver em São Paulo, era necessário trabalhar duro e os irmãos de Tito chegaram por aqui em busca de melhores condições de vida, assim a família Oliani decidiu trabalhar na construção de uma nova cidade:

Os italianos chegados a nova terra encontraram uma série de dificuldades graves a serem superadas: o clima, a língua, os costumes, o sistema de trabalho, as pessoas, que eram diferentes do que haviam deixados, provavelmente diferentes mesmo de como eles os haviam imaginados. Para vencer e resistir deviam possuir muito espírito de adaptação e uma grande tenacidade. (SALMONI; DEBENEDETTI, 1981, p. 57).

Iniciaram seus trabalhos como serventes, pedreiros, frentistas, mestres de obras e construtores. O próprio Tito trabalhou na construção de diversos edifícios, entre eles a residência do maestro Furio Franceschini, a Igreja Bom José do Ipiranga e o Noviciado das Irmãs Salesianas, onde depois funcionou a antiga Faculdade São Marcos, todas essas obras no bairro do Ipiranga.

Os irmãos Luiz e Edmundo seguiam a carreira musical, Alfredo e José dedicavam-se aos estudos de desenhos arquitetônicos na escola Tranquilo Cremona. José foi auxiliar de seu pai em diversas obras, até que em 1927 abandona o trabalho de pedreiro para seguir à Europa para estudar canto.

Existem registros que Alfredo também participou do coro da Catedral, mas a sua vocação sempre foi o desenho, por isso iniciou desde cedo seus estudos, que contribuíram para a sua formação como artista.

Neste capítulo iremos redescobrir a vida desse incrível artista e de suas obras sacras e tumulares.

1.1 O início de uma grande jornada

Alfredo Oliani tinha vocação para desenhos artísticos e por isso os estudava paralelamente ao ensino tradicional. O primeiro reconhecimento de seu talento veio no final de “1918 onde recebeu o Diploma de VI Prêmio e Menção de Honra de II Grau (LAUDANNA;

ARAUJO, 2010, p. 223).” A comissão julgadora deste prêmio era composta por artistas, entre eles estava Pedro Alexandrino (1856 - 1942).



Figura 3 *Estudo*. Alfredo Olini, 1922. Desenho a lápis. Tableau Artes & Leilões. São Paulo

Em 1920 Olini passa a frequentar o ateliê do artista italiano Nicola Rollo, localizado no bairro do Ipiranga. No local funcionava ainda uma “pequena fundição de bronze, aonde chegaram a trabalhar também mestres do Liceu de Artes e Ofícios.” (KUNIGK, 2001, p. 51).

Decidido a estudar a arte da escultura, entre os anos de 1921 e 1922, Olini entra para o Liceu de Artes e Ofícios onde estuda Perspectiva com o italiano Aladino Divani (1878-1928) e Desenho Ornato com o próprio Rollo. Infelizmente, durante as pesquisas não encontramos os



Figura 4 *Estudo*. Alfredo Olini, 1923. Lápis e aquarela. Tableau Artes & Leilões. São Paulo. Disponível em: <www.tableu.com.br> . Acesso em: 22 mar. 2014

documentos que comprovam essa passagem do artista pelo Liceu, provavelmente essa documentação foi perdida na enchente de 1973.

Para aprimorar seus estudos, em 1926 matricula-se no curso de Escultura na recém-fundada Escola de Belas Artes de São Paulo. Durante seus estudos teve como professores artistas renomados, entre eles: Leopoldo e Silva (1879 -1948), Oscar Pereira da Silva (1865 - 1939) e Amadeu Zani (1869 -1944).

Em 1929 faz a obra *Sonhando*, uma cabeça feminina em bronze semelhante à obra de Auguste Rodin pela beleza e a sutileza de detalhes. Em 1933 produz um autorretrato em bronze, obra recentemente localizada em uma coleção particular.

Oliani participou de diversos concursos:



Figura 5 *Autorretrato*. Alfredo Oliani, 1933. Bronze. Brunetti Artes, São Paulo.

Quando ainda aluno da Escola de Belas Artes tomou parte de concursos de projetos para a ereção de um monumento a Sto. Antônio, patrocinado pelo Instituto Paulista de Arquitetos (IPA). Entre trinta projetos apresentados coube-lhe o Segundo Prêmio, sendo júri composto por Frei Paulo Linzig, o arquiteto Dr. Bruno Simões Magro, a escultora Nicolina Vaz de Assis e o prof. Teodoro Braga. (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 225).

Em 1930 o professor de História da Arte, Ulysses Paranhos (1880-1954) encomenda uma escultura em bronze ao jovem estudante, representando São Francisco de Assis, para ornamentar o túmulo da família no Cemitério da Consolação. O jovem Oliani já demonstrava seu talento e brilhantismo na composição dessas obras, que abordaremos adiante. O reconhecimento de seu trabalho veio ao final do curso: Oliani foi agraciado com o Prêmio Ondina Paranhos.

Sua atuação dentro da Belas Artes o faz aceitar o convite para formar a comissão fundadora do Centro Acadêmico, em 1930.

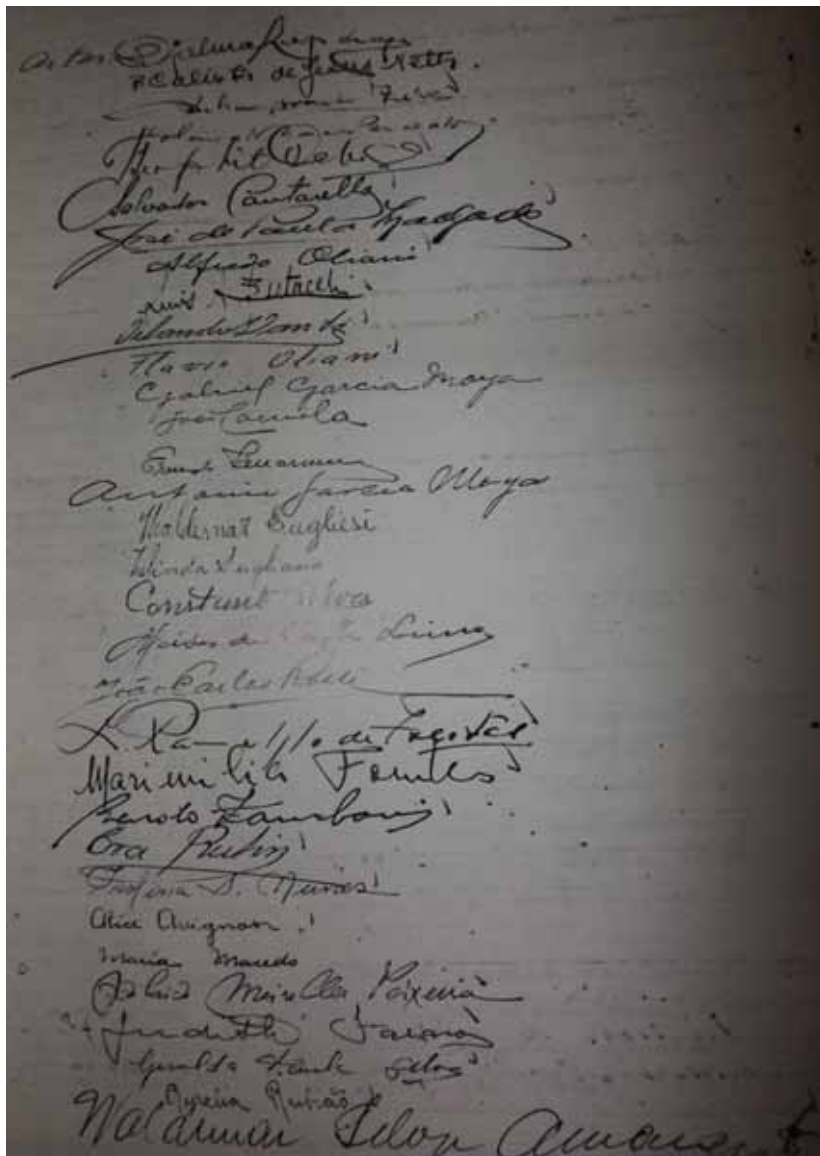


Figura 6 Cópia da ata de fundação do Centro Acadêmico. Escola Belas Artes, 2013. São Paulo

Na década de 1930, mudanças significativas aconteciam no Brasil. O gaúcho Getúlio Vargas (1882 -1954) inicia o Governo Provisório, com a ajuda dos interventores federais que administram as capitais brasileiras. “Com Vargas à frente [...], foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, seu primeiro ministro foi Francisco Campos.” (MINOZZI, 2007, p. 6). Vinculado ao ministério estava o novo Departamento de Educação Física: afinal essa nova disciplina tornava-se obrigatória nas escolas públicas e particulares, e Oliani foi contratado como desenhista-projetista desse departamento.



Figura 7 Quadro comemorativo dos formandos. Alfredo Olini, 1931. Madeira e Bronze. Escola de Belas Artes, São Paulo. Fotografia: Adriana Bastista



Figura 8 Adorno em bronze e detalhe da assinatura de Olini no quadro dos formandos. Alfredo Olini, 1931. Escola de Belas Artes. São Paulo

Nos anos seguintes continuou a produzir obras tumulares. Em conjunto com a Marmoraria Tavolaro projetou a porta em bronze da capela funerária da Família Gabrilli, no Cemitério da Consolação, e a capela funerária para a Família Raul Setti, no Cemitério do Araçá, trabalhando em conjunto com a Casa Maia.

Em 1934 o interventor de São Paulo, Armando Salles de Oliveira (1887-1945), por meio do decreto nº 6.111, de 4 de outubro de 1933, criou o regulamento para a realização do I Salão de Belas Artes de São Paulo:

A maioria de seus participantes era constituída de artistas consagrados com as mais altas premiações do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Entre eles, sem desmerecer outros: Oscar Pereira Silva, Eliseu Visconti, Pedro Alexandrino, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi (...). (ANTONELLI, 2003).

Alfredo Olini concorreu no Salão de Belas Artes e assim como Eliseu Visconti (1866-1944) saiu com uma *Menção Honrosa*. Fato que contribuiu para que, em 1936, fosse escolhido como professor de Modelagem na Escola de Belas Artes de São Paulo. No mesmo período foi regulamentado o Conselho de Orientação Artística no Estado de São Paulo, com o objetivo de estimular os artistas paulistas na produção artística (música, composição, pintura e escultura), por meio de concursos:

REGULAMENTO PARA O CONCURSO AO PREMIO DE
APERFEIÇOAMENTO ARTISTICO, INSTITUIDO PELO ART. 10 DO DECRETO
N. 5.361, DE 28 DE JANEIRO DE 1932

Art.1.º - O Governo do Estado manterá, como prêmio de aperfeiçoamento artístico, em viagem de estudos ao estrangeiro, de accôrdo com os artigos 6.º, 7.º, 8.º, 9.º e 10 e seus paragraphos, do dec. n. 5.361 de 28 de janeiro de 1932, artistas paulistas que obtiverem classificação nos concursos abertos para o aperfeiçoamento de estudos de música, de pintura e de escultura.

Art. 2.º - As provas para o concurso do prêmio de aperfeiçoamento effectuar-se-ão em dia e logar determinado pelo Conselho de Orientação Artística de São Paulo.

Art. 3.º - Somente poderão inscrever-se neste concurso:

- a)** - artistas paulistas que tiverem curso completo em estabelecimento de ensino artístico, superior, official, mantido pelo Estado ou por elle reconhecido;
- b)** - artistas paulistas até a idade máxima de 30 annos, que provarem possuir cultura e conhecimentos equivalentes aos diplomados a que se refere a alínea anterior.

§ 1.º - No requerimento de inscrição, ao Conselho de Orientação Artística, o candidato deverá indicar nome, filiação e apresentar documentos de certidão de idade, prova de identidade, prova de sanidade e prova de idoneidade moral.

§ 2.º - Os possuidores de títulos ou diplomas deverão juntar os mesmos ao requerimento de inscrição.

Art. 4.º - Constarão os concursos de dois gêneros de provas:

- 1.º) - Provas eliminatórias, a que só se submeterão os concorrentes não diplomados, de accôrdo com a letra *b*, do artigo anterior.
- 2.º) - Provas definitivas a que concorrerão os aprovados nas eliminatórias e os diplomados.

Art. 5.º - Os Jurys para esses concursos serão constituídos por cinco membros indicados pelo Conselho de Orientação Artística, nomeados pelo Secretário da Educação e da Saúde Pública.

Art. 6.º - Feita a classificação pelo Jury, será ella submettida a aprovação do Conselho de Orientação Artística, o qual por sua vez, encaminhará ao Secretário da

Educação para os devidos fins.

Art. 7.º - Os pontos, que serão de 0 a 100, constituirão as várias notas a serem dadas pelo Jury por escrutínio secreto, devendo de tudo ser lavrada acta assignada pelos cinco membros do Jury.

§ 1.º - Os concorrentes, que não atingirem a média 50 no conjunto das provas eliminatórias, serão reprovados.

§ 2.º - A classificação dos concorrentes, nas provas eliminatórias ou definitivas, será pela média das notas obtidas nas várias provas e trabalhos contando-se nas provas theoricas o valor pela metade.

Art. 8.º - Os candidatos ao concurso de aperfeiçoamento para compositores poderão apresentar seus trabalhos impressos ou manuscritos.

Parágrafo único - Esses trabalhos serão entregues a Secretaria do Conselho em envolucros amarrados e lacrados, serão archivados e depois entregues ao Jury, que dará nota após o julgamento das provas definitivas.

Art. 9.º - Havendo empate na classificação será escolhido o candidato mais moço.

Art. 10 - Todas as provas ficarão archivadas na Secretaria de Conselho de Orientação Artística. (SÃO PAULO, 1932).²

1.2 A primeira grande premiação

Oliani, que pertencia ao quadro de funcionários do Departamento de Educação Física, decidiu inscrever-se no Concurso de Aperfeiçoamento no Estrangeiro, com o objetivo de ampliar os conhecimentos na arte da escultura com os artistas europeus.

Para participar o candidato deveria demonstrar o conhecimento em provas práticas e teóricas³:

Art. 26. - A prova eliminatória para aperfeiçoamento de escultura constará de seguinte:

- a)** - execução de um desenho do natural, de uma cabeça clássica em gesso, dentro do prazo de seis dias das 8 às 11 horas;
- b)** - execução de um desenho a lápis e régua de um móvel, objecto, elemento ou fragmento de uma architectura, posto a distância, devendo o concorrente indicar na prova a linha do horizonte e as linhas convergentes aos pontos de vista e de fuga, assim como indicar a luz e as sombras;
- c)** - uma prova escripta e oral de Anatomia Plástica de accôrdo com o programma da

² Decreto n.5.361, de 28 de janeiro de 1932. Disponível em: <<http://governo-sp.jusbrasil.com.br/legislacao/225127/lei-978-51>>. Acesso em 02 fev. 2014.

³ Decreto n. 7.687, de 26 de maio de 1936. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1936/decreto-7687-26.05.1936.html>>. Acesso em 02 fev. 2014.

Escola de Bellas Artes (prova teórica);
d) - prova escripta de História da Arte de accôrdo com o programma da Escola de Bellas Artes (prova theorica).

Art. 27. - A prova definitiva constará de:

- a)** - um torso (fragmento) modelado do natural em tamanho normal, em três dias;
- b)** - uma composição de 50 x 70 cms, desenhada sob thema sorteado, feita no mesmo dia, em 6 horas no máximo de trabalho continuo;
- c)** - desenvolvimento plástico, em nove horas, do desenho de composição sorteado, nas dimensões do desenho. (SÃO PAULO, 1932)

Em dezembro do mesmo ano veio a coroação de seu trabalho: Olini ganhou na Seção de Escultura junto com outros artistas, entre eles o pintor paulista Antônio de Pádua Dutra (1905-1939). O curso de aperfeiçoamento encaminhava os artistas para Florença, na Itália, onde eles deveriam permanecer por dois anos, dedicando-se aos estudos; para isso seria necessária a inscrição no Curso Regular da Real Academia de Belas Artes de Florença.

No relato do próprio Olini⁴:

Este concurso levou muitos artistas à Europa, onde deram continuidade a formação clássica, algumas vezes acadêmica recebida no Brasil e este afastamento das vanguardas modernistas valeu aos artistas certa marginalização da imprensa local, que sem dúvida se identificava e mesmo participava dos movimentos de renovação plástica, onde o rompimento com o passado e a tradição configuravam as preocupações básicas e a tradição figurativa era vista com reservas e portadora de uma ideologia passadista. (LOURENÇO, 1984).

Sem dúvida, esses artistas não eram tão divulgados pela imprensa, mas muitos se dedicaram a trabalhar sob encomenda para a execução de diversas obras públicas, sacras e tumulares.

O que se desejava para tal demanda eram as conquistas da arte mimética, a levar o homem às recordações de fatos e pessoas, que servissem como paradigma aos valores aceitos pela sociedade. (LOURENÇO, 1984).

Para gozar de seu prêmio, Olini precisaria se licenciar de seu cargo no Departamento de Educação Física e das suas atividades na Academia de Belas Artes. Em 15 de fevereiro de 1937, redigiu uma carta solicitando o seu afastamento do quadro de funcionários, porém se colocando à disposição da Academia durante a sua estadia na Europa, conforme a imagem abaixo:

⁴ Relato do artista à então diretora da Pinacoteca de São Paulo, Maria Cecília França Lourenço, para compor o boletim *Prêmio Aquisição* – homenagem feita em julho de 1984.

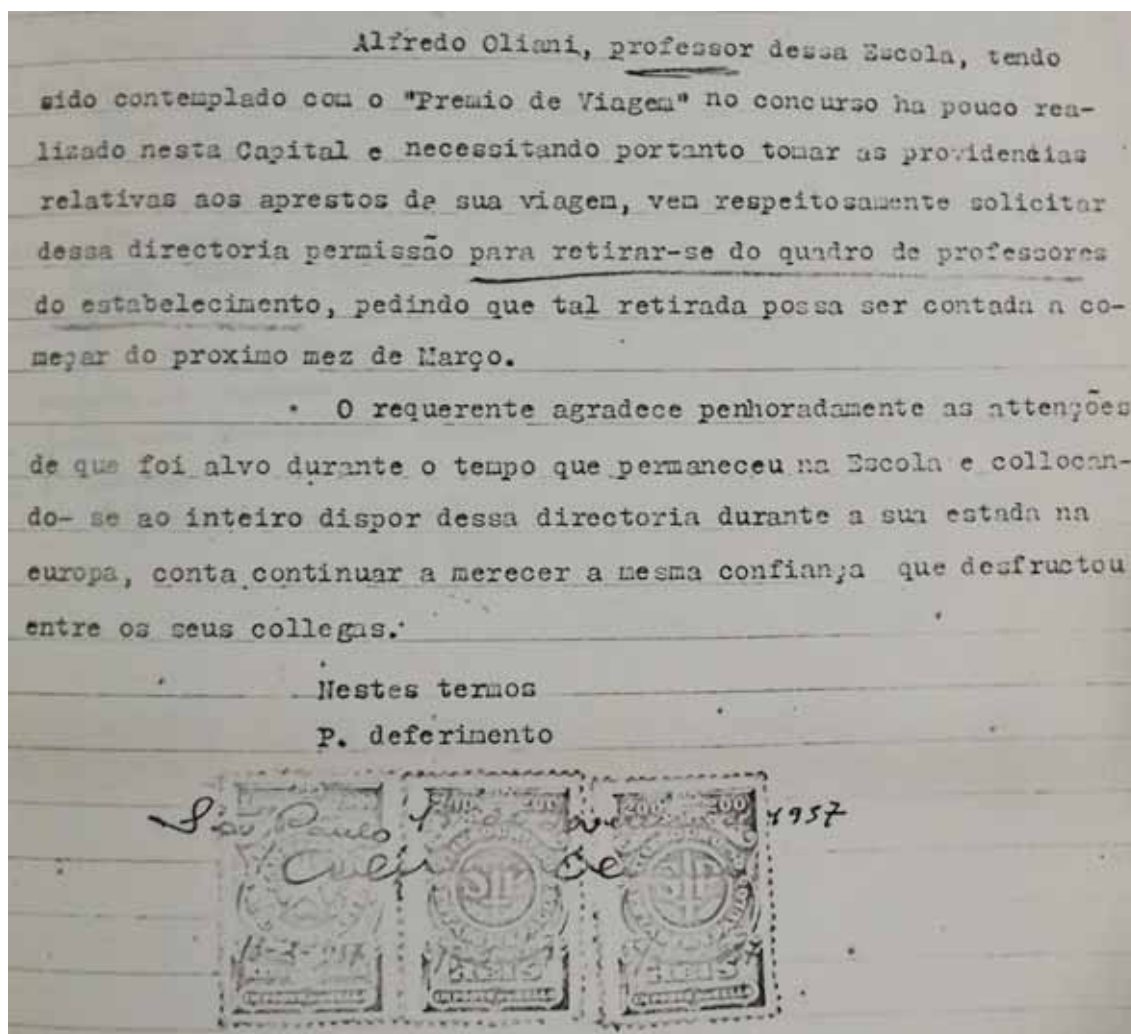


Figura 9 Cópia da carta de desligamento. Escola de Belas Artes. São Paulo. Disponível em: <www.brunettiartes.com.br>. Acesso em 22 mar. 2015

Fazendo buscas em periódicos e jornais da época, encontramos duas matérias que parabenizam os artistas pela conquista do prêmio. A primeira no jornal *Diário Popular*, em 3 de maio de 1937, onde quem concede a entrevista é o próprio Olini, destacando seus objetivos de estudar muito para melhorar as técnicas artísticas e ser conhecido no estrangeiro. Outro fato importante é que tanto Olini quanto Pádua Dutra, que aqui exerciam cargos públicos, aproveitariam a viagem para conhecer a metodologia de ensino europeu.

Em outra matéria publicada no jornal *Folha da Manhã*, em 29 de janeiro de 1938, o texto menciona como os artistas ganharam o Prêmio de Aperfeiçoamento e exalta o fato de Olini ser um ex-aluno da Escola de Belas Artes.

Como o período em que ficou na Europa não está no dossiê escrito pelo artista, deixaremos aqui uma lacuna a ser respondida quando tivermos a oportunidade de consultar o acervo da Academia de Belas Artes de Florença, na Itália.

Algumas informações coletadas a respeito foram reunidas no livro *De Valentim a Valentim* (2010) de Mayra Laudanna e Emanuel Araújo. De acordo com o texto, os artistas se fixaram em Florença, porém Pádua Dutra adoeceu e veio a falecer em 1939. Apesar do infortúnio, Oliani conseguiu se matricular na academia e foi o único dos estrangeiros a se diplomar em dois anos.

Em Florença, o artista produziu provavelmente diversas obras, entretanto documentadas por ele temos: *Moça Umbra*, *Cabeça de Velho*, *Busto Vasco Chari* em bronze, e a *Santíssima Trindade* em gesso, esta executada para a Grande Exposição de Arte Religiosa na cidade, que ocorreria em dezembro de 1939.

Por determinação do governo brasileiro, o artista voltou em outubro daquele ano, ou seja, seis meses antes do final do prazo, não participando da exposição em Florença. O paradeiro dessas obras até o momento é desconhecido.

Ao retornar ao Brasil, Oliani reassumiu duas funções no Departamento de Educação Física, mas o mesmo não ocorreu na Escola de Belas Artes.

DOIS ARTISTAS PAULISTAS QUE SE DESTACAM NA EUROPA

O esculptor Alfredo Ollani e o pintor Antonio de Padua Dutra conseguem matricular-se na Real Academia de Bellas Artes de Florença

Dois jovens artistas paulistas, já victoriosos em São Paulo, onde obtiveram em brilhantes concursos, o premio de viagem para Aperfeiçoamento Artístico na Europa, instituido pelo Conselho de Orientação Artística, vêm de se salientar novamente, e desta vez, no estrangeiro, honrando o nome dos nossos maiores culturais e artisticos.

Trata-se do esculptor Alfredo Ollani e do pintor Antonio de Padua Dutra, que, na Real Academia de Bellas Artes de Florença, se distinguiram num concurso realizado recentemente para admisión aos cursos de pintura e esculptura de artistas estrangeiros, havendo apenas 13 vagas a serem preenchidas. De todos os artistas estrangeiros que se inscreveram, apenas sete concorrentes foram aprovados, sendo que os artistas patricios obtiveram, entre elles, optima classificação.

Na secção de esculptura, o unico aprovado foi o jovem esculptor Alfredo Ollani, ex-alumno da Escola de Bellas Artes de São Paulo, onde estudou o desenho com o professor Lopes de Leão e esculptura com o professor Amadeu Zani, tendo obtido merecidamente o seu diploma no final do curso com brilhantismo. Obteve aqui o premio de viagem vencendo forte concorrente diplomado pela Escola Nacional de Bellas Artes.

Na secção de Pintura, foram aprovados somente seis concurentes, tendo obtido o primeiro lugar o pintor piracicabano Antonio de Padua Dutra que, como Alfredo Ollani, está aperfeiçoando os seus estudos, na qualidade de pensionista do Estado.

A victoria alcançada na Italia pe-



ALFREDO OLLANI

los nossos dois jovens e talentosos artistas patricios, repercutiu com justa satisfação no ambiente artistico de São Paulo, onde são muito conhecidos. É também mais uma razão de jubilo para a nossa Escola de Bellas Artes, que vê distinguido no estrangeiro um seu ex-alumno.

Figura 10 Recorte do Jornal Folha da Manhã, 28 de janeiro de 1938, São Paulo

Em 7 de janeiro de 1940, ele escreveu uma carta⁵ de próprio punho, endereçada ao diretor da academia. O objetivo é reaver o seu cargo de docente, afinal o professor que o substituiu teria o contrato findado no mês de maio e Oliani, com toda a experiência adquirida na Europa, se considerava o melhor candidato ao posto. A carta foi encaminhada pelo professor Ulysses Paranhos para um advogado e deixou a decisão a critério da diretoria.

Como Oliani prestava serviços como professor contratado, a instituição não aceitou o seu pedido de reconsideração⁶.

1.3 O retorno ao Brasil

Devido a sua experiência no exterior, o artista foi convidado a participar da *Grande exposição dos centenários de Portugal*, no pavilhão brasileiro. A obra executada foi chamada de *As primeiras uniões luso-brasileiras*, doada pelo próprio artista à Pinacoteca de São Paulo, em 1947.

Durante a década de 1940 participou de várias edições do Salão Paulista de Belas Artes, saindo sempre premiado.

Em 1945, Oliani executou o busto do Conde José Vicente de Azevedo (1859-1944), doador do terreno onde fica o Seminário Arquidiocesano e o Arquivo da Cúria de São Paulo.



Figura 11 *As primeiras uniões luso-brasileiras*. Alfredo Oliani, 1940. Gesso. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

⁵ Vide Apêndice B.

⁶ Vide Apêndice B.



Figura 12 *Busto do Conde José Vicente de Azevedo. Alfredo Oliani, 1945. Bronze. Seminário do Ipiranga, São Paulo*

Após a conclusão de seu curso em Florença, o governo brasileiro decidiu premiar o artista com uma viagem a todo o território nacional e a alguns países da América Latina: Argentina, Uruguai, Bolívia e Peru. Mas participando de tantos salões essa viagem só aconteceria em 1947. Oliani decidiu viajar durante 18 meses. O saldo dessa viagem para o artista foi a confecção de 300 desenhos e estudos sobre os locais por onde passou.

O seu retorno à cidade fica completo com a instalação de um ateliê no bairro do Ipiranga, onde ele poderia ministrar aulas de desenho, de pintura, de escultura e de água-forte, técnica estudada em Florença com o mestre italiano Celestino Celestin (1882-1962). Pintores como o uruguaio Pedro Alzaga (1920-2005) e o italiano Vicente Mecozzi (1909-1964) colaboraram nesse curso.

1.4 A fase mais produtiva do artista

No dossiê escrito por Oliani, disponível na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o artista faz diversas citações, entre elas a sobre o trabalho em conjunto com a pintora Maria Cecília Serva em 1948, colaboração que resultou na pintura da capela na Creche Preventório Santa Terezinha, localizada na Rua Mourato Coelho, em São Paulo. Até o momento não conseguimos identificar o imóvel para verificar se a pintura continua no local.

O trabalho de Oliani foi intenso a partir da década de 1950. Executou diversas obras para igrejas, envolveu-se na restauração da Matriz de Nossa Senhora D'Ajuda em Ilhabela e na execução de outras obras públicas nessa cidade. Infelizmente alguns desses projetos não saíram

do papel, porém, por sua preocupação com a cidade e com o seu patrimônio, ele foi agraciado com o título de *Cidadão Caiçara* e com uma *Medalha de Mérito*.

Executou em 1956, para a cidade de Piracicaba, uma herma em homenagem ao pintor e amigo: *Antônio de Pádua Dutra*. No ano seguinte foi a vez de Itapira receber uma obra sua, um busto em bronze, homenageando o *Soldado constitucionalista*.

Em 1959, Alfredo Olini foi agraciado com a *Cruz pro Ecclesia et Pontifice*, concedida pelo Papa João XXIII em agradecimento pelos serviços prestados à Igreja.

No mesmo ano fez dois medalhões para adornar a entrada da Igreja Imaculada Conceição, no Seminário do Ipiranga. Um deles é dedicado ao primeiro Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva (1897-1938). Importante líder da Paróquia de Santa Cecília entre os anos de 1895 e 1904, esse religioso reuniu um “número significativo dos integrantes dessa elite na cidade de São Paulo.” (ROMANO, 2008, p. 1).



Figura 13 Medalhão Arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva. Alfredo Olini, 1959. Bronze. Seminário do Ipiranga, São Paulo

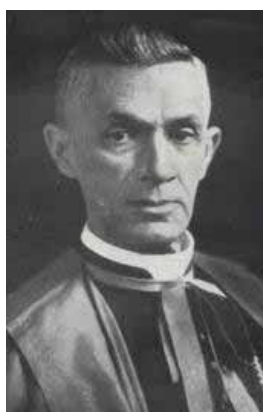


Figura 14 Dom Duarte Leopoldo e Silva. Ordem do Carmelo Descalço, s/d. Fotografia

A pesquisadora Cristina de Toledo afirma:

Sua atuação nesse contexto paroquial o destacou no âmbito da Igreja, pois, também atendeu aos ideais da Instituição que buscava apoio político e econômico para a sua manutenção na ordem republicana. Assim, tal atuação garantiu-lhe a ascensão ao episcopado, em 1907, e ao arcebispado de São Paulo, um ano depois. (ROMANO, 2008, p. 1).

O outro medalhão foi dedicado a Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta (1890-1982), Arcebispo de Aparecida, responsável pela construção da Basílica de Nossa Senhora Aparecida e um dos fundadores da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil). Infelizmente não temos fontes que indiquem sobre essa encomenda, mas acreditamos que Oliani tinha uma relação muito próxima com o Cardeal Motta que, de 1944 a 1964, esteve à frente da Arquidiocese de São Paulo, exatamente o período mais produtivo do artista na execução de obras sacras. Aprofundaremos mais o assunto adiante.



Figura 15 *Medalhão Arcebispo Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta*. Alfredo Oliani, 1959. Bronze. Seminário Ipiranga, São Paulo



Figura 16 Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta. Ordem do Carmelo Descalço, s/d. Fotografia

1.5 A participação nos salões de arte

Mesmo com todas as encomendas recebidas, Oliani sempre participava dos Salões de Belas Artes⁷ promovidos pelo Estado de São Paulo, sem deixar de vencer em alguma das categorias existentes. Alguns resultados:

I Salão Paulista de Belas Artes	São Paulo	menção honrosa	1937
VII Salão Paulista de Belas Artes	São Paulo	medalha de prata	1941
42º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro	medalha de bronze	1942
VIII Salão Paulista de Belas Artes	São Paulo	Prêmio Prefeitura	1942
53º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro	medalha de bronze	1942
II Salão Bahiano Belas Artes	Salvador	medalha de ouro	1950
XVI Salão Paulista de Belas Artes	São Paulo	Prêmio Prefeitura	1951
XXX Salão Paulista de Belas Artes	São Paulo	medalha de ouro	1951
Mérito Câmara Municipal	Ilhabela	condecoração	1958
Cidadão Caiçara	Ilhabela	condecoração	1958
<i>Pro Ecclesia et Pontifice</i>	Vaticano	condecoração	1959

⁷ Extraído do relato do artista à então diretora da Pinacoteca de São Paulo, Maria Cecília França Lourenço, para compor o boletim *Prêmio Aquisição* – homenagem feita em julho de 1984.

XV Salão da Primavera	Curitiba	medalha de prata	1963
Medalha Revolução 32'	São Paulo	M.M.D.C	1964
XIII Salão de Belas Artes	Piracicaba	medalha de prata	1965
Medalha Assembleia Legislativa	São Paulo	Revolução de 32	1965
XV Salão de Belas Artes	Piracicaba	medalha de ouro	1967
XI Salão de Belas Artes	Santos	medalha de prata	1970
XVIII Salão de Belas Artes	Piracicaba	Prêmio Escultura	1970
XX Salão de Belas Artes	Piracicaba	Prêmio Escultura	1972

1.6 As obras atribuídas ao artista

Segundo as informações contidas no dossiê escrito por Olini, ele foi responsável pela execução de diversas obras, porém nem todas foram assinadas pelo artista, o que nos leva a pensar que algumas delas possam ter sido confeccionadas por alunos de seu ateliê.

Olini cita em seu dossiê ter executado duas esculturas em cimento para compor a fachada da Igreja Nossa Senhora do Brasil, localizada no Jardim Paulista. As esculturas seriam *São Paulo* e *São Pedro*.



Figura 17 *São Paulo*. Atribuída a Alfredo Olini, 1954. Escultura, cimento. Igreja Nossa Senhora do Brasil, São Paulo



Figura 18 *São Pedro*. Atribuída a Alfredo Olini, 1954. Escultura, cimento. Igreja Nossa Senhora do Brasil, São Paulo

Estas obras não apresentam a assinatura do artista, porém o site da igreja afirma que a autoria é dele, inclusive cita que a escultura de São Pedro foi uma doação do empresário José Ermírio de Moraes (1900-1973). Outras esculturas de São Paulo e de São Pedro atribuídas ao artista estão localizadas sobre o portão principal da Basílica de Nossa Senhora Aparecida.



Figura 19 *São Paulo*. Atribuída a Alfredo Olini, 1969. Escultura, cimento. Santuário Nossa Senhora Aparecida, Aparecida do Norte



Figura 20 *São Pedro*. Atribuída a Alfredo Olini, 1969. Escultura, cimento. Santuário Nossa Senhora Aparecida, Aparecida do Norte

Por questões de segurança estas fotografias foram feitas pelos responsáveis pela manutenção do Santuário: as esculturas estão a 2,50 metros do solo, o que dificulta a captação

de seus detalhes. Comparando as fotografias, percebemos que as esculturas não apresentam os mesmos atributos, vemos que são as feições que seguem as características das obras do artista.

Mais adiante, em uma análise sobre a Matriz de Nossa Senhora D´Ajuda, localizada em Ilhabela, falaremos mais sobre essas duas esculturas também presentes na ilha, porém com características diferentes das apresentadas aqui.

Acreditamos que este levantamento biográfico possa ser alterado, levando-se em consideração que devem existir mais obras do artista que não foram catalogadas. A seguir analisaremos as obras sacras desenvolvidas pelo artista.

1.7 As obras sacras de Oliani

1.7.1 Nossa Senhora Imaculada Conceição

Oliani tinha a preocupação de catalogar todos os seus trabalhos, e foi acessando o seu dossiê, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que chegamos à obra *Nossa Senhora Imaculada Conceição*. Esta escultura encontra-se dentro do Colégio Emilie de Villeneuve, na zona sul de São Paulo, uma instituição católica fundada pela Madre Yves Poupon (1893-1974), também conhecida como Madre Iva. A religiosa, após a passagem pelas cidades de Cuiabá e Cáceres, em Mato Grosso, decidiu vir para a Capital.

O terreno de 18.420 metros quadrados, no Jardim Prudência, foi comprado em 13 de julho de 1949. A intenção de construir um noviciado e um Colégio era expandir ainda mais a obra das Irmãs Azuis no Brasil, instaladas no Mato Grosso desde 1904. (COLÉGIO EMILIE DE VILLENEUVE, 2014).

Em 1º fevereiro de 1955 a pequena escola entra em funcionamento:

[...] instalada no térreo do prédio. As irmãs aceitavam alunos de ambos os sexos, embora isso não fosse prática comum na época [...].

[...] O Colégio Emilie de Villeneuve era a construção mais vistosa de um bairro da periferia de São Paulo, praticamente desabitado na época. As ruas não eram asfaltadas, não havia luz elétrica e o córrego que passava na atual av. Vereador João de Luca, por não ser canalizado, transbordava em época de chuva e deixava o prédio em construção completamente ilhado. (COLÉGIO EMILIE DE VILLENEUVE, 2014).

Nos anos seguintes o colégio torna-se uma instituição muito importante na região, o que deve ter motivado Madre Iva a encomendar uma escultura em agradecimento a Nossa Senhora Imaculada Conceição.

Por falta de documentação no colégio, as irmãs acreditavam que a escultura em gesso, encomendada na década de 1960, fora feita na França.⁸ Porém, ao observá-la, identificamos um estilo artístico semelhante ao encontrado no Colégio Nossa Senhora Stella Maris, que veremos depois.



Figura 21 *Nossa Senhora Imaculada Conceição*. Alfredo Oliani, 1966. Escultura, gesso. Colégio Emilie de Villeneuve, São Paulo

Esta escultura encontra-se pendurada a 2,5 metros do solo e pode ser observada do patamar intermediário. Buscando informações sobre o artista francês que a executou, tivemos uma grata surpresa, a obra pertencia a Alfredo Oliani.

⁸ Depoimento à autora em 2013.



Figura 22 Detalhe da assinatura na escultura N. Sra. Imaculada Conceição

Assim como outras obras do artista, esta Imaculada Conceição de Oliani apresenta traços singelos que concedem a ela uma aparência angelical, mas também misericordiosa. Os olhos semiabertos parecem conceder o perdão a quem a observa.



Figura 23 Detalhe da escultura N. Sra. Imaculada Conceição

A redescoberta desta escultura deixou a todos no colégio felizes, afinal a obra mais admirada ali não era de um artista estrangeiro e sim de um artista brasileiro, que para eles agora tem um nome: Alfredo Oliani.

1.7.2 Igreja Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso⁹

Nossa Senhora D'Ajuda recebe esse nome por que no momento da crucificação Cristo oferecia sua vida pelos homens e Nossa Senhora ajudaria os pecadores. O culto a essa santa veio para o Brasil junto com os colonizadores portugueses¹⁰.

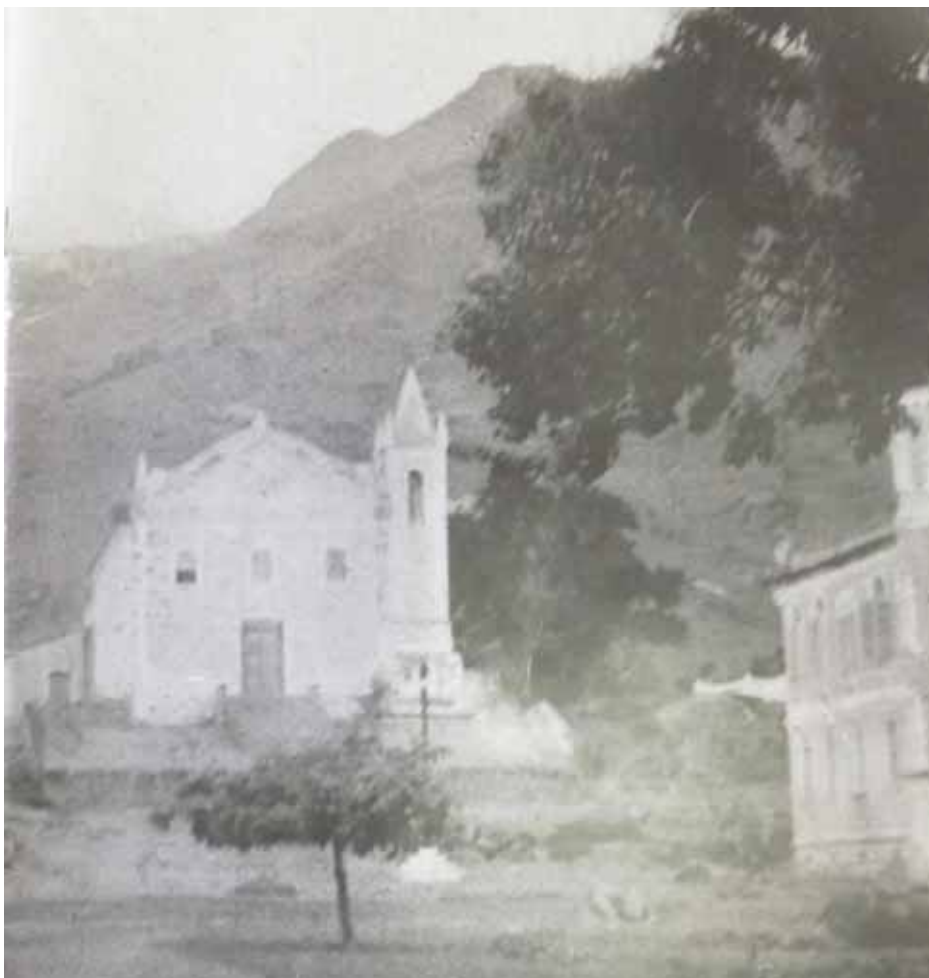


Figura 24 *Capa do livro Minha Ilha.* Panorâmica da Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Autor desconhecido, s/d. Fotografia, Ilhabela

É na cidade de Ilhabela, no litoral paulista, que encontramos a Matriz de Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Não existem documentos sobre a sua construção, mas de acordo com a Diocese de Caraguatatuba, os únicos registros existentes são os relatos do padre português Manoel Gomes Pereira (?-1718), que no século XVIII era o vigário da cidade de São Sebastião. Foi ele que autorizou a construção da primeira capela dedicada à santa, em 1697.

⁹ Texto apresentado no XXII Encontro Estadual de História em Santos – UNISANTA/2014.

¹⁰ Depoimento do Padre Daniel Inácio à autora em 2014.

O morro do Baepi, local que abriga a matriz, foi uma doação dos sesmeiros que buscavam erguer uma capela de devoção, segundo Marx (1991 apud SOARES; MORAES, 2011, p.43). Ela acolheria também os moradores em pequenas porções de sua gleba, tornando-se instrumento de urbanização e criando uma nova paisagem.

Muitos destes terrenos tinham como proprietários os santos padroeiros das igrejas em questão, onde em um deles, melhor posicionado, era erguida uma capela. Nos demais terrenos, iniciava-se a implantação de residências e casas de comércio. Iniciada com a construção de umas poucas moradias e uma capela, a configuração do lugar era acompanhada pelas congregações religiosas. Quando elevadas à categoria de Vila, uma Casa de Câmara e Cadeia era construída, e também um pelourinho era erguido nas proximidades, de modo a representar a autoridade civil. (NASCIMENTO, 2008).

O atual pároco, Padre Daniel Inácio, relata que a primeira construção foi erguida com mão de obra escrava, utilizando pedras, conchas e óleo de baleia, e provavelmente terminou entre 1716 e 1718¹¹.

Até 1750 a administração da capela foi feita pelos reverendos vigários. Após essa data, em troca de esmolas, os pescadores da Praia da Armação assumem o compromisso de cuidar do local. Com o tempo a falta de conservação leva a construção a se deteriorar, sendo necessário reconstruí-la novamente. Essa nova reforma ficou a cargo do Sr. Matheus José Bittencourt que, em 1793, foi nomeado zelador da capela pelo Bispo Frei Manoel de Ressurreição. Com o fim da zeladoria de Bittencourt, a administração da mesma foi para as mãos de membros da comunidade, que destruíram ou perderam vários aparatos da capela.

Um documento encontrado na paróquia e redigido pelo artista Alfredo Olini (1972) afirma que o “Capitão Julião de Moura Negrão Neto encontrou a capela despojada de seus paramentos, alfaias, retábulos, nicho e até da imagem da padroeira, com fins interesseiros, arruinada pela ação do tempo”¹². Essa condição acaba por motivar mais uma reforma, porém não encontramos os documentos originais que servem como base para esse relato.

Encontramos, na Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, registros da chegada da Família Moura Negrão ao povoado de Nossa Senhora D’Ajuda. O Capitão-Mor Julião Moura Negrão (? -1780) e a sua esposa, Ignez de Oliveira Leite (? -1779), foram membros importantes nesse povoado. Com o falecimento de ambos – e vale ressaltar que

¹¹ Depoimento à autora do Padre Daniel Inácio, em 2014.

¹² Paramentos litúrgicos utilizados para a realização das missas, como casulas, estola e toalhas para o altar. Alfaias: panos e objetos encapados utilizados junto com os vasos sagrados. Retábulos feitos em madeira ou pedra ficam na parte posterior de um altar. Nichos: cavidade aberta na parede para abrigar imagens. Informações prestadas pelo Padre Daniel Inácio.

estão enterrados na ilha – a tarefa de elevar o povoado à condição de vila coube aos seus descendentes, entre eles o Capitão Julião Moura Negrão Neto.

Tanto o documento encontrado na biblioteca da ilha, que mapeia os patrimônios históricos da cidade¹³, como os documentos presentes na Diocese de Caraguatatuba apontam para uma nova reforma, que teria acontecido em 1793, com o objetivo de reconstruir a capela. Em 1800 se inicia uma nova construção, desta vez para erguer uma igreja. A obra durou três anos e foi inaugurada em 2 de fevereiro de 1803, com a benção do Padre João Rodrigues Coelho.

Conforme o documento sobre os dados geográficos da ilha:

Atendendo a reivindicações de moradores, que já passavam de três mil, a portaria de 03 de setembro de 1805 desanexou da Vila de São Sebastião o povoado de Nossa Senhora D'Ajuda que adquiriu então o status de vila, com o nome de Villa Bella da Princeza. (NOGUEIRA, [18--?]).

Com a emancipação da ilha foram construídos o paço do conselho, a cadeia e o pelourinho, fazendo com que o povoado fosse elevado à condição de vila, que passou a ser chamada de Villa Bella da Princeza, em homenagem à irmã de D. Pedro I, a Princesa da Beira. Concluída a construção da igreja, em 20 de setembro de 1809 ela foi elevada à condição de Matriz, tendo como seu primeiro vigário colado¹⁴ o Padre David da Graça Silva e Veiga¹⁵.

Depois de tantos anos de desenvolvimento, no início da década de 1930 a vila passou por diversos problemas relacionados à falta de emprego e de alimentos. No documento escrito por Cláudia França Nogueira, em maio de 1934 o interventor de São Paulo, Armando Salles de Oliveira, extinguiu por meio de um decreto todos os municípios que não produziam renda suficiente; entre eles estava a Villa Bella da Princeza. Em dezembro do mesmo ano um decreto revoga a decisão, por entender que a vila era prejudicada pela falta de comunicação com o continente.

Com a chegada das estradas de rodagem, ligando São Sebastião a São Paulo, a presença de veranistas na região começa a aumentar bem, inclusive de “artistas interessados em captar a essência do local. São exemplos disso Waldemar Belisário e Kiener, nas artes plásticas. Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade, registrando as manifestações folclóricas.” (NOGUEIRA, [18--?]).

¹³ Vide Anexo A.

¹⁴ Termo em desuso, significa intransferível.

¹⁵ Depoimento do Padre Daniel Inácio à autora, em 2014.

Em 1940, por meio do decreto do interventor Adhemar de Barros (1901-1969), a Villa Bella passa a se chamar Formosa. Em 1945 o nome passa a ser Ilhabela.

1.7.2.1 O entorno da matriz

Em frente à matriz encontramos a praça conhecida como Coronel Julião de Moura Negrão. Ela abriga um chafariz interativo, que é a sensação dos turistas que visitam o local, mas quem passa por ali não imagina que no passado lá era o pelourinho.

[...] pelourinho, colocado no meio da praça, ao lado do mercado, e de frente à Cadeia, era local de castigos aos escravos. O pelourinho não existe mais, seu lugar um monumento construído no início do século XX manteve vivo este marco de resistência e luta pela liberdade dos cativos [...]. (BENDAZZOLI, 2014).

Mais à frente temos o cruzeiro localizado próximo à entrada da igreja, conforme vimos na imagem anterior. Ele foi erguido em madeira e permaneceu no local até 7 de setembro de 1962, quando foi inaugurada uma peça em cimento armado feita por Olini, que estava à frente das obras de restauração da igreja. No início dos anos 2000 a cruz em cimento foi substituída por uma em aço, produzida pelo artista ilhabelense Gilmar Pinna.

Como a igreja está localizada no morro, em 1961 o padre responsável pela paróquia, o polonês Brunislau Chereck (1914-?), construiu um lance de escadas para facilitar a subida dos fiéis.

1.7.2.2 A fachada

A fachada tem características do estilo jesuítico; é muito simples, com uma porta só e três janelas. Termina ao lado direito da torre que se acha um pouco fora do prumo. Ignora-se por que essa torre é relativamente baixa e esguia, pois, pelas ruínas dos alicerces ainda evidentes, pode-se notar que a intenção era construir uma bem maior. (OLIANI, 1972).



Figura 25 *Fachada da Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Restauração de Alfredo Olini, década de 1950. Ilhabela*

Há “acima das janelas um friso muito característico como alguns que ainda podem ser observados em certas casas de São Sebastião, do fim do século passado e início deste.” (OLIANI, 1972).

A porta de entrada precisou de uma reforma, consumida que estava pelos cupins. Olini pediu aos marceneiros que refizessem a porta igual à anterior, utilizando as dobradiças originais. Quanto ao para-vento, não temos informação se ele também passou por uma reforma.

Para admirarmos a Igreja Nossa Senhora D'Ajuda, se faz necessário uma peregrinação por suas escadarias. Antes de concluirmos a subida encontramos um patamar que permite acessar os jardins laterais, onde encontramos duas esculturas produzidas por Olini. A primeira delas, localizada do lado direito, foi entregue em 2 de fevereiro de 1955 e retrata São Sebastião: um dos santos populares do Brasil, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro e da vila que leva o seu nome no litoral norte de São Paulo. É invocado nas epidemias e nas guerras, considerado o protetor contra a violência, apesar de relatos que apontam que ele fez parte dos legionários.

Alistou-se como legionário e devido a sua bravura foi nomeado chefe da Guarda Pretoriana pelo imperador Diocleciano. Aproveitava-se de sua situação privilegiada para converter à fé cristã soldados e prisioneiros. Denunciado ao imperador, este tentou demovê-lo de sua fé, oferecendo-lhe cargos e presentes. Como Sebastião não se deixou intimidar pelas tentadoras ofertas, o monarca sentiu-se traído e ordenou que ele fosse despido, atado a uma árvore e morto a flechadas. (MEGALE, 2003: 194).



Figura 26 *São Sebastião*. Alfredo Olini, 1955.
Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora
D´Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela

Feita em cimento, a escultura mede aproximadamente 1,80 metros. Sua expressão mostra a dor imposta pelo martírio, ter seu corpo atravessado por flechas. Curiosamente nesta escultura o artista não as colocou.

Ao lado esquerdo encontramos outra escultura, essa dedicada a São Benedito, um santo muito venerado na ilha devido à forte presença de escravos no local, durante os séculos XVIII e XIX. São Benedito era filho de escravos africanos na Itália, chegou a ser cozinheiro no convento franciscano de Santa Maria, em Palermo; por conta dessa função “donas de casa mais pobres recorrem a ele para que não falte comida em sua residência.” (MEGALE, 2003, p.68).

Nessa representação ele está em pé, com um olhar de consternação, vestido com um hábito franciscano, braços estendidos com o Menino Jesus deitado em um lençol branco.

Ambas as obras estão fixadas sobre uma base de cimento. Com o passar dos anos, durante as manutenções feitas na igreja, essas esculturas receberam diversas camadas de cal para manter o tom branco, porém esse tipo de manutenção as vem danificando, inclusive a assinatura do artista que era feita em baixo relevo vem desaparecendo.



Figura 27 *São Benedito*. Alfredo Olini, 1955. Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora D’Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Ainda de acordo com o relato de Olini, com a construção desse patamar em 1963, duas salas puderam ser construídas sob ele e foram dedicadas à Sociedade de São Vicente de Paula, que atua de forma assistencialista aos menos favorecidos moradores da ilha. Já no alto da escadaria encontramos mais duas esculturas feitas em cimento, ambas assinadas em baixo relevo pelo artista e instaladas no ano de 1963.

À direita encontra-se a escultura *São Paulo*, homenagem ao santo tido como “Apóstolo dos Gentios, considerado o maior divulgador da doutrina cristã nos tempos primitivos.” (MEGALE, 2003, p. 180). Paulo de Tarso era um cidadão romano que foi convertido ao cristianismo após testemunhar um milagre de Cristo. Iniciou sua missão de propagar a fé a todos os povos da Europa e Ásia, e ao retornar a Roma, durante o governo do Imperador Nero (37-68), foi preso junto com Pedro. Por ser um cidadão romano a lei concedeu uma morte mais digna: foi degolado.

Nessa escultura Paulo está representado “segurando uma espada na mão direita e um livro na esquerda, simbolizando seu martírio e suas epístolas¹⁶.” (MEGALE, 2003, p. 180). Como sofreu o martírio junto com Pedro é comum vermos as duas esculturas sendo representadas próximas uma da outra.

No canto esquerdo do alto da escadaria está a escultura de Pedro, o chamado “Pescador da Galileia”. Seu nome verdadeiro era Simão, um pescador que vivia na Galileia, e teve seu nome alterado para Pedro “Kepha”, que significa rocha, após testemunhar um milagre de Jesus Cristo. Foi um dos primeiros apóstolos e a ele coube a função de ser a rocha que sustentaria o cristianismo, além de ser escolhido como o pastor do rebanho, por isso encontramos diversas maneiras de representar São Pedro.

Oliani escolheu representá-lo vestido como apóstolo, com um olhar firme em direção ao canal de São Sebastião. Carrega em sua mão direita as chaves dos reinos dos céus e na esquerda a coroa papal, que representa Pedro como o primeiro Papa da Igreja Católica.

Constatamos que todas as esculturas presentes na fachada da igreja precisam de restauro, o contato com a maresia e - como já mencionado no texto - a utilização de cal para manter branca as obras vêm danificando esse patrimônio da cidade de Ilhabela. O historiador Pedro Paulo Funari (2006, p. 9), especialista em Patrimônio Histórico e Cultural, diz que o patrimônio tem que ser visto como algo de todos nós; nesse caso um tesouro que precisa ser resguardado tanto pela população da ilha quanto pelos órgãos competentes.

¹⁶ De acordo com o dicionário, as epístolas referem-se às primeiras cartas escritas pelos apóstolos e direcionadas às primeiras comunidades cristãs.



Figura 28 *São Paulo*. Alfredo Oliani, 1955. Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela



Figura 29 *São Pedro*. Alfredo Oliani, 1955. Escultura, cimento. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Importante mencionar que na cidade de Porto Ferreira, no Estado de São Paulo, a Igreja de São Sebastião também recebeu as esculturas de São Paulo e de São Pedro, para adornar a entrada do santuário. Notem que essas esculturas estão em melhor estado de conservação.



Figura 30 *São Pedro*. Alfredo Olini, 1960. Escultura, cimento. Igreja Matriz de São Sebastião, Porto Ferreira



Figura 31 *São Paulo*. Alfredo Olini, 1960. Escultura, cimento. Igreja Matriz de São Sebastião, Porto Ferreira

Outro ornamento adicionado à escadaria da igreja de Ilhabela foram os lampiões a querosene, que pertenciam às antigas estações de trem da Sorocabana. (OLIANI, 1972). Infelizmente restaram apenas dois postes, que encontram-se desativados.

1.7.2.3 A pintura da nave central

A igreja foi construída em planta baixa: destaque para a nave central e a capela-mor. Com largas janelas laterais, o ambiente se encontra bem iluminado, características presentes nos edifícios coloniais. A construção sempre apresentou problemas com o telhado, dificultando a manutenção da pintura no forro da nave e na capela-mor. Entretanto, sabemos que o Conselho pró-Matriz de Ilhabela autorizou uma reforma no telhado em 1942, o que possibilitou sete anos depois uma reforma no forro da nave, quando foram colocadas tábuas largas iguais às utilizadas na capela-mor. A tarefa de decorar o forro da nave ficou nas mãos do Oliani.

Em seu relato:

[...] grande parte do painel, representando a Nossa Senhora D'Ajuda, que mede sete metros de comprimento por três de largura, pintado a óleo sobre placas de insulite. A moldura que contorna é de gesso e reproduz um ornato da antiga Sé Catedral de São Paulo. O resplendor que o circunda é de cedro aplicado ao forro. (OLIANI, 1972).

A pintura representa Nossa Senhora D'Ajuda coroada e flutuando sobre as nuvens, carregando em uma das mãos um cetro e na outra o Menino Jesus. Uma belíssima imagem reproduzida nos cartões postais vendidos na cidade. Foi solenemente inaugurada no dia da padroeira – 2 de fevereiro de 1952.



Figura 32 *Nossa Senhora D'Ajuda*. Alfredo Olini, 1952. Pintura da nave central, madeira e pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Um outro trabalho feito pelo artista foi o piso da igreja, formado de cacos de mármore, de várias procedências: “verde-macácia, estremo, lioz, travertino, carrara, preto de Minas, aurora-pérola de Santa Catarina e branco-mar da Espanha.” (OLIANI, 1972). Todos doados pelo Sr. Antônio de Carvalho, um devoto da padroeira. Olini executou o projeto com o auxílio da Marmoraria Tonetti de São Paulo. Assim como todas as obras realizadas dentro da igreja, essa também foi entregue no dia da padroeira, em 1954.



Figura 33 Vista do Coro Nave Central. Restauração Alfredo de Olini, 1954. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela

Para homenagear o primeiro benfeitor da igreja, o Conselho pró-Matriz encomendou uma placa em mármore travertino, agradecendo ao Capitão-Mor Julião de Moura Negrão. O texto foi redigido pelo poeta Guilherme de Almeida (1890-1969).



Figura 34 Placa homenageando o Capitão-Mor Julião de Moura Negrão. Alfredo Olini, 1953. Mármore travertino. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Oliani nos relata que abaixo da placa foi colocada uma maquete:

[...] feita pelo artista, para mostrar o resultado dos estudos de urbanização nos terrenos da Igreja, do conjunto da igreja, Santa Casa e casa paroquial ou dependências da igreja. (OLIANI, 1972).

Questionado sobre o paradeiro dessa maquete, Padre Daniel¹⁷ não soube informar o último destino dessa obra.

Outra informação que constava no documento escrito por Oliani era a presença das ruínas da antiga casa paroquial que, no futuro, deveria servir para abrigar um museu de Arte Sacra, uma biblioteca e uma sala de reuniões para as Irmandades. Infelizmente esse projeto não saiu do papel, no local ergueram-se novas paredes para abrigar a loja de souvenir e a casa paroquial.

É nesse espaço que está em exposição a imagem de Santa Bárbara, feita em madeira. Essa obra, que data do século XVII, estava jogada no depósito da igreja e foi encontrada pelo artista durante a restauração da mesma.



Figura 35 *Santa Bárbara*. Autor Desconhecido, s/d. Escultura, madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela

Outra obra exclusivamente feita por Oliani para a igreja retrata a Via Sacra de Jesus Cristo, em quatorze peças em terracota. Como em todas as suas obras, a emoção está sempre estampada na face ou nos movimentos presentes nas esculturas.

¹⁷ Depoimento à autora em 2014.







Figura 36 *Seqüência Via Sacra*. Alfredo Olini, década de 1950. Terracota. Matriz Nossa Senhora D’Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Para que a restauração fosse completa, o Conselho pró-Matriz também contou com diversas doações. Gérson Sahad, um dos fundadores da UNE¹⁸, doou os refletores que foram instalados próximos às janelas, para auxiliar a iluminação do teto em dias de festa; Rodolfo Tabyra, um dos fundadores da COSIPA¹⁹, fez a doação do lambril, com a altura de 1,40 cm, em azulejo colonial, feito pela Indústria Matarazzo, e que adorna toda a igreja.

Olini menciona em seu relato:

A atual iluminação elétrica foi instalada em 1952, os conduites foram embutidos nas grossas paredes de pedra, o que encareceu muito o serviço. Foi feita através de doações particulares, subscrições e auxílio do Conselho pró-Matriz de Ilhabela. Foram colocados apliques da fábrica de Lustres de Cristais Alekson. (OLIANI, 1972).

1.7.2.4 A pintura do batistério

Próximo à porta de entrada, à esquerda, encontra-se o batistério. Em seu interior encontramos uma belíssima pia batismal feita em mármore rosado, conhecido também como *rosso de Verona*. Ao fundo existia um quadro retratando o batismo de Jesus “executado pelo artista italiano Santini, provavelmente em 1914.” (OLIANI, 1972).

De acordo com o relato do artista este quadro encontrava-se deteriorado e algumas partes foram retocadas com lápis de cor. Em 1974 Olini entregou um novo quadro para ser fixado no batistério.

¹⁸ União Nacional dos Estudantes.

¹⁹ Companhia Siderúrgica Paulista.



Figura 37 *Batismo de Jesus Cristo*. Alfredo Olini, 1974. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

1.7.2.5 Os altares laterais

Os altares dessa igreja apresentam estilos diferentes, o que mostra que foram feitos em épocas distintas. Os mais próximos à entrada foram executados em madeira, receberam as cores azul e branco e nos detalhes vemos a presença do dourado.

Dois deles são constituídos por uma mesa de comunhão e por um conjunto de colunas no estilo coríntio, com o seu capitel palmiforme, sustentando todo o entablamento. Nos frontões e na parte superior do altar encontramos algumas volutas. Outros dois são mais simples, lembrando os altares jesuíticos, com o seu frontão mais arredondado, intercolúnios decorados com rosáceas, colunas mais finas com capitéis compostos.

Todos foram restaurados pelo artista, sendo que as mesas de comunhão foram feitas pela oficina de marcenaria do Orfanato Cristóvão Colombo, uma instituição que cuidava de órfãos de imigrantes e proporcionava a eles o aprendizado de um ofício. Constantemente a Família Olini contribuía para a educação dessas crianças. Hygino Olini, tio de Alfredo, por exemplo, era o professor de música da instituição.

1.7.2.5.1 O altar de São Benedito



Figura 38 Altar São Benedito. Restauração Instituto Cristóvão Colombo, 1955. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Este altar “foi doado por bondosos e devotos daquele santo.” (OLIANI, 1972). No frontão e nos intercolúnios há um medalhão feito em volutas, identificando a quem esse altar foi dedicado. Logo abaixo uma escultura de São Benedito que, conforme o relato de Padre Daniel²⁰, deve pertencer ao século XVIII, período em que a ilha recebeu escravos para serem revendidos no continente. Sabemos que ela passou por uma restauração em 1961, sem se alterar nenhum aspecto original.

Embaixo, nos intercolúnios, encontramos duas imagens, porém contemporâneas: *São Cristóvão* e *São Francisco de Assis*.

²⁰ Depoimento à autora em 2014.

1.7.2.5.2 O altar de Nossa Senhora de Fátima



Figura 39 Altar Nossa Senhora de Fátima. Restauração Instituto Cristóvão Colombo, 1955. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela. Detalhe das esculturas de Lúcia, Jacinta e Francisco, executadas por Alfredo Oliani

Em frente ao altar de São Benedito, temos outro dedicado à Nossa Senhora de Fátima, uma escultura que foi produzida na cidade do Porto, em Portugal, e doada à igreja pela devota Germana Telles Correa.

Esse altar apresenta as mesmas características do anterior, mas em seus intercolúnios, em vez dos medalhões, temos esculturas fixadas, representando os pastores videntes: de um lado as meninas *Lúcia* e *Jacinta*, do outro *Francisco*, pastoreando as ovelhas, ambas executadas por Oliani. Compondo o altar, temos as esculturas *Santa Teresinha do Menino Jesus* e *Santa Edwiges*.

1.7.2.5.3 O altar de Nossa Senhora Aparecida



Figura 40 *Altar Nossa Senhora Aparecida*. Restauração do Instituto Cristóvão Colombo. S/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Este altar, no passado, era dedicado à Imaculada Conceição. Alfredo Olini nos relata:

Em 1962 o padre Bronislau Cherek, então vigário desta paróquia, resolveu dedicá-lo à Nossa Senhora da Aparecida e para isso adquiriu da Basílica uma cópia fiel de madeira da imagem milagrosa. (OLIANI, 1972).



Figura 41 *Nossa Senhora Imaculada Conceição*. Marino Del Fávero, 1918. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela. Peça com sinais de restauro descaracterizando a imagem

A escultura da Virgem foi remanejada para a capela- mor; a obra restaurada foi produzida pelo entalhador italiano Marino Del Fávero, em 1918. Ainda nesse altar encontramos as imagens de Santo Antônio, à esquerda, e do Beato Anchieta, à direita.



1.7.2.5.4 O altar de São Pedro

De todos os altares, este era o que apresentava mais partes danificadas pela ação do tempo. Ele é dedicado a São Pedro, além de abrigar as imagens de Santo Expedito e de São Judas Tadeu.

Figura 42 *Altar São Pedro*. S/i. Restauração do Instituto Cristóvão Colombo. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

1.7.2.6 A decoração da capela-mor

1.7.2.6.1 A pesca milagrosa

Na capela-mor acima do lambril, acha-se o quadro a óleo “A pesca milagrosa”, executado em 1958 pelo Senhor Alfredo Oliani e oferecido a igreja e inaugurado em 2 de fevereiro de 1959. (OLIANI, 1972).



Figura 43 Pesca Milagrosa. Alfredo Oliani, 1958. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D’Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

Em uma passagem da Bíblia, Jesus de Nazaré conhece os pescadores do Mar da Galileia, homens que trabalhavam à noite toda, lançando suas redes ao mar em busca do seu sustento. Vendo a dificuldade desses homens, Jesus sobe no barco de Simão, “pediu-lhe que o afastasse um pouco da terra; e, assentando-se, ensinava do barco a multidão.” (Lucas 5:3).

Simão confia nas palavras de Jesus e lança a rede ao mar novamente. “E, fazendo assim, colheram uma grande quantidade de peixes, e rompia-se lhes a rede.” (Lucas 5:6).

Padre Daniel acredita que Oliani utilizou devotos da igreja e pescadores como modelos para a composição do quadro, porém não encontramos nenhuma fonte que confirme essa informação.²¹



Figura 44 Detalhe da placa explicativa sobre o quadro. Alfredo Oliani, 1958. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela

1.7.2.6.2 Ceia de Emaús

Emaús era uma cidade localizada próximo a Jerusalém. De acordo com o *Evangelho de Lucas*²², foi ali que após a ressurreição Jesus apareceu para dois de seus discípulos e sentou-se com eles para uma refeição.

Esse tema já foi retratado por outros artistas, como o espanhol Diego Velásquez (1599-1660), o holandês Rembrandt (1606-1669), mas a obra mais conhecida foi a executada pelo artista italiano barroco Michelangelo Caravaggio (1571-1610), utilizando o fundo negro e a incidência de luzes sobre a ação das personagens.

A obra de Oliani não apresenta essa característica, mas percebemos que o artista utilizou elementos presentes no cotidiano dos habitantes da ilha. Observe o homem à direita de Jesus, ele está sentado à mesa com uma sacola nas costas e um cantil iguais aos utilizados pelos pescadores de Ilhabela. O outro homem, à esquerda, também tem um chapéu utilizado pelos

²¹ Depoimento a autora em 2014.

²² Lucas 5: 3-6.

nativos da ilha. Padre Daniel acredita que o artista se apropriou desses elementos para criar uma conexão com os habitantes da ilha.²³



Figura 45 *Ceia de Emaús*. Alfredo Olini, 1953. Pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D’Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

1.7.2.6.3 As vindas da Matriz de São Bernardo do Campo

Encontramos algumas obras na igreja que vieram a pertencer à Matriz de São Bernardo do Campo, algumas adquiridas pelo Conselho pró-Matriz de Ilhabela, outras adquiridas por meio de doação.

As janelas e a porta da capela-mor receberam ornamentos vindos dessa igreja. “Algumas sanefas²⁴ foram oferecidas por Dona Rita Correa Dias e outras adquiridas pelo Conselho. Foram colocadas em 1955.” (OLIANI, 1972).

²³ Depoimento à autora em 2014.

²⁴ Sanefa: peça saliente de proteção e ornamento, colocada ao alto do retábulo à maneira de sanefa de cortina. O mesmo que baldaquim ou guarda-pó.



Figura 46 *Sacrário*. S/i., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

O sacrário também foi enviado para Ilhabela. O artista relata que a peça estava bem estragada, sendo necessário um trabalho de restauro, que ainda contou com o douramento da peça e a colocação de cortinas: “cortinas são de filó antigo, bordado a ouro. Esse trabalho foi feito graciosamente por Dona Rita Correa Dias.” (OLIANI, 1972).



Figura 47 *Antigo Sacrário da igreja*. S/i., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

1.7.2.6.4 Altar-mor

Não temos informações sobre o motivo que levou a Matriz de São Bernardo do Campo, em São Paulo, a vender o seu altar para a Igreja de Nossa Senhora D'Ajuda. Um documento preservado em Ilhabela atesta a doação de 80 mil cruzeiros, pelo Sr. Carlos Augusto Telles Correa para Alfredo Olini, destinados à compra desse altar.

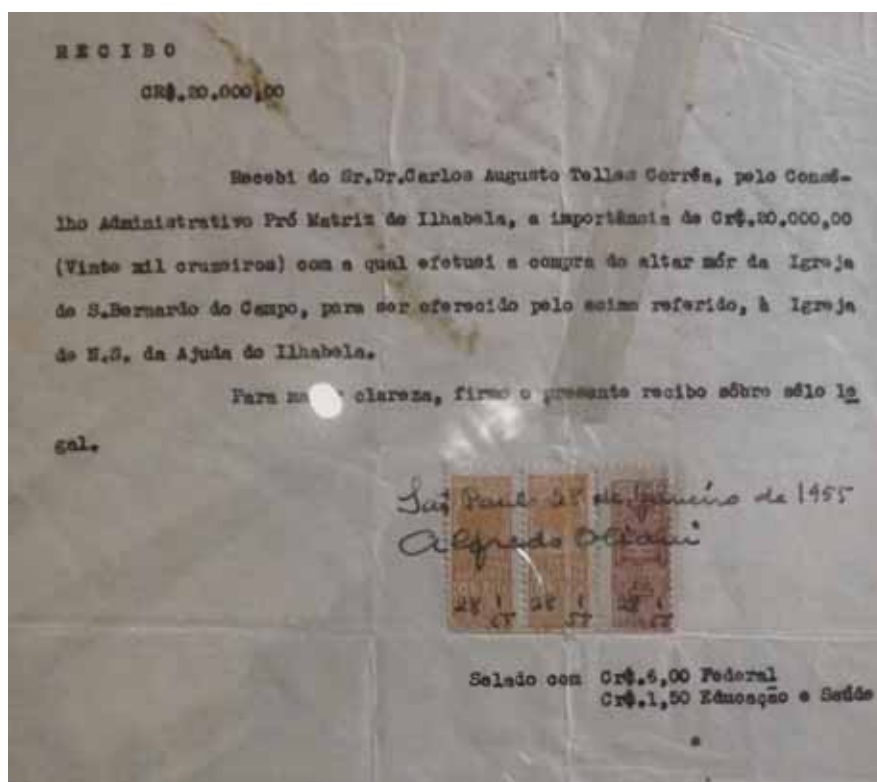


Figura 48 Documento de compra do altar-mor da Igreja de São Bernardo do Campo, assinado pelo artista Alfredo Olini, 1955. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

O altar-mor foi executado em 1848, é de cedro, e antes de seguir para a igreja, Olini fez algumas restaurações e acabou incluindo a mesa do altar, que já pertencia à Igreja de Nossa Senhora D'Ajuda, à composição. O altar foi inaugurado no Dia da Padroeira, 2 de fevereiro de 1959, “por sua Eminência Reverendíssima, D. Carlos Carmelo de Vasconcellos Mota (1890-1982), Arcebispo de São Paulo.” (OLIANI, 1972).

No topo do altar temos a imagem em madeira de Nossa Senhora D'Ajuda, que está na igreja desde o século XVIII, “atacada pelo cupim e muito estragada pela ação do tempo, foi restaurada em 1957 pelo restaurador italiano Gregório Torelli, conservando as mesmas cores e

características originais.” (OLIANI, 1972). A coroa em prata foi restaurada em São Paulo, na Casa Pinto Alves, e o terço de ouro com o Menino Jesus foi oferecido por Dona Maria Barreto.



Figura 49 *Nossa Senhora D'Ajuda*, séc. XVIII. Restauração de Gregório Torelli. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela

Nos intercolúnios encontramos a escultura de São José, “esposo de Maria Santíssima e pai adotivo de Jesus.” (MEGALE, 2003, p. 143). E a de São Francisco de Assis, o jovem de uma família de comerciantes que abandona tudo em nome da fé. Ambas produzidas por Oliani, as esculturas apresentam um olhar misericordioso para quem as contemplam.

O artista ainda relata:

Acima de duas portas que ladeiam o altar-mor estão colocadas duas lâmpadas de bronze fundidas por mim. Uma delas é dedicada ao *Santíssimo* e foi oferecida por pintora Sra. Maria Cecília Pinto Serva e a outra dedicada à *Nossa Senhora D'Ajuda* foi oferecida pelo Sr. Joaquim Brito Curi. Ambas inauguradas em 2 de fevereiro de 1959. (OLIANI, 1972).



Figura 50 *Altar-mor Nossa Senhora D'Ajuda, séc. XIX. Madeira. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela:*



Figura 51 *Detalhe do coroamento e das volutas do Altar-mor Nossa Senhora D'Ajuda, séc. XIX. Madeira. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Ilhabela*



Figura 52 *São Francisco de Assis*, 1958. Madeira policromada. Matriz Nossa D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela



Figura 53 *São José*, 1958. Madeira policromada. Matriz Nossa D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

O altar abriga também uma urna com a escultura de Jesus Cristo, utilizada nas procissões. A obra é feita em madeira policromada e nela não consta a assinatura do artista que a produziu. O próprio Padre Daniel²⁵ tentou identificar se essa peça, da mesma forma, fora produzida por Olini, mas não encontrou nenhum registro.

Analisando essa escultura, encontramos algumas semelhanças com um outro *Cristo*, executado pelo artista para a Paróquia de Santa Rita de Cássia, localizada no bairro do Pari, em São Paulo. No dossiê encontrado na biblioteca da Pinacoteca de São Paulo, Olini afirma que executou um Cristo Crucificado para a referida paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, porém a escultura não possui a sua assinatura, mas apresenta características próprias presentes nas suas obras.

Observe:



Figura 54 Detalhe dos pés do Cristo. Atribuída a Alfredo Olini, S/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela



Figura 55 Detalhe dos pés presos na cruz no conjunto escultórico Cristo Crucificado. Atribuído a Alfredo Olini, década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo

²⁵ Depoimento à autora em 2014.

Conforme mencionado, as obras de Oliani mantêm características marcantes, com certeza uma influência das aulas de anatomia ministradas pelo professor Leopoldo e Silva, na Escola de Belas Artes de São Paulo. Elas proporcionaram ao artista a habilidade de executar obras cada vez mais realistas.



Figura 56 *Cristo morto*. Atribuído a Alfredo Oliani., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela



Figura 57 *Detalhe do Cristo morto*. Atribuído a Alfredo Oliani., s/d. Madeira policromada. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

1.7.2.6.5 Altar de comunhão

Este altar também pertenceu à antiga Igreja de São Bernardo, fazia parte de um altar lateral. Foi adquirida pelo Conselho pró-Matriz de Ilhabela, e restaurada pelo artista antes de seguir viagem para a ilha. Em 1967 a peça foi pintada e dourada novamente.



Figura 58 Mesa de comunhão de Nossa Senhora D'Ajuda, séc. XIX. Madeira. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

1.7.2.6.6 A pintura do forro da capela-mor

Segundo o relato do artista:

Informações prestadas pelo Sr. Waldemar Moura, que foi coroinha desta igreja em 1914, o forro da capela mor, ainda com tábuas originais, foi decorado pelo pintor italiano Santini, que além de pintar esse painel da *Santíssima Trindade*, pintou também no batistério o Batismo de Jesus. (OLIANI, 1972).

Na década de 1950 o telhado ainda era a grande preocupação do Conselho pró-Matriz de Ilhabela, tanto que a pintura do forro achava-se estragada. Coube a Olini uma restauração dessa imagem da Santíssima Trindade. Observe que a pintura não apresenta os traços característicos do artista, conforme vimos nos quadros anteriores.



Figura 59 *Santíssima Trindade*. Alfredo Olini, séc. XX. Pintura no forro da capela-mor. Madeira e pintura a óleo. Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso, Ilhabela

1.7.2.7 Outras doações.

Dona Ondina Paranhos doou à igreja o seu harmônico Mannborg para substituir o anterior, que estava em péssimas condições. O Sr. Hygino Olini, tio do artista, doou à igreja

uma banqueta para o altar-mor e quatro tocheiros, vindos da Catedral Metropolitana da Sé, de São Paulo. Localizamos apenas um dos tocheiros, que está presente no canto esquerdo do altar.

Os bancos da igreja encontravam-se em péssimas condições. Por isso, o Conselho pró-Matriz iniciou uma campanha para conseguir fundos para a construção de novos. No relato de Oliani:

Os antigos bancos da igreja não estavam em condições de serem aproveitados e só tinha parte do assento. Em 1953 foi feita uma campanha para a compra de novos bancos. Com o resultado da mesma foram feitos 8 obedecendo os desenhos que Oliani fez sob o modelo dos bancos da Igreja de São Bento. (OLIANI, 1972).

1.7.2.8 O projeto do Museu de Arte Sacra

Percebemos, ao longo do relato do artista, que diversas obras não se encontram mais na paróquia e não existem registros que possam indicar o novo paradeiro delas. O próprio Oliani (1972) cita que na sacristia encontravam-se diversas imagens antigas e um lustre em cristal de Murano, que pertenceu a uma casa de engenho da ilha e que para maior segurança as peças foram transferidas para um lugar seguro, para depois fazerem parte do Museu de Arte Sacra, em Ilhabela. Assim como os paramentos antigos encontrados na igreja.

Em uma reportagem feita pelo jornal *Folha da Tarde*, em 1959, Oliani fala sobre o desafio de construir um museu nos moldes setecentistas, seguindo o estilo colonial do edifício. Porém, para essa obra sair do papel seria necessário o investimento da cidade.

Em uma outra oportunidade, verificaremos junto ao Museu de Arte Sacra de São Sebastião se essas peças foram transferidas para lá durante os anos seguintes.

Oliani termina seu relato, apontando algumas melhorias que poderiam ser feitas na igreja:

No momento o Conselho Pró Matriz de Ilhabela está estudando a possibilidade de aproveitar as chamadas ruínas para instalar nelas a sacristia e salão de reuniões e em seguida transformar a atual sacristia em Casa Paroquial. O Projeto já foi aprovado pelo Vigário e pelo Sr. Bispo de Santos. (OLIANI, 1972).

O que sabemos é que, em 25 de setembro de 1972, foram iniciados os trabalhos para aproveitamento da parte conhecida por ruínas, a fim de transformá-la em salões paroquiais. Hoje esse espaço abriga alguns eventos promovidos pela igreja.

Por fim, devemos agradecer a Alfredo Olini pela iniciativa de documentar todo o processo de restauro; sem essas informações seria inviável estudar esse processo.

1.7.3 Nossa Senhora Stella Maris

Criar almas luminosas, no mar tenebroso de gente abandonada no sofrimento e na dor, almas que fossem como estrelas a indicar-lhes o caminho da Salvação. Madre Gilda



Figura 60 Nossa Senhora Stella Maris. Alfredo Olini, 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris, Guarulhos

A escultura representando Nossa Senhora Stella Maris foi finalizada pelo escultor em 19 de fevereiro de 1962, conforme a assinatura na obra. De acordo com o relato da Irmã Lúcia²⁶, que está na Congregação Stella Maris há 25 anos, a imagem foi encomendada a Olini pela

²⁶ Depoimento à autora em 2013.

Madre Gilda Tatasciore (1917-2005), que desejava uma representação da Virgem diferente das existentes. Porém, por falta de documentos, não conseguimos determinar se essa imagem acabou sendo doada ou comprada pela Congregação.

Irmã Gilda sempre foi uma mulher generosa. Além de religiosa, cursava Enfermagem na Escola São João de Latrão, em Roma, na Itália, com o objetivo de cuidar das irmãs enfermas recolhidas no Pensionato de São Camilo, em Cremona, sua cidade natal. Decidida a cuidar dos necessitados, Irmã Gilda, junto com as jovens Giuseppina Volpi e Paolina Doninelli, deixa a Itália rumo ao Brasil, enfrentando uma viagem difícil de navio.

Irmã Lúcia conta que durante a viagem uma das irmãs adoeceu, o que levou as outras a pedirem para Nossa Senhora Stella Maris cuidar da enferma e fazer com que elas chegassem ao seu destino sãs e salvas. Preces atendidas, as irmãs chegaram ao porto de Santos, em 25 de fevereiro de 1953.

As três jovens tinham como intenção, prestar assistência aos doentes hansenianos não hospitalizados e desprotegidos pelo preconceito da moléstia. Em 15 de fevereiro de 1954 começaram a trabalhar como voluntárias no Sanatório Padre Bento, em Guarulhos, indo residir numa casa cedida pelo Estado, iniciando desta maneira a sua verdadeira missão. (CONGREGAÇÃO FILHAS NOSSA SENHORA STELLA MARIS, 2014).

Apesar do Sanatório Padre Bento ser uma referência no tratamento dos hansenianos²⁷, os doentes se encontravam em situação de abandono, assim como as respectivas famílias. Com a chegada das irmãs um tratamento mais humano foi empreendido para todos.

Durante a festa da Páscoa as irmãs conheceram D. Antônio Maria Alves de Siqueira (1906-1993), Arcebispo Coadjutor²⁸ de Calcídia, na Síria. O religioso propôs às irmãs fundarem uma família religiosa dedicada a cuidar dos doentes de hanseníase. Após refletirem sobre o assunto, as irmãs concordaram e, em 5 de outubro de 1957, instauraram a Congregação Filhas Nossa Senhora de Stella Maris.

Na década de 1960 a congregação iniciou a construção do hospital e da capela dedicada à Nossa Senhora de Stella Maris, no bairro de Itapegica, em Guarulhos. Irmã Lúcia ainda nos relata que a imagem de Nossa Senhora Stella Maris também é uma representação da Virgem Maria. Segundo ela, os devotos marinheiros comparavam Nossa Senhora Stella Maris com as

²⁷ Vítimas da doença contagiosa também conhecida como lepra.

²⁸ Arcebispo Coadjutor: é o Bispo auxiliar do Arcebispo governante, que goza do direito de sucessão e ao qual já foi concedido o título de Arcebispo (caso não lhe tenha sido concedido ele é apenas Bispo Coadjutor).

estrelas que os guiavam por mares tortuosos, e o porto seguro de destino comparavam com seu filho, Jesus. Por isso, ela é considerada a Padroeira dos Marinheiros.²⁹

Na sua iconografia a imagem é representada com uma única estrela a coroando, que pode ser interpretada como a Estrela de Belém, que guiou os Reis Magos até a manjedoura. Em algumas imagens ela está acima de um barco, símbolo que representa a Igreja.

Nesta representação feita em gesso por Oliani, encontramos a Virgem coroada por uma estrela do mar, flutuando sobre a proa de um barco, com feição angelical, e os braços semiabertos, abençoando aqueles que a contemplam. Seu manto branco, representando a pureza e a paz, cobre uma parte da escultura. Na parte interna do manto identificamos conchas, algas, animais marinhos e estrela do mar.



Figura 61 Detalhe da face da escultura *Nossa Senhora Stella Maris*. Alfredo Oliani., 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris. Guarulhos

²⁹ Depoimento à autora em 2013.



Figura 62 Detalhe do manto da escultura *Nossa Senhora Stella Maris*. Alfredo Oliani., 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris. Guarulhos

Na base, na imagem, encontramos a assinatura do artista: A.OLIANI, em baixo relevo e datada no que acreditamos ser a finalização da sua obra.

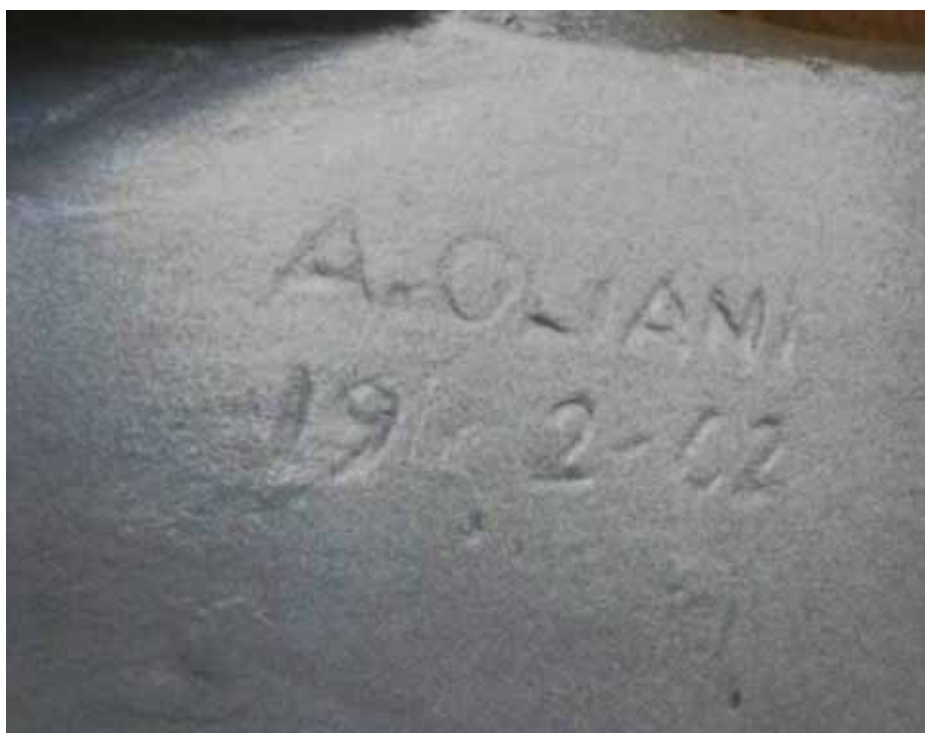


Figura 63 Detalhe da assinatura do artista na escultura *Nossa Senhora Stella Maris*. Alfredo Oliani., 1962. Escultura, gesso. Colégio Nossa Senhora Stella Maris. Guarulhos

Nos anos seguintes, a capela passou por uma nova reforma e a escultura de Olini foi retirada e transferida para uma sala do Colégio Nossa Senhora Stella Maris, administrado pela congregação. Em seu lugar foi colocada uma nova escultura, representando a *Virgem*³⁰, feita em cimento esmaltado. Foi concebida pelo artista Galileo Emendabili, que projetou também um *Cristo Crucificado*³¹, três imagens em cerâmica homenageando o trabalho da congregação, quinze relevos em cerâmica representando a Via Sacra e dois desenhos em carvão representando a história de Nossa Senhora Stella Maris.

1.7.4 Santa Rita de Cássia e O Cristo Crucificado



Figura 64 *Fachada da paróquia, 1941. Cimento e vidro. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo*

Localizada no bairro do Pari, a Paróquia Santa Rita de Cássia levou muitos anos até a finalização de suas obras. A igreja não dispõe de documentos escritos sobre a sua fundação, algumas informações disponíveis vêm dos frequentadores mais antigos. Hoje a paróquia tenta resgatar a sua história, implementando um acervo com o material disponível, a maior parte dele composta por fotografias sem nenhum tipo de informação adicional.

A primeira capela dedicada a Santa Rita foi erguida em um terreno ao lado da Escola Santa Maria, colégio pertencente às irmãs da Congregação de Jesus, vindas da Alemanha.

³⁰ Vide Apêndice A.

³¹ Vide Apêndice A.

Porém, em 1937, o primogênito do alemão Carlos Augusto Bresser (1842-1915), Gustavo Augusto Bresser (1867-1952) “doou um terreno para a construção da matriz para a Paróquia de Santa Rita.” (UNZELTE, 2003, p. 61). O terreno ficava na mesma rua em que a capela foi erguida, mas o local poderia abrigar um edifício maior.

A Família Bresser era bastante conhecida pelos moradores do bairro:

A história da Família Bresser no Brasil começa há 165 anos, a partir de uma carta. Datada de 15 de junho de 1838 e endereçada pelo então prefeito da cidade alemã de Krefeld ao major Johann Bloem, diretor-geral das Usinas Siderúrgicas do Império do Brasil, ela recomendava os serviços de Karl Abraham Bresser. (UNZELTE, 2003, p. 35).

O primeiro membro da família a chegar ao país, Karl Abraham Bresser (Carlos Abrão Bresser), veio para trabalhar como engenheiro, fato é que, em 1838, o jovem aceitou o convite para ser “major de obras” no setor de Obras Públicas da pequena cidade de São Paulo. Durante seu período na Capital, Bresser adquiriu diversas terras, entre as regiões da Várzea do Carmo e da Penha.

Em 1910 o primogênito de Abrão e sua esposa, Ana Hasta, reconstruíram “a igreja de São João Batista, no Brás” e a doaram “a Dom Duarte de Leopoldo e Silva, então arcebispo de São Paulo.” (UNZELTE, 2003, p. 56).

Já a Capela de Santa Rita de Cássia, que ganhou um terreno maior, foi transladada para o local onde se encontra hoje em 15 de fevereiro de 1941.

Conforme informações presentes no dossiê do artista, no Arquivo da Pinacoteca de São Paulo, duas obras faziam parte do acervo da paróquia: *Santa Rita de Cássia* e o *Cristo Crucificado*.



Figura 65 Igreja São João Batista no Brás, s/d. Fotografia da fachada da igreja

1.7.4.1 Santa Rita de Cássia



Figura 66 *Santa Rita de Cássia*. Alfredo Olini, 1968. Escultura, gesso. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo

Rita de Cássia, filha de pais pobres e idosos, nasceu em 1381, no vilarejo de Roca Porena, na Úmbria, Itália. Batizada como Margherita, daí se originou o nome pelo qual é conhecida em todo o mundo. Desde pequena demonstrava vocação para a vida religiosa, no entanto, em respeito aos pais, casou-se aos 12 anos de idade com Paulo Ferdinando. (MEGALE, 2003, p.187).

Rita de Cássia era infeliz em seu casamento, seu esposo era cruel, violento e infiel. Mesmo com tanta brutalidade, o casal foi abençoado com dois filhos gêmeos. Decidida a manter seu casamento, Rita rezava todos os dias, pedindo a Deus para abrandar o coração de Ferdinando. Um dia seu esposo acordou com o sentimento de arrependimento por toda a dor causada a sua esposa, e decidiu, a partir daquele momento, tratá-la com mais respeito e amor. Infelizmente “essa mudança durou pouco tempo, pois logo depois ele foi assassinado e jogado à beira de uma estrada (MEGALE, 2003, p. 187)”.

Dotados de um sentimento de vingança, os filhos decidiram caçar aquele que tirou a vida de seu pai. Desesperada Rita pede a Deus que impeça seus filhos de cometer esse ato brutal, “preferia ver seus filhos mortos do que manchados de sangue (MEGALE, 2003, p. 187)”. O ato de vingança não foi concretizado, os filhos adoeceram e, por insistência de sua mãe, acabaram perdendo o assassino de seu pai. Faleceram logo em seguida. Infeliz e sem ninguém

para ampará-la, Rita tentou a admissão no convento das agostinianas, mas, por não ser mais virgem, as irmãs não a aceitaram. Depois de duas tentativas para entrar no convento, ela pediu a Deus que intercedesse a seu favor, e, sem saber como, a jovem foi transportada para dentro do convento. “Após esse fato extraordinário, foi aceita pelas agostinianas e com elas viveu 76 anos na mais singela austeridade (MEGALE, 2003, p. 188)”.

Seu culto espalhou-se pela Península Ibérica. A ela foram atribuídos muitos milagres e “o povo lhe deu o título de Santa das Causas Impossíveis (MEGALE, 2003, p. 188)”. Com a vinda dos imigrantes italianos, espanhóis e portugueses para o Brasil, em meados do século XIX, em busca de uma nova vida, a popularidade de *Santa Rita* espalhou-se em diversas freguesias que a adotaram como padroeira. Foi o caso do bairro do Pari. As festividades acontecem todo dia 22 de maio, quando os devotos comparecem à paróquia, levando flores para *Santa Rita de Cássia*.



Figura 67 Detalhe das feições da escultura *Santa Rita de Cássia*. Alfredo Olini, 1968. Gesso. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo

Na escultura Santa Rita é representada em pé, com uma ferida feita por espinho em sua testa, vestida com o hábito negro característico das irmãs agostinianas. Nas mãos encontramos algumas variações, na mão direita carrega um crucifixo, na mão esquerda um rosário. Nesta escultura, criada por Olini, Santa Rita também tem, junto a sua mão direita, a coroa de espinhos de Jesus Cristo.

A escultura está em um nicho do lado externo da igreja, dificultando o registro fotográfico. Para confirmarmos a autoria da obra, utilizamos o recurso do decalque, atestando assim sua autoria e a data de entrega para a igreja.

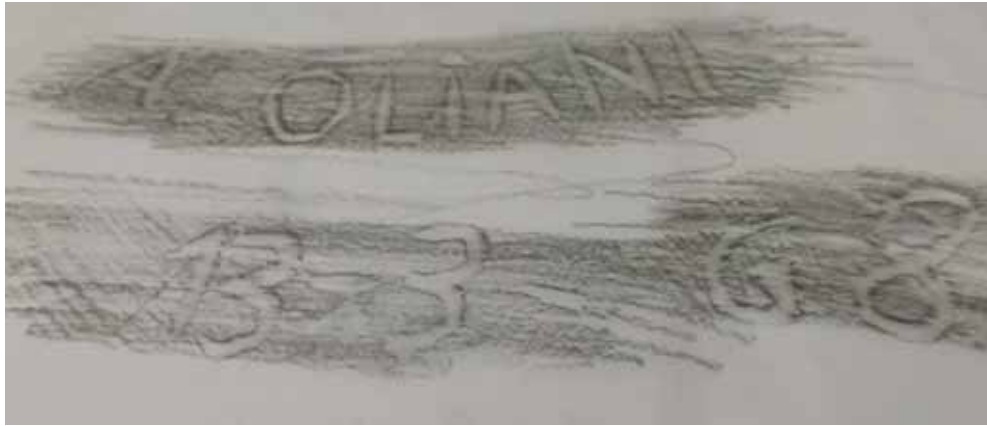


Figura 68 Assinatura do artista na escultura de Santa Rita de Cássia, 1968. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo

1.7.4.2 Cristo Crucificado



Figura 69 Conjunto escultórico Cristo Crucificado. Atribuído a Alfredo Olini, década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo

Dentro da igreja, no lado direito, temos um nicho restaurado recentemente, que foi transformado no cenário do Calvário. Ao fundo, uma pintura com os soldados romanos dá profundidade à cena, onde o destaque fica para o *Cristo Crucificado*.

De acordo com o funcionário que nos auxiliou na visita à igreja, o conjunto escultórico é feito em gesso com a cruz em madeira maciça, e precisou ser fixado à parede para evitar uma queda³².

Na iconografia cristã, o *Cristo Crucificado* tem na sua aparência a serenidade daquele que aceita o seu destino, no topo da cabeça uma coroa de espinhos que faz o sangue respingar pelos ombros, em seu corpo marcas do flagelo, no tronco uma ferida que “dizem que foi o soldado que perfurou o lado de Cristo com a lança” (MEGALE, 2003, p. 49). Nas mãos e nos pés, as marcas dos pregos.

Como não identificamos a assinatura do artista, atribuímos essa obra a ele devido ao estilo artístico presente na escultura.

1.7.4.2.1 A expressão facial



Observando a expressão do *Cristo Crucificado*, a escultura transmite serenidade e ao mesmo tempo sofrimento. A coroa de espinhos colocada em sua cabeça faz com que o sangue escorra da sua fronte até os seus ombros; com os olhos fechados e a boca semiaberta emite o último suspiro.

Figura 70 Detalhe da expressão facial no conjunto escultórico *Cristo Crucificado*. Atribuído a Alfredo Olini década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo

³² Depoimento à autora em 2013.

1.7.4.2.2 As chagas

Os membros detalhados por Oliani trazem realismo a esta escultura. Temos o prego fixado no centro da mão, espalhando o sangue até o braço, formando uma das chagas de Jesus Cristo.



Figura 71 Detalhe da mão presa na cruz no conjunto escultórico *Cristo Crucificado*. Atribuído a Alfredo Oliani, década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari, São Paulo

Nos pés mais um prego, simbolizando outra chaga de Jesus Cristo:



Figura 72 Detalhe dos pés presos na cruz no conjunto escultórico *Cristo Crucificado*. Atribuído a Alfredo Oliani, década de 1960. Gesso e madeira. Paróquia Santa Rita de Cássia do Pari. São Paulo

Assim como a escultura do *Cristo Morto* na Matriz de Ilhabela, esta não possui assinatura, porém o estilo artístico de Oliani está presente em ambas as obras. Por isso atribuímos a ele a execução dessas peças.

1.8 - As obras tumulares de Oliani

1.8.1 Capelas funerárias

A criação dos cemitérios extramuros no Brasil ocorre após a chegada das medidas higienistas europeias, que discutiam as formas de se evitar a propagação de tantas doenças nesta sociedade. Entre essas medidas os estudiosos questionavam os enterramentos que aconteciam dentro das igrejas. Muitos religiosos não aceitavam essas medidas e por isso acabaram disseminando a arte sacra dentro dos cemitérios extramuros, como uma forma de expressar a sua fé e sentir-se mais próximo de Deus. É nesse contexto que surgem as capelas como monumentos funerários, réplicas de igrejas com altares para o santo de devoção da família. (COMUNALE, 2013).³³

Em todos os campos-santos presentes na Capital encontramos essas edificações, na maioria das vezes seguindo o estilo arquitetônico greco-romano, gótico ou cristão. Porém, podemos encontrar algumas capelas executadas seguindo o estilo *Art Déco*.

Em 1931, Oliani, em parceria com a Marmoraria Tavolaro, executou o projeto de uma capela funerária para a Família Gabrilli. Localizada no Cemitério da Consolação, a construção apresenta características modernistas e, ao que parece, a janela lateral foi substituída por outra que não acompanha o estilo da construção.

Feita em granito marrom polido, essa capela apresenta em sua fachada duas ânforas feitas em bronze. Apesar de não encontrarmos nenhuma assinatura nas peças, com certeza elas foram confeccionadas por Oliani.

O detalhe da capela, sem dúvida, é a porta vazada feita em bronze. Nela vemos uma Pietá, acompanhando aquele que partiu até os portões do céu, guardado por São Pedro e os anjos.

³³ Citação do artigo *A Arte Tumular nos cemitérios de São Paulo*: as capelas do cemitério do Brás, apresentado no VI Encontro ABEC – Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Belo Horizonte: UEMG, 2013.



Figura 73 Detalhe da porta na Capela Funerária. Alfredo Olini, 1931. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo



Figura 74 Capela Funerária. Alfredo Olini, 1931. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

Outra capela executada pelo artista, no Cemitério do Araçá, utiliza o granito marrom polido e ornamentos em bronze. Diferente da primeira que mencionamos, esta apresenta uma pequena janela que acompanha o estilo arquitetônico. A porta executada para esta capela também é vazada, nela temos um anjo guardião do paraíso. Para evitar os atos de vandalismo que nos últimos anos assolam os cemitérios paulistanos, nesta porta foi acrescentada uma fechadura, a fim de impedir a sua abertura e consequentemente o seu roubo.

Na lateral direita da capela encontramos uma escultura em bronze *Art Déco*. Com aproximadamente dois metros, ela representa a castidade.



Figura 75 Detalhe da porta da Capela Funerária. Alfredo Oliani, 1935. Bronze e granito. Cemitério do Araçá, São Paulo



Figura 76 *Capela Funerária*. Alfredo Olini, 1935. Bronze e granito. Cemitério do Araçá, São Paulo

Dessa vez Olini não trabalhou em parceria com nenhuma marmoraria, o que nos leva a acreditar que ele projetou e executou sozinho o projeto.



Figura 77 Detalhe da escultura da Capela Funerária. Alfredo Olini, 1935. Bronze e granito. Cemitério do Araçá, São Paulo

Devemos concordar com o pesquisador francês Philippe Ariès (1977, p. 238), quando vemos essas construções percebemos que o túmulo serve para lembrar aos mais jovens sobre os seus antepassados, portanto servindo como um espaço de memória.

Mais adiante veremos outros túmulos que mantêm essa característica de monumentalidade.

1.8.2 Monsenhor Agnaldo José Gonçalves



Figura 78 *Câmara Mortuária Monsenhor Agnaldo José Gonçalves*. Alfredo Olini, 1956. Bronze e granito. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo, São Paulo

Agnaldo José Gonçalves (1899-1955) foi um importante membro do clero a serviço da comunidade paulista. Nascido em Campinas, o jovem foi estudar no Seminário Menor de Pirapora e no Seminário Provincial de São Paulo, onde foi ordenado sacerdote em 1923.

Antes de ser padre, foi vigário-cooperador em Jundiaí e na igreja São José do Belém, depois de anos foi ordenado como pároco na Nossa Senhora do Ó. As duas últimas igrejas em São Paulo.

No final da década de 1930 ele estava a serviço da Cúria de São Paulo.

O seu enterramento foi executado na Catedral Metropolitana da Sé, em São Paulo, na cripta: uma capela subterrânea inaugurada em 1919 para abrigar os restos mortais de pessoas que contribuíram para o trabalho e o avanço do cristianismo na cidade. “Duas personalidades históricas se encontram no local: Padre Feijó, regente do Império, e o Cacique Tibiriçá, primeiro cidadão de Piratininga.” (CATEDRAL METROPOLITANA DA SÉ). Só no local onde ambos se encontram temos conjunto escultórico, as outras câmaras são compostas por um medalhão em bronze com o retrato dos religiosos e epitáfios sobre a contribuição deles a esta sociedade. A maioria dos medalhões em bronze presentes na cripta foi executada pelo artista paulistano José Cucé (1900-1961).



O trabalho executado por Olini se destaca na cripta. O medalhão bidimensional projetado para o Monsenhor Agnaldo José Gonçalves é um retrato fiel do religioso. Assim como os outros medalhões projetados para a Igreja Nossa Senhora da Conceição, no Ipiranga, e já abordados anteriormente.

Figura 79 *Detalhe do Medalhão Monsenhor Agnaldo José Gonçalves. Alfredo Olini, 1956. Bronze e granito. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo, São Paulo*

Esta obra não foi a única do artista a ser executada para a cripta. Em 1948 projetou o medalhão para o túmulo de Dom Gastão Liberal Pinto (1884-1945). Infelizmente os seus restos mortais e o medalhão que ornamentava a câmara mortuária foram transferidos para a cidade de São Carlos, no interior paulista, onde ele foi o segundo bispo da região.

1.8.3 Pantaleão Nicoletti



Figura 80 *Pantaleão Nicoletti*. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Cemitério do Brás, São Paulo

O túmulo da Família Nicoletti está localizado no Cemitério do Brás, também conhecido como Quarta Parada, local de descanso de diversas famílias de imigrantes que vieram para a região, no início do século XX.

O patriarca da família, o Sr. Pantaleão Nicoletti (1890-1957), era um industrial ligado à confecção de calçados. No final da década de 1920, sua primeira indústria, instalada na Rua Muniz de Souza, 230, no bairro do Ipiranga, teve a falência decretada, o que levou a família a se desfazer dos bens para o pagamento dos credores. Sem desistir do seu sonho, anos depois ele reabriu a indústria, dessa vez na Rua do Hipódromo, 1519, na região da Mooca.

Na década de 1950, alguns documentos apontam que o Sr. Pantaleão novamente era um industrial de sucesso e conseguira prosperar na região, porém em 1957 acreditamos que o patriarca adoeceu, levando o comando do seu negócio às mãos do seu filho Pedro Nicoletti. Infelizmente, em maio do mesmo ano seu pai veio a falecer.

O jazigo foi feito em granito marrom polido. Na cabeceira há um arco vazado, onde temos um busto em bronze do Sr. Pantaleão Nicoletti executado por Oliani.



Figura 81 *Pantaleão Nicoletti*. Alfredo Oliani, 1957. Bronze e granito. Cemitério do Brás. São Paulo

O artista deixou uma anotação atrás do busto, indicando que sua execução foi feita a partir de fotografias e indicações da família, sendo colocado no local sete meses após o falecimento do patriarca.

Assim como os medalhões executados para as igrejas, este busto foi feito a partir de um trabalho minucioso e detalhista do artista, conforme vimos nas suas obras sacras. Sua formação acadêmica, tanto no Brasil como na Europa, contribuiu para que suas obras criassem esse efeito realista, dialogando com os espectadores.



Figura 82 *Detalhe do busto de Pantaleão Nicoletti.* Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Cemitério do Brás. São Paulo

1.8.4 Pietá



Figura 83 *Pietá*. Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

O túmulo executado pelo artista para a Família Rossi Tadeo, em 1928, apresenta linhas em *Art Déco*. Feito em granito polido preto é ornamentado com quatro peças em bronze e o nome da família foi gravado em baixo relevo.

A *Pietá* executada por Olini carrega acima de sua cabeça uma cruz, simbolizando o sofrimento no martírio de seu filho, o seu olhar complacente está direcionado para o local onde as pessoas são enterradas. Sua expressão traz conforto àqueles que deixam ali seus entes queridos.



Figura 84 Detalhe da escultura *Pietá*. Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

A figura feminina foi representada com os braços elevados próximos à cabeça, formando uma cruz cristã. Vestida com uma longa e fina túnica que emoldura as suas formas, as longas mangas representadas pelo artista formam asas, conferindo a essa imagem características únicas.

No local de enterramento, Olini projetou um portão diferente, com uma representação de um anjo orante debruçado sobre um retrato do patriarca da família, Luiz Rossi Tadeo, acompanhado com um epitáfio: “Luiz como são pungentes e dolorosas as lágrimas de tua esposa”.

E por fim executou duas floreiras em bronze com desenhos em relevo, representando os espinhos contidos na coroa posta na cabeça de Cristo.

Devido a diversos atos de vandalismo registrados dentro da necrópole, podemos considerar um milagre que essas floreiras ainda se encontrem no jazigo: como são peças mais fáceis de carregar, podem ser retiradas do local sem chamar a atenção dos funcionários.



Figura 85 *Detalhe do portão do túmulo da Pietá.* Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo



Figura 86 *Detalhe da floreira do túmulo da Pietá.* Alfredo Olini, 1928. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

1.8.5 São Francisco de Assis

Outro trabalho exemplar executado pelo artista em 1930 é o túmulo pertencente à Família Paranhos, no Cemitério da Consolação. Durante o seu período na Escola de Belas Artes, Oliani criou laços com o então professor Ulysses Paranhos (1880-1954), que ministrava a disciplina de História da Arte e Estética.

O professor Paranhos era considerado um dos pilares da instituição. Formado pela Faculdade da Baía em Medicina (1902), optou por seguir um caminho diferente, seguiu para a Europa onde cursou diversos cursos de História da Arte (1911-1913).

Ele encomendou ao jovem Oliani a execução de uma obra para adornar o jazigo da família: *São Francisco de Assis*. Como o artista estava trabalhando sob encomenda, acreditamos que a Família Paranhos era devota do santo humilde.

Francesco Bernardone (1186-1226) pertencia a uma família de comerciantes muito influente na cidade de Assis, “iniciada uma guerra política entre Perugia e Assis, Francisco se alistou como combatente, mas foi aprisionado, permanecendo vários meses atrás das grades (MEGALE, 2003, p. 104)”, e foi libertado por estar enfermo.



Figura 87 *São Francisco de Assis*. Alfredo Oliani, 1930. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

Um dia ao rezar nas ruínas da Capela de São Damião, Francisco ouviu o seu chamado e iniciou a reconstrução do local com o auxílio dos moradores. Em troca ajudava-os com roupas e dinheiro. Decidido a seguir seu caminho, renunciou a todos os seus bens e passou a cuidar de

doentes e dos mais pobres, vivendo de caridade. Apesar de viver como eremita, acabou inspirando outras pessoas a seguirem-no. Foi assim que fundou a Ordem dos Franciscanos.



Figura 88 São Francisco de Assis. Alfredo Olini, 1930. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

As esculturas de São Francisco geralmente representam ele em pé, tonsura nos cabelos³⁴, vestindo um hábito franciscano preso com uma corda com três nós - pobreza, castidade e penitência - além de estar descalço. Quanto à posição das mãos, podem ser vistas cruzadas sobre o peito ou com os braços abertos.

Além de ajudar os mais necessitados, São Francisco “amava também os animais, que tratava com respeito, chamando-os de irmãos (MEGALE, 2003, p. 105)”.

Este jazigo foi executado em granito marrom rústico, seguindo a influência da *Art Déco*. Para ornamentar a cabeceira, Oliani fez um relevo com flores estilizadas, no alto e em ambos os lados temos pequenas esculturas de seis pombos em bronze, ladeando o santo, que parece conversar com duas andorinhas a sua frente.



Figura 89 Detalhe das andorinhas presentes na campa adornada por São Francisco de Assis. Alfredo Oliani. 1930. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

Quanto à escultura principal, poderíamos dizer que ela foi executada seguindo os cânones apresentados. A exceção é o cordão do santo, que não apresenta os nós relacionados a sua irmandade, tão característicos nessas obras. No local identificamos alguns vestígios que nos remetem à presença de vasos e floreiras no jazigo, que provavelmente foram furtados ao longo dos anos.

³⁴ A tonsura é um corte rente de parte do cabelo, geralmente de forma arredondada, realizado numa cerimônia religiosa pelo bispo, ao conferir ao ordinando o primeiro grau no clero, chamado também "prima tonsura". O significado original era o de renúncia às vaidades mundanas. Caiu em desuso, com a aprovação tácita da autoridade eclesiástica de Paulo VI, que suprimiu a prima tonsura, passando o ingresso no estado clerical a fazer-se pela ordenação diaconal. Entretanto, as Ordens Franciscanas mantêm, ainda hoje, essa tradição.

1.8.6 Triste separação

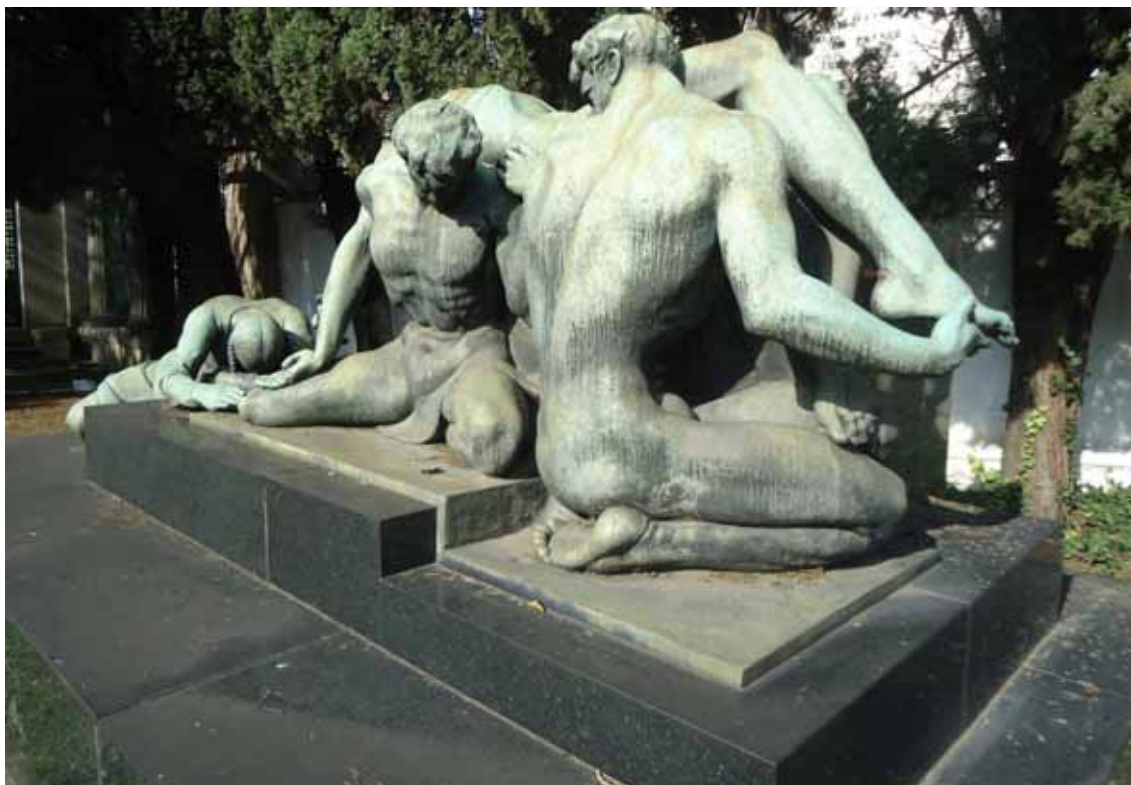


Figura 90 *Triste separação*. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

Durante uma visita à Necrópole São Paulo, fotografando as obras de Victor Brecheret para a composição de um artigo, encontramos um amplo conjunto escultórico em bronze e granito, na entrada lateral do cemitério. O túmulo pertence à Família Giannini e recebeu o título de *Triste separação*.

No local encontramos os nomes de Emílio Giannini (1884-1946) e Maria Clara de Mello Barreto Giannini, sem referências sobre o seu nascimento: o único registro encontrado é do seu falecimento, em 1974.

Existem poucas informações sobre a construção desse monumento. Recentemente, em pesquisa às obras de Olini, levantamos que esse conjunto escultórico data de 1948, portanto dois anos após o falecimento de Emílio Giannini. Acreditamos que a alegoria foi encomendada ao escultor pela viúva Maria Clara, querendo expressar a sua dor pela perda do amado. É provável que ela tenha se inspirado em outra obra feita por Olini, instalada no mesmo cemitério. Trata-se do túmulo da Família Cantarella que abriga o conjunto escultórico *Último adeus*, que abordaremos mais à frente.



Figura 91 Detalhe do epitáfio *Giannini meu... Maria Clara* no túmulo com a escultura *Triste separação*. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

O conjunto escultórico é grandioso, formado por uma base de granito preto polido, executada pela Casa Maia, e que serve de suporte para as quatro figuras em bronze. Uma jovem em prantos e inconsolável pela perda do seu amado joga-se ao chão, tentando tocar pela última vez em sua mão desfalecida. O corpo do jovem é carregado por dois homens vigorosos e nus.

Não existem registros sobre a execução dessa obra, porém, como o artista ficou dois anos na Europa, ele pode ter se inspirado no método aplicado pelo escultor Auguste Rodin.

Rodin fazia diversos esboços em barro para representar o movimento (Wittkower, 2001). Ele não gostava da escultura acadêmica, para ele esse tipo de obra não permitia a visão do todo. Executava diversas obras com nus, para que elas fossem admiradas pela beleza da forma. Acreditamos que sua obra possa ter influenciado Olini na criação do conjunto escultórico.



Figura 92 *Monumento a Victor Hugo*. Auguste Rodin, 1890. Bronze. Musée Rodin, Paris

Após a morte do poeta francês Victor Hugo (1802-1885), Rodin executou um monumento em sua homenagem. Nele podemos ver o poeta nu sobre as rochas, meditando. Na base da escultura encontramos a assinatura de Rodin (A. Rodin), exatamente igual à assinatura adotada por Oliani.

Ao executar o conjunto escultórico para a viúva Maria Clara, Oliani se arriscou a não ser bem visto pelos mais conservadores, afinal sua escultura seguia a linha profana dentro de um espaço sacro.

A figura feminina retratada no início do conjunto escultórico está ajoelhada chorando por sua perda.



Figura 93 Detalhe da figura feminina no conjunto escultórico *Triste separação*. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

Continuando no conjunto temos três nus masculinos, dois deles apoiam o terceiro que está morto, com um braço sobre a estrutura de granito e outro jogado para trás.



Figura 94 Detalhes das esculturas em bronze no conjunto escultórico *Triste separação*. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

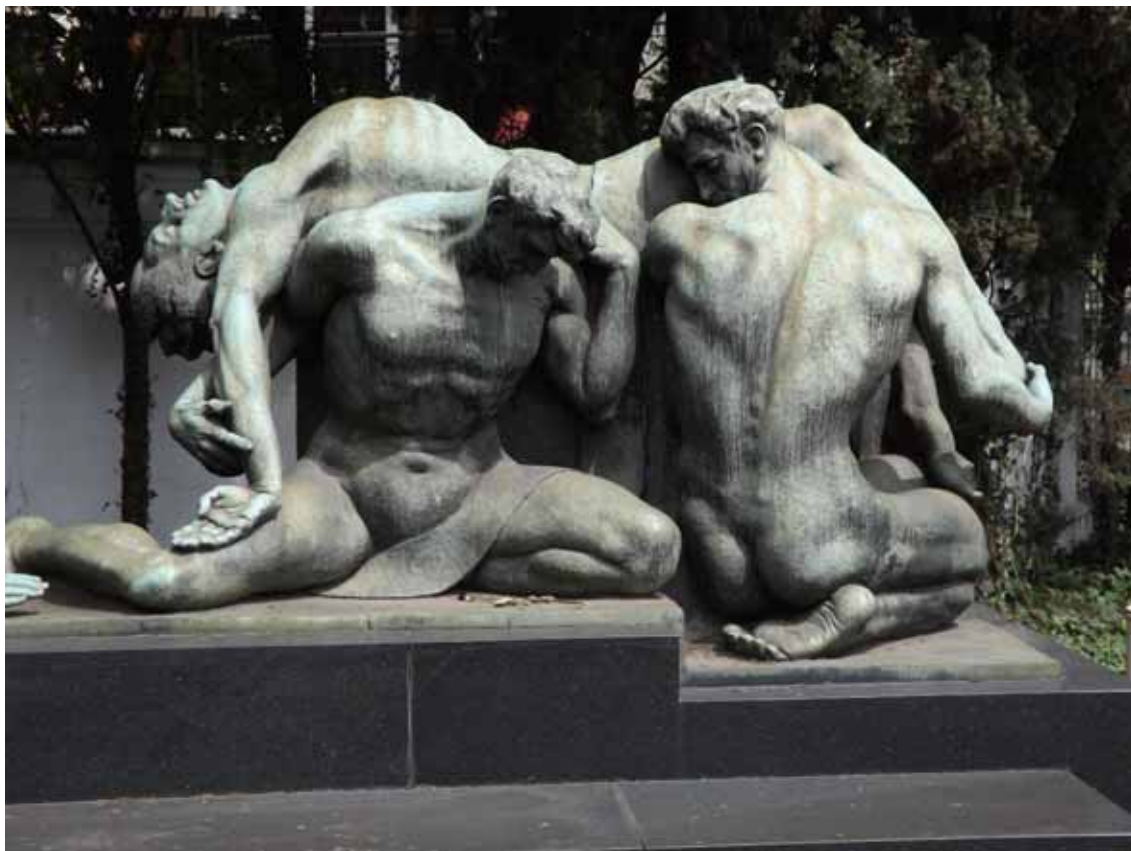


Figura 95 Detalhe das esculturas em bronze no conjunto escultórico *Triste separação*. Alfredo Olini, 1948. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

A composição desta obra dialoga com o espectador, trazendo à tona um turbilhão de sentimentos. Novamente a precisão dos detalhes transforma *Triste separação* em um conjunto escultórico inesquecível, principalmente pela riqueza de detalhes.

1.8.7 Último adeus

Na Necrópole São Paulo, outro conjunto escultórico em bronze, de extrema beleza, atrai a atenção daqueles que passam pelo cemitério. A obra foi intitulada *Último adeus* e adorna o túmulo da Família Cantarella.



Figura 96 *Último adeus*. Alfredo Olini, 1945. Escultura, bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo

O professor de Sociologia José de Souza Martins (1938) publicou um artigo no *Caderno Metrópole*, na seção *Tesouro paulistano* do jornal *O Estado de São Paulo*, em 2006, e comenta sobre essa história:

[...] Antônio Cantarella veio da Itália já casado com Maria. O amor dos dois é lendário na família. Antônio imigrou rico e se estabeleceu em São Paulo como comerciante e proprietário. Se deixou bens, não sei. Ele e Maria deixaram mais que isso, a lenda de sua paixão sobrepondo-se à própria morte. (MARTINS, 2006).

E com certeza o amor de ambos era algo muito mais forte. O que de fato sabemos é que Antônio (Nino) faleceu às vésperas do Natal de 1942, com 65 anos, e, para eternizar o seu amor pelo marido, Maria colocou o epitáfio: “Ó Nino, meu esposo, meu guia e motivo eterno de minha saudade e de meu pranto. Tributo de Maria”.

Ao que tudo indica o túmulo como conhecemos hoje foi erguido alguns anos depois. Coube a Olini desenvolver o conjunto escultórico em bronze e à Casa Maia desenvolver o suporte da obra. Ele pode ser visto de vários pontos do cemitério, o que nos leva a comparar sua obra com o trabalho de Rodin, segundo Mauclair (1905, apud WITTKOWER, 2001, p. 251) Rodin “[...] desejava que a estátua se erguesse totalmente livre, e pudesse ser observada a partir de qualquer ponto.



Figura 97 Detalhe da escultura *Último adeus*. Alfredo Olini, 1945. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

A obra traz um homem nu e vigoroso ajoelhado ao lado de uma linda jovem, inerte e coberta por um manto. O homem envolve a jovem em seus braços para um último beijo, uma despedida dolorosa para um casal apaixonado. Esta alegoria representa o amor incondicional do casal. Martins escreve:

A esposa, sobrevivente do casal, pede ao artista uma escultura que celebre abertamente o sentimento profundo de sua união com o marido, reconhecendo-o ainda vivo em sua vida, depois dele morto, e ela própria morta sem a companhia dele. Não reluta na confissão de sua paixão. (MARTINS, 2006).



Figura 98 Detalhe da escultura *Último adeus*. Alfredo Olini, 1945. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo

O conjunto traz diversas referências como as junções dos braços formando uma cruz grega, representando o ideal cristão, mas a referência mais marcante é o beijo apaixonado dos amantes, certamente inspirado na obra *O beijo*, de Auguste Rodin. Outro exemplo de referência a *O beijo* é o túmulo da Família Mancini, no Cemitério do Bonfim, em Belo Horizonte; feito em mármore preto contrasta com a escultura plana feita em gesso.

Um casal vestido com túnicas, lembrando a cultura greco-romana, está representado com as mãos entrelaçadas; o homem beija ternamente a mulher. Sobre a escultura os dizeres: *O último beijo de despedida para a eternidade*.



Figura 99 *O último beijo*. S/i., s/d. Mármore e gesso. Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte



Figura 100 *O beijo*. Auguste Rodin, 1901/04. Mármore. Musée Rodin, Paris

A jovem viúva Maria, que na época era dez anos mais nova que seu amado, veio a falecer muitos anos depois, em 1982, e sobre o seu local de descanso foi acrescentado o epitáfio: *Aqui repousa Maria Cantarella ao lado de seu inseparável e amado esposo....*

Certamente essa obra escandalizou a sociedade da época, não por traduzir o amor incondicional dos amantes, mas por explorar a sensualidade e a beleza do corpo humano, e com certeza inspirou a construção de outros monumentos com o mesmo tema, como por exemplo o túmulo da Família Giannini, abordado anteriormente.

1.8.8 Via dolorosa



Figura 101 *Via dolorosa*. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

Alfredo Olini é o responsável pela execução de outro túmulo magnífico, na Necrópole São Paulo, a *Via dolorosa*, no túmulo da Família Chammas.

Descendentes de libaneses, os Chammas vieram para o Brasil em busca de uma melhor condição de vida. Estabeleceram-se no interior paulista como atacadistas e importadores de farinha de trigo. Na década de 1940, “Adib Chammas e João Chammas destacavam-se no comércio de gêneros alimentícios, importação e exportação, com foco na farinha de trigo, enlatados, bebidas, café e algodão (Moinho São Jorge)”. Na década seguinte a Família Chammas constrói o mais moderno parque industrial de moenda de trigo no Brasil, o Moinho São Jorge.

De acordo com a administração do cemitério, o primeiro a ser enterrado no local foi o patriarca Sr. Jorge Chammas, na década de 1930. Ele foi sepultado na quadra 19, uma área

destinada para um enterramento transitório, até a família obter um local apropriado ou depositar os restos mortais em um ossário. Na década de 1950 os restos foram transladados em definitivo para a quadra 9, próxima à administração.

O conjunto escultórico projetado por Olini é retangular e, assim como os outros executados no cemitério, utiliza o granito marrom polido e o bronze. Na parte superior do jazigo temos três arcos em granito; na direita temos uma placa em bronze com gravação em relevo representando o momento da crucificação de Cristo na Gólgota, ao lado dos condenados Simas e Dimas; à esquerda, a ressurreição de Cristo observada pelos soldados romanos.

Esse conjunto escultórico segue a passagem bíblica que relata o pedido do senador José de Arimatéia ao governador Pôncio Pilatos pelo corpo de Jesus, para que fosse possível conceder um enterro digno a ele. Com a ajuda de Nicodemos eles retiram o corpo da cruz e o envolvem em um lençol fino, encerrando dentro do túmulo.

No sábado “era dia de preparação” (Lucas 23:54). As mulheres seguem para o local para fazer os rituais judaicos de preparação do corpo. Esta é a passagem retratada pelo artista. Para identificarmos os personagens retratados recorreremos aos Evangelhos presentes na Bíblia.



Segundo João, “junto a cruz de Jesus estavam em pé sua mãe, a irmã de sua mãe Maria de Cléofas e Maria Madalena” (João 19:26), além do discípulo amado.

A escultura feminina que segura com ternura a cabeça de Jesus é sua mãe, Maria, representada com uma auréola que concede o caráter de santidade à imagem. A expressão da Virgem nos demonstra todo o seu amor pelo filho morto; mesmo com todo o pesar, aceita o terrível destino imposto a seu filho.

Figura 102 Detalhe do conjunto escultórico *Via dolorosa*. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

A escultura masculina ao lado de Maria está representada com uma auréola; como ela está próxima ao coração de Jesus, podemos atribuir que seja o discípulo amado, presente no momento da crucificação.

A figura feminina em pé é Maria de Cléofas, irmã da Virgem Maria, que acompanhava as outras na preparação do corpo de Jesus. Observe a expressão de pesar retratada pelo artista nesta escultura.



Figura 103 *Via dolorosa*. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

Aos pés de Jesus encontramos outra escultura feminina, que apresenta uma postura inconsolável pela perda do seu mestre; provavelmente esta seja a representação de Maria Madalena. E por fim, a representação do corpo de Cristo repousado sobre o lençol, conforme descrito no Evangelho.



Figura 104 *Via dolorosa*. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

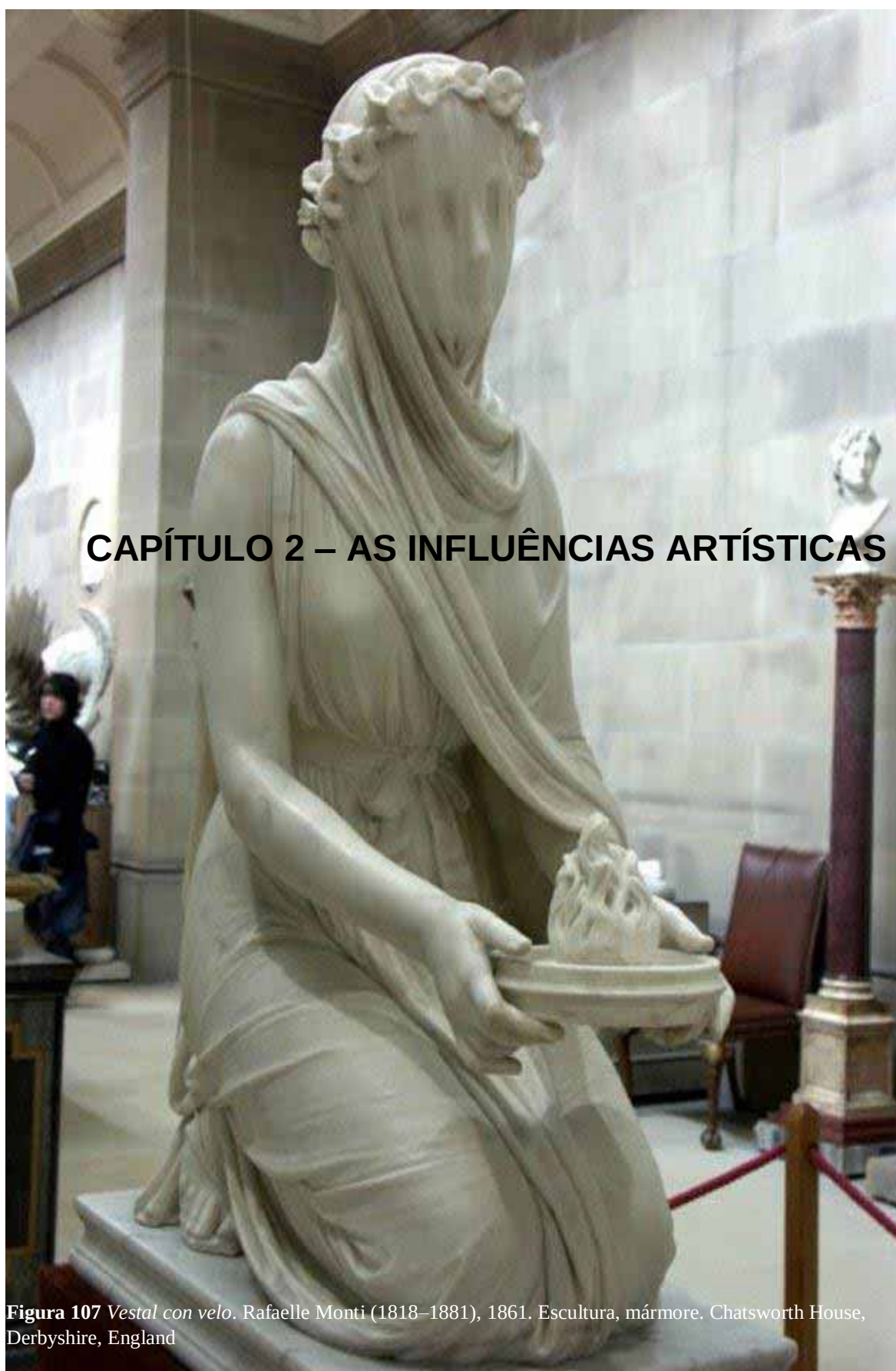


Figura 105 *Detalhes da Via dolorosa*. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

A entrada do jazigo fica na lateral direita; para guardá-la, Olini projetou um portão gravado em relevo com a representação de São Jorge.



Figura 106 *Portão do túmulo da Via dolorosa*. Alfredo Olini, 1957. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo



CAPÍTULO 2 – AS INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS

Figura 107 *Vestal con velo*. Raffaello Monti (1818–1881), 1861. Escultura, mármore. Chatsworth House, Derbyshire, England

2 AS INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS

2.1 Auguste Rodin



Rodin era um homem solitário antes de se tornar famoso. E a fama de que desfrutou depois talvez o tenha tornado ainda mais solitário. Pois a fama, afinal é apenas a essência, a síntese de todos os mal entendidos que cercam um novo nome. (RILKER, 2003, p. 15).

Figura 108 Fotografia Auguste Rodin. Gertrude Kasebier, 1905. Musée Rodin, Paris

Auguste Rodin (1840-1917) nasceu em uma família de classe operária em Paris e iniciou seus estudos como autodidata. Aos 14 anos, seguiu para a *Petite École* onde estudou Desenho com Horace Lecoq Boisbaudran (1802-1897) e, mais tarde, Pintura e Escultura.

Em 1858, tentou, sem nunca obter sucesso, entrar na *Grande École* (Escola de Belas Artes). Passou a “trabalhar como estucador durante o dia, modelando para vários monumentos (NERET, 1997, p. 8)”, junto com o arquiteto Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), o responsável pela reforma urbana em Paris durante o reinado de Napoleão III (1808-1873).

Uma tragédia abalou sua confiança: a que envolveu sua irmã mais velha, Maria. Rodin desistiu de continuar vinculado às artes e decidiu entrar para a Congregação do Santíssimo Sacramento, mas graças ao olhar do sacerdote Pedro Julião Eymard (1811-1868), o artista descobriu não ter nenhuma vocação religiosa. Logo voltou a trabalhar como decorador e acabou por retornar aos estudos artísticos com o escultor inglês Antoine-Louis Barye (1796-1875), especialista em modelagem de esculturas.

No ano de 1864, conheceu a costureira Marie-Rose Beuret (1844-1917) que viria a ser sua companheira e mãe de seu único filho, Auguste-Eugène Beuret (1866-1934).

Podemos afirmar que a *Belle Époque* foi responsável pelo surgimento de diversos avanços artísticos, científicos e bélicos. Em 1870, a França decidiu expandir seus territórios e declarou guerra aos prussianos. O confronto acabou colocando Rodin à disposição do exército francês no 158º Regimento da Guarda Nacional. No ano seguinte, devido a sua miopia, foi dispensado do serviço.

Rodin não retornou a Paris: seguiu com o escultor francês Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887) para a Bélgica, a fim de trabalhar na ornamentação da Bolsa de Bruxelas.



O que deveriam ser meses de trabalho viraram anos, o artista permaneceu cinco anos no país.

Entre 1875 e 1876, o artista viajou para a Itália, e foi profundamente afetado pela Arte Renascentista, principalmente pelas obras do artista Michelangelo (1475-1564).

Figura 109 Estudo do busto de Carrier-Belleuse. Auguste Rodin, 1882. Terracota. Musée Rodin. Paris

Além de escultor, Michelangelo “também foi um poeta notável, tendo publicado a primeira edição de suas Rimas em 1623” (QUINTILIANO, 2003, p. 7), de forma póstuma. O poeta alemão Rainer Maria Rilker (1875-1926) foi o responsável pela tradução dos textos, aliás ele e Rodin foram muito próximos durante quatro anos, período em que escreveu sobre a obra do escultor francês.

Inspirado pela Arte Renascentista, Rodin iniciou o trabalho na escultura *A idade do bronze*, “inicialmente exposta na Bélgica sob o título de *O vencido* ou *Soldado ferido* (NERET, 1997, p. 16)” que foi apresentada no *Salon* de Paris. A obra retrata um homem nu e derrotado. E apresenta tamanha riqueza de detalhes que para o artista “este corpo não podia ser menos do que a antiguidade, ele tinha que ser ainda mais belo (RILKER, 2003, p. 20)”, uma inovação que a academia não aceitou.



Figura 110 *A idade do bronze*. Auguste Rodin, 1876. Bronze. Musée Rodin. Paris

A perfeição da obra foi tanta que Rodin foi acusado de ter moldado sobre o corpo do soldado belga Auguste Neyt. O artista então chamou o fotógrafo Gaudenzio Marconi (1842-1885), um especialista em fotografia de nus. O objetivo era tirar fotos do modelo na posição da escultura *A idade do bronze*¹, para apresentá-la novamente no *Salon des Artistes Français*. Infelizmente os esforços foram em vão, os juízes não se deram ao trabalho de analisar as fotografias.

Será necessária uma petição dos seus colegas de renome para que seja reconhecida a sua boa-fé. Foi, todavia, graças a este escândalo que Rodin saiu do anonimato e que o Estado lhe comprou *A idade do bronze* por 2200 francos, o preço da moldagem. (NERET, 1997, p. 16).

Para a pesquisadora Daisy Peccinini² (1995) Rodin era um incansável pesquisador da anatomia humana, o que lhe proporcionou captar diferentes posturas e movimentos das figuras humanas.

¹ Vide o Anexo C.

² ALVARADO, Daisy V.M. Peccinini. Auguste Rodin e o corpo humano. In: ARAUJO, Emanuel, (Org.). *Expressões do corpo na escultura de Rodin, Leopoldo e Silva, De Fiori, Brecheret, Bruno Giorgi*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.

O pesquisador Willian Tucker define:

A escultura de Rodin começou a aparecer na época em que os impressionistas não apenas já eram conhecidos do público, como também haviam estabelecido os princípios fundamentais de sua arte. (TUCKER, 2001, p. 15).

O poeta Rilker escreveu:

O ser humano havia se transformado em uma igreja, e havia milhares de igrejas nenhuma igual à outra e cada uma delas estava plena de vida. Mas importava mostrar que todas elas se encontravam ao abrigo de um único Deus. (RILKER, 2003, p. 25).

De fato percebemos que a técnica desenvolvida por Rodin para retratar as figuras humanas, influenciou diversos artistas, como o escultor Alfredo Olini que, como poucos, soube como retratar as figuras femininas e masculinas com tanta riqueza de detalhes, beirando o realismo.

Ainda em 1877, Rodin realizou outra obra: *São João Baptista pregando*. Esta obra foi vista como uma vingança de Rodin pela desconfiança lançada pela academia sobre a escultura *A idade do bronze*. Para ele “tudo dependia, sobretudo, de um exato conhecimento do corpo humano.” (RILKER, 2003, p. 23).

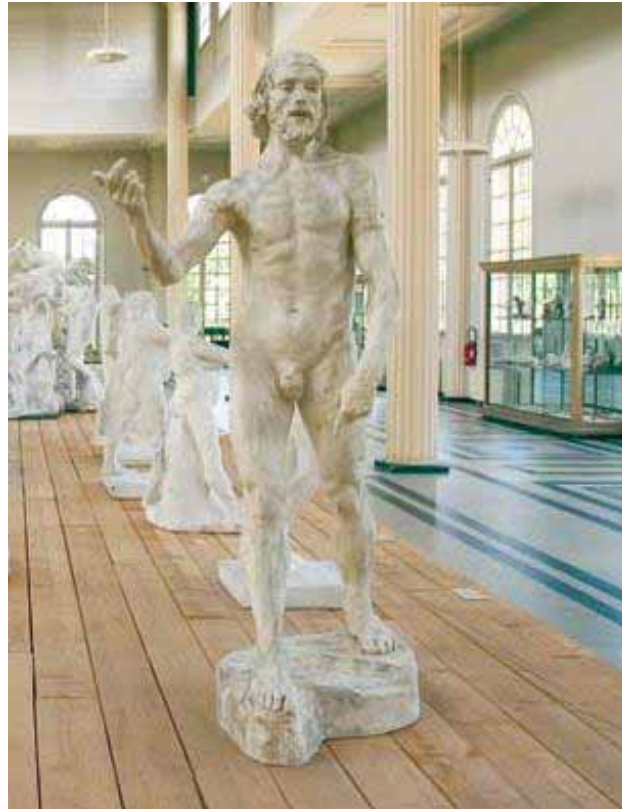


Figura 111 Estudo *São João Baptista pregando*. Auguste Rodin, 1877. Terracota. Musée Rodin. Meudon

Rodin não trabalhava sozinho, mantinha em seu ateliê aprendizes que o auxiliavam na execução das obras, entre eles a jovem Camille Claudel (1864-1943) que desde muito cedo tinha talento e desejo de ser escultora de sucesso. Como aprendiz de Rodin, Camille colaborou na execução das *Portas do inferno* e do monumento *Os burgueses de Calais*.

Analisaremos três obras do artista: *Três sombras*, *O pensador* e *Os burgueses de Calais*.

2.1.1 *Três sombras*

Graças aos trabalhos executados por Rodin, ele recebeu uma encomenda para construir uma porta decorativa para o Museu das Artes Decorativas, inspirada no texto *A divina comédia* de Dante Alighieri (1265-1321). A leitura do texto fez com que Rodin retratasse na obra o sofrimento do ser humano.

Essa “porta”, que o manteve ocupado durante 40 anos e que não chegou a concluir, tornou-se daí em diante, o cadinho de todas as suas ideias e de todas as suas criações. Concebida como o eco infernal da *Porta do Paraíso*, ordenada e estruturada, de Ghilberti, a *Porta* de Rodin não será mais do que a desordem do caos. (NERET, 1997, p. 26).



Figura 112 *Três sombras*. Auguste Rodin, 1880. Bronze. Musée Rodin, Paris

Para compor a *Porta*, Tucker escreve:

A contribuição de Rodin para a emergência do objeto na escultura se deve ao fato de ele ter exposto intencionalmente fragmentos e figuras desmembradas como se fossem esculturas completas em si mesmas. (TUCKER, 2001, p. 108).

Rodin executou diversas obras individuais que compunham o cenário da *Porta do Inferno*. Como, por exemplo, as *Três sombras*, “uma tripla visão de Adão expulso do Paraíso.” (NERET, 1997, p. 36). Essa escultura coroa a *Porta*.

2.1.2 O pensador

Outra obra célebre é *O pensador*, projetada para personificar a figura do poeta Dante Alighieri, mas que se transformou no “homem que medita. Uma representação do ser humano que, num esforço convulsivo para se elevar acima da vida animal e, inspirado por uma centelha misteriosa, tem seu primeiro pensamento.” (NERET, 1997, p. 35). Presente na *Porta do Inferno*, sua réplica também ornamenta o túmulo de Rodin.



Figura 113 *O pensador*. Auguste Rodin 1900. Bronze. Musée Rodin. Paris

Inspirada neste túmulo, a Família Llimona, no cemitério do Brás, também escolheu *O pensador* para ornamentar o local.



Figura 114 *O pensador*. S/i., s/d. Bronze. Cemitério do Brás. São Paulo

2.1.3 Os burgueses de Calais



Figura 115 Estudo *Os burgueses de Calais*. Auguste Rodin, 1884/86. Terracota. Musée Rodin, Paris

O conjunto escultórico *Os burgueses de Calais* foi encomendado pelos habitantes da cidade a Rodin, “esse trabalho manteve-o ocupado durante dez anos, ao longo dos quais teve de enfrentar várias críticas e acasos antes de ver o monumento, um bloco de 2200 kg, ser inaugurado em Calais a 3 de junho de 1895.” (NERET, 1997, p. 50).

O descontentamento em relação à obra foi gerado pela forma realista que os burgueses foram retratados. De acordo com a história, o rei Eduardo III da Inglaterra, depois de derrotar a armada francesa, cercou a cidade de Calais. Ele prometeu “poupar a população se seis dos burgueses mais notáveis da cidade lhe viessem, descobertos, descalços e com uma corda ao pescoço, oferecer a chave da cidade.” (NERET, 1997, p. 50).

Rodin optou por fixar o conjunto escultórico no solo, o que trouxe à obra mais veracidade. O acabamento das mãos e dos pés ficou a cargo da jovem Camille Claudel.

2.2 Amadeu Zani

Nascido na pequena cidade de Canda, província de Rovigo, na Itália, Amadeu Zani (1869-1944) veio para o Brasil com sua família em 1887 e iniciou seus trabalhos com o arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915), responsável pela construção do Museu Paulista.

Três anos depois, buscando aprimorar o seu trabalho, seguiu para o Rio de Janeiro, para tentar trabalhar com o artista conterrâneo Rodolpho Bernardelli (1852-1931).

[...] embarquei para o Rio de Janeiro [...] Descobri depois de alguns dias, que ele [Bernardelli] morava a rua da Relação, e lá fui eu sozinho, com o coração a querer pular do peito, bater a sua porta [...] O Bernardelli estava trabalhando num baixo-relevo do monumento do General Osório e quando ouviu gente virou e indagou do que se tratava [...] Quando pude falar perguntei se não havia trabalho para mim em seu atelier [...] Aceitou-me e ali fiquei três anos, bem querido e tratado como uma pessoa da família, comendo à sua mesa [...] (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p.133).

Depois dessa experiência com Bernardelli, Amadeu Zani decidiu que precisava conhecer “museus, de conhecer um grande centro artístico, de conhecer obras dos grandes mestres modernos e de fama”. (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 133).

Por volta de 1894, Zani seguiu para Paris com o intuito de se matricular na “Academia Colarossi [...] onde estudou escultura com Jean Antoine Injalbert (1845-1933) e desenho com Joseph Blanch”. (ARAUJO, 2013, p. 3).

Depois de dois anos intensos em Paris, Zani decidiu ir a Roma para conhecer todos os encantos de um verdadeiro centro artístico. Aproveitou a sua estada na cidade e matriculou-se na Academia Raffaello Sanzio.

Retornou a São Paulo em 1898, “casou-se e montou seu ateliê no Liceu Coração de Jesus no bairro de Campos Elísios, onde passou a viver de pequenas encomendas. (ARAUJO, 2013, p. 2)”. Nos anos seguintes participou de diversos concursos artísticos, motivado pelos amigos e pelos convites recebidos.

Em 1909, ele recebeu sua primeira encomenda de um monumento: era uma homenagem a João Octavio dos Santos, comerciante mestiço, abolicionista, filho de escrava liberta Dona Escolástica Rosa. Em 1908, o comerciante João dos Santos foi fundador (por doação de herança) da primeira escola profissionalizante do Brasil. (ARAUJO, 2013, p. 2).

No mesmo ano participou de um concurso para apresentar um projeto de um monumento comemorativo da fundação da cidade de São Paulo. “[...] Ao vencedor do concurso (dizia o edital) seria pago um prêmio de trinta contos de reis. Eu concorri, o meu projecto foi o preferido,

mas o prêmio, esse ficou pelo caminho, ainda não o vi [...]” (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 133). Zani preferiu executar a *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*, em Roma.

Em 1915, de volta a Roma, o artista levou na bagagem três projetos a serem executados: “o monumento a *Giuseppe Verdi*, ganho em concurso, *A Capela funerária do Conde Alexandre Siciliano* (1860-1923) e o monumento ao *Dr. Alfredo Maia*, estes últimos diretamente encomendados.” (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 136).

Porém, em 1914, a Europa mergulhou em uma guerra que assumiu proporções mundiais, incluindo a Itália, local escolhido por Zani para a execução das obras. Os preços acertados antes da guerra não poderiam ser mantidos, o que levou o artista a uma crise financeira.

Pois, as três obras [...] foram tratadas, [...] ao preço antes da guerra e depois executados durante a guerra, quando o material e o custo de vida tinham aumentado cinco ou seis vezes mais do que no tempo em que foram tratados. (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 136).

O desastre financeiro do artista só não foi maior porque o Conde Alexandre Siciliano decidiu conceder um pagamento justo pela execução da obra.

2.2.1 Mausoléu Família Siciliano



O mausoléu projetado por Amadeu Zani apresenta diversas alegorias que exaltam a virtude e o caráter do patriarca. Começaremos a análise pela parte interna do mausoléu.

Figura 116 Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

2.2.1.1 Pintura em afresco



Figura 117 Pintura em afresco no teto do Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore e pintura em afresco. Cemitério da Consolação. São Paulo

O teto do mausoléu está em péssimo estado de conservação, mas ainda é possível observar a pintura em afresco. Representando um céu com estrelas concentradas ao centro, de onde vemos uma corrente que, provavelmente, ostentava um candeeiro.

Na parede ao fundo, onde a pintura não resistiu à ação do tempo, temos uma mulher retratada com um vestido azul, com detalhes em amarelo, contrastando com a pintura do teto; aos seus pés um campo repleto de margaridas brancas.

2.2.1.2 Ornamentos



Figura 118 *Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore e pintura em afresco. Cemitério da Consolação, São Paulo*

Para harmonizar com a pintura executada no mausoléu, o artista criou um nicho decorado, ao que se parece, com flores. Infelizmente, devido às restrições de acesso, não conseguimos identificar os tipos retratados. Acompanhando o nicho, temos uma sequência de colunas simples com os entablamentos decorados com ramos de pés de café. Nesses espaços existem vestígios de pinturas que não sobreviveram à ação do tempo.



Mais abaixo, uma parede feita em mármore branco e preto, ao centro um altar em mármore no qual se ergue uma cabeceira composta com um crucifixo.

Existem marcas sobre o altar o que indica que mais objetos estiveram ali. Hoje restou apenas um busto feminino, que deve pertencer à esposa do conde.

Figura 119 *Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo*

2.2.1.3 Arquitetura

O mausoléu é um edifício imponente, que pode ser observado de diversos pontos do cemitério. Para iluminá-lo Zani optou por colocar uma rosácea, compondo dois vitrais com figuras angelicais. Novamente temos a presença de colunas simples ostentando um arco decorado.

No telhado um suporte para uma cruz celta feita em bronze. A presença dela no túmulo representa a fé cristã.



Figura 120 *Detalhes da arquitetura no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo*

Na fachada do mausoléu uma cabeça de leão compõe o arco decorado com ramos de folhas de café, encimado existe uma cruz em granito. Nas laterais, os entablamentos seguem a mesma decoração, enquanto as colunas simples sustentam os capitéis decorados com leões.



Figura 121 *Detalhes da fachada no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo*

Os leões presentes nesta fachada indicam a crença na ressurreição, também apresentam frisos decorados. O portão, em bronze vazado, segue os mesmos padrões estilísticos. O detalhe fica por conta das pombas, que na simbologia cristã pode significar a paz e a reconciliação com Deus.



Figura 122 *Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo*

No alto, temos uma identificação com o nome da família e, ao centro, o seu brasão, legitimando seu título de conde “papalino”³, outorgado em 1916 pelo Papa Bento XV.

Sustentando as duas colunas principais, novamente encontramos a figura do leão, aqui sendo representada na postura de guardião do local.

No caminho que leva até a entrada do edifício, encontramos ao lado uma belíssima representação em bronze de uma guirlanda repleta de rosas, margaridas e ramos de folhas de café. Ao centro encontramos uma faixa com os seguintes dizeres:

*Ao Conde Alexandre Siciliano
Gratidão da lavoura brasileira
No 2º Centenário cafeeiro do Brasil*

A presença dessa guirlanda, tão singela, na entrada da capela, faz referência tanto à parte espiritual, demonstrando o agradecimento e a saudade daquele, quanto à prosperidade econômica que o Conde Siciliano alcançou.



Figura 123 Detalhes dos ornamentos no Mausoléu Família Siciliano. Amadeu Zani, 1915/16. Mármore Carrara. Cemitério da Consolação, São Paulo

³ BARATA, Carlos Eduardo de Almeida. Título de nobreza concedido pela Santa Sé aos brasileiros Disponível em: <<http://www.cbg.org.br/novo/wp-content/uploads/2012/07/titulos-concedidos.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2014.

2.2.2 O surgimento da Zani Fundação Artística e Metalúrgica

Depois do desastre financeiro sofrido durante os anos de 1915/1916, Amadeu Zani “manifesta o interesse em conquistar maior independência financeira e artística e fez um grande esforço para montar sua própria fundição.” (ARAUJO, 2013, p. 5). No início da década de 1920, assim como outros artistas, Zani instalou uma pequena fundição nos fundos de sua residência.

No início da década de 1930, o artista foi convidado para ministrar a disciplina de Escultura, na Academia de Belas Artes de São Paulo, tendo como alunos Francisco Leopoldo e Silva e Alfredo Oliani.

Em 1934, a família Zani segue para o Rio de Janeiro, visando prestar serviços para a execução do monumento do Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892), projetado pelo escultor fluminense Modestino Kanto (1889-1967). Surge então a Zani Fundação Artística e Metalúrgica Ltda. Diversos artistas tiveram obras executadas na fundição: “Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Bruno Giorgi (1905-1993), entre outros tantos artistas de renome ou mesmo estudantes que produziram suas primeiras obras [...]” (ARAUJO, 2013, p. 6).

Atualmente o neto do escultor, Amadeo Zani (1938), administra a fundição que continua a executar diversos trabalhos artísticos para todo o Brasil. Em 2013 o Museu Afro, em São Paulo, recebeu uma exposição fotográfica que contava a história da fundição: *O ocaso de uma fundição: Zani – Fundação Artística e Metalúrgica, Rio de Janeiro*.

2.3 Leopoldo e Silva

Aluno do escultor Amadeu Zani na Escola de Belas Artes de São Paulo, Leopoldo e Silva (1879-1948) se destacou na instituição pelo seu estilo artístico. Recebeu uma “bolsa de estudos do Governo do Estado a fim de se aperfeiçoar em Roma” (LEITE, 1995, p. 39)⁴. Foi aluno do italiano Arturo Dazzi (1881-1966) em Roma.

⁴ LEITE, José Roberto Teixeira. Leopoldo e Silva. In: ARAUJO, Emanuel, (Org.). *Expressões do corpo na escultura de Rodin, Leopoldo e Silva, De Fiori, Brecheret, Bruno Giorgi*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.

Por idealizar obras conservadoras, não participou da *Semana de Arte Moderna* em 1922. Participou da *Exposição Geral de Belas Artes*, no Rio de Janeiro, com 14 obras, sendo agraciado com uma pequena medalha de ouro.

A forte influência de Auguste Rodin proporcionou ao artista a oportunidade de esculpir nus como uma forma de exaltação ao corpo belo e perfeito.

[...] é nos opulentos nus de mulheres que a arte do irmão do arcebispo atinge suas mais altas realizações artísticas – na linda *Lucífera* de linhas cantantes em sensual postura, na *Esposa da Morte (Jandira)* em sua forte composição fechada, na *Marabá*, de tão bela solução plástica, na *Safo* ou na *Aretusa*, nas duas ou três provocantes fêmeas desnudas jazendo por terra, naquela mulher estilizada quase *Art Decó*, a mais moderna e ousada, enquanto forma, de todas as que concebeu o artista. (LEITE, 1995, p. 40).

O artista executou diversas obras que se encontram em espaços públicos, porém, vamos analisar, as executadas nos espaços sagrados.

2.3.1 Interrogação



Figura 124 *Interrogação*. Leopoldo e Silva, s/d. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

Sua sensibilidade permitiu criar uma escultura curiosa, que hoje adorna o túmulo da Família Piza, no Cemitério da Consolação, a *Interrogação*. Esta maravilhosa escultura em granito retrata uma jovem nua em um profundo sentimento de pesar. Uma homenagem do escultor ao brilhante advogado Moacir Piza, (1891-1923), que se suicidou depois de matar a sua ex-namorada Nenê Romano (1897-1923), cujo nome verdadeiro era Romilda Machiaverni (era conhecida também por Lina Machiaverni). (MENDES,2011).

De origem humilde, essa imigrante italiana trabalhou como costureira no bairro do Brás, mas a sua beleza a tornou uma conhecida cortesã da cidade de São Paulo. Os homens a amavam, mas as mulheres a odiavam.

Um dia, Nenê Romano foi atacada por “dois jagunços”, de uma rica família de cafeicultores, a mando de uma jovem que estava enfurecida com o assédio de seu namorado à cortesã. Levou uma navalhada no rosto no atentado de 1918, que a desfiguraria. (MENDES, 2011).

O caso foi parar na polícia, mas, dificilmente, uma cortesã ganharia o processo contra um membro da elite cafeeira do Estado. Nenê Romano, então, contratou o famoso advogado Moacir Piza para representá-la no processo. Porém, a sua beleza fez com que Piza se apaixonasse por ela. Namoraram por dois anos, logo Nenê se desinteressou de Moacir e rompeu o namoro.

Moacir Piza foi procurá-la na noite de 25 de outubro de 1923, na tentativa de reatar o relacionamento. Ela estava de saída. Ele insistiu para que ela entrasse no táxi, para conversar. Na esquina da avenida Angélica com a rua Sergipe matou-a com quatro tiros e matou-se em seguida caindo sobre ela. (MENDES, 2011).

Mas o que de fato aconteceu dentro desse táxi? Por que um homem tão brilhante como ele cometeu tamanha sandice assassinando a sua amada? Rejeição? Ciúmes? Todas essas interrogações foram materializadas pelo escultor e convidam o seu observador a refletir sobre essa história de amor que, infelizmente, terminou de maneira trágica.



Figura 125 Detalhe da escultura *Interrogação*. Leopoldo e Silva, s/d. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

2.3.2 Solitudo



Figura 126 *Solitudo*. Leopoldo e Silva, s/d. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

Solitudo foi a primeira escultura de nu feminino executada para ornamentar o túmulo da tradicional Família Carvalho, no Cemitério da Consolação. Foi encomendada após a morte do advogado Teodoreto Carvalho. O artista, nesta obra, utilizou-se de lirismo ao representar esta figura feminina em profunda solidão, coberta apenas por um fino véu, exaltando seu corpo perfeito.

Podemos concluir que essa obra, assim como os conjuntos escultóricos já abordados - *Triste separação* e *O último beijo*, de Alfredo Olini -, transgrediu os cânones adotados pelos artesãos marmoristas, a colocando como uma obra profana dentro do campo-santo.

2.3.3 Jó e São Jerônimo

A Catedral Metropolitana de São Paulo foi idealizada pelo então professor da Escola Politécnica, Maximilian Hehl. A construção se iniciou em 1912 quando o Arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, irmão do artista Leopoldo e Silva, estava à frente da Arquidiocese de São Paulo.

Em 1919 foi inaugurada abaixo do altar-mor a cripta, um espaço reservado para os enterramentos dos bispos e arcebispos. A construção impressiona: seguindo o estilo gótico da catedral, o salão apresenta uma altura de sete metros e é ornado por arcos ogivais. As colunas e as escadas foram executadas em granito e o piso quadriculado, em preto e branco, é de Mármore Carrara, concedendo um charme ao local.

A cripta abriga 30 câmaras mortuárias, mas apenas 16 estão ocupadas. Além dos religiosos, o local abriga os restos mortais do Cacique Tibiriçá (?-1562) e do regente do Império, Diogo Antônio de Feijó (1784-1843), ambos em mausoléus executados pelo artista paulista José Cucé (1900-1961). Para ornamentar o local, Leopoldo e Silva projetou e executou duas esculturas em mármore: *Jó* e *São Jerônimo*, ambos personagens presentes na Bíblia.

Falemos de Jó, homem íntegro e temente a Deus. Por ser digno e seguir os seus preceitos, foi submetido a várias provações para testar a sua fé: perdeu todos os seus bens, perdeu a sua família e, pôr fim, perdeu a sua saúde. Em nenhum momento Jó blasfemou ou duvidou dos planos que Deus tinha para ele. Ao final tudo o que ele perdeu lhe foi restituído e ele viveu mais de 140 anos.

A escultura executada por Leopoldo e Silva faz uma referência ao servo Jó, debilitado e frágil, sendo amparado por um anjo. Aos seus pés jaz um corpo de um homem cujos olhos estão vazios e a sua alma não se encontra mais lá. Todo homem que passa pelas provações da vida e acredita em Deus, no final será recompensado.



Figura 127 *Jó*. Leopoldo e Silva, s/d. Mármore. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo. São Paulo

A outra escultura é dedicada a São Jerônimo, “profundo conhecedor de hebraico, grego e caldaico, dedicou-se ao estudo bíblico traduzindo para o latim a Bíblia” (MEGALE, 2003, p. 128), considerado um dos Doutores da Igreja. A sua representação faz referências à pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519), *Jerônimo no deserto*: aqui o profeta também aparece somente com um manto, porém acompanhado do Anjo da Anunciação.



Figura 128 *Jó*. Leopoldo e Silva, s/d. Mármore. Cripta da Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo. São Paulo

Ambas as esculturas foram encomendadas por Dom Duarte Leopoldo e Silva, que ficou com a incumbência de supervisionar as obras da catedral. As obras atrasaram, em parte, devido à falta de verbas para terminar a construção. A sua inauguração só aconteceu em 1954, no aniversário de IV Centenário da cidade de São Paulo, com as bênçãos do Arcebispo Dom Carlos Carmelo de Vasconcellos.

2.3.4 A documentação sobre o artista e a sua obra

Não foram todos os artistas que tiveram o hábito de documentar o seu trabalho como o fez Alfredo Olini. Talvez por isso, encontramos dificuldade em estudar determinados artistas, entre eles Francisco Leopoldo e Silva.

A falta de um registro mais aprofundado sobre o seu trabalho, limita o pesquisador. Por exemplo, as informações sobre o período em que esteve no exterior são imprecisas; faltam registros sobre as encomendas feitas ao artista em seu ateliê, assim como as datas de conclusão de suas obras.

Assim como Olini, Leopoldo e Silva merece um estudo mais aprofundado para que seu nome não fique na obscuridade da história da arte e seu trabalho seja admirado e analisado por pesquisadores futuros.

2.4 Nicola Rollo

Nascido em Bari, na Itália, Nicola Rollo (1889-1970) partiu cedo de casa com destino a Roma. Seu objetivo era estudar Escultura com Ângelo Zanelli (1879-1942) e com o mestre Arturo Dazzi (1881-1966), que também foi professor dos artistas Leopoldo e Silva e Victor Brecheret.

Em 1913, Rollo desembarca no porto de Santos e segue para a cidade de São Paulo. A pesquisadora Maria Cecília Martins Kunigk (2001) descreve:

Sobre seu período inicial no Brasil, não há registros explícitos ou reveladores. Sabe-se que seus primeiros anos em São Paulo foram de muita dificuldade financeira e muito empenho para estabelecer-se no novo país, mas que o espírito inquieto e rebelde de seus 24 anos, facilitaria sua adaptação à vida paulista, que se abria em possibilidades promissoras a estrangeiros que aqui desembarcavam, na esperança de trabalho e sucesso. (KUNIGK, 2001, p. 46).

Nesse período milhares de imigrantes continuavam a chegar nos portos brasileiros, em busca de uma melhor condição de vida, e a cidade de São Paulo estava preparada para empregar essa mão de obra, principalmente os artistas e artesãos que chegavam aos montes na Capital.

Muitas das transformações que ocorreram no campo das artes visuais aconteceram graças a esses artistas estrangeiros que de certa forma, processaram um revigoramento plástico e estético nas artes locais. Deveriam ser eles merecedores de maior destaque na história, além de lacônicas citações e resumidas referências, que evitam um pronunciamento mais acentuado e objetivo em relação à sua participação direta na estruturação de uma arte nacional. (KUNIGK, 2001, p. 47).

Em 1919, foi realizado um concurso para a construção do *Monumento à Independência*. Foram inscritos os trabalhos de Nicola Rollo, Luigi Brizzolara (1868-1937) e Ettore Ximenes (1855-1926), que foi o vencedor. De acordo com a pesquisadora Aracy Amaral (1970), o prêmio foi concedido a Ettore devido ao seu prestígio internacional.

Sua primeira obra conhecida e documentada foi a maquete para o monumento comemorativo do Centenário a Independência de 1919-20, quando Rollo obteve destaque na imprensa local, revelando-se um talentoso escultor no meio artístico existente. (KUNIGK, 2001, p. 50).

O artista foi procurado por Ramos de Azevedo (1851-1928), que deixou claro que o seu projeto “para o Monumento do Ipiranga foi considerado o melhor, a mais artística das maquetes apresentadas” (AMARAL, 1970, p. 67). Como compensação, por não ter sido agraciado no concurso, Rollo foi convidado para trabalhar na parte de estatuária do Palácio das Indústrias, “trabalho que constava um alto relevo, quatro estátuas e do grupo do Progresso” (AMARAL, 1970, p. 69).

Outra obra executada por Rollo no Palácio é o friso alegórico da fachada sobre a entrada principal do prédio, representando a marcha do desbravamento da terra. Este é decorado com alegorias alusivas à agricultura, com figuras que carregam flores, plantas e frutas; à pecuária, com vários animais ali representados; e à indústria simbolizada através de uma enorme engrenagem que fecha toda a cena. (KUNIGK, 2001, p. 102).

Kunigk (2001) cita ainda em sua dissertação que Rollo foi auxiliado pelos artistas Dante Croce, Sante Pavam e Alfredo Olini para a confecção desse friso.

Após ser injustiçado no concurso do *Monumento à Independência*, Rollo saiu vencedor do concurso *Monumento aos Andradas*, planejado para as comemorações do Centenário da Independência do Brasil. A construção foi edificada no bairro do Gonzaga, em 1922.

Nesse período Rollo e Brecheret mantinham seus ateliês dentro do Palácio das Indústrias, “época em que polemiza (Brecheret), devido à semelhança que vê no projeto que o recém-chegado escultor fez para o Monumento às Bandeiras” (LAUDANNA; ARAUJO, 2010,

p. 139). Outra enorme coincidência é a modelagem da escultura que compõe o *Carro do Progresso*: ela apresenta as características da *Musa Impassível*, escultura encomendada para ornamentar o túmulo da poetisa Francisca Júlia, que analisaremos no terceiro capítulo.

Ao terminar seu trabalho no Palácio das Indústrias mudou seu ateliê para a Rua Bom Pastor, no afastado bairro do Ipiranga. Criou uma pequena fundição que era frequentada pelos artistas interessados em produzir estatuária em bronze, entre eles o já citado Alfredo Olini, Antelo Del Debbio, Adolfo Rollo, e Raphael Galvez.

2.4.1 A Arte Tumular de Nicola Rollo

Assim como outros artistas que analisaremos a seguir, Nicola Rollo, além de participar de concursos para a construção de monumentos públicos, trabalhava com encomendas “quatro décadas de trabalho, que mesmo de poucos exemplos, desvelam o valoroso conteúdo artístico [...]” (KUNIGK, 2001, p. 150).

Grande parte de sua obra tumular foi executada, entre as décadas de 1920 e de 1930, recebendo a influência da *Art Decó*. Analisaremos a seguir duas obras do artista, localizadas no Cemitério da Consolação.

2.4.2 A lenda grega



Figura 129 A lenda grega. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

Encomendada pela Família Trevisioli, o túmulo em *Art Decó* conta a história mitológica de amor entre o jovem Orfeu e a ninfa Eurídice. Apaixonados, casaram-se, mas pouco tempo depois Eurídice foi morta pela picada de uma cobra.

Inconformado com a morte da sua musa, Orfeu decide descer ao submundo. Enfrentando diversos perigos e contando somente com a ajuda de sua lira, ele chega até o reino dos mortos. Frente aos deuses Hades e Perséfone, Orfeu conta a sua história e pede para que lhe devolvam Eurídice. Caso não fosse atendido, ele próprio ficaria no submundo. Comovidos os deuses devolvem Eurídice a Orfeu, porém ele não poderia olhá-la antes de atingir o mundo superior. Com medo de ser enganado, Orfeu virou-se para a amada e, nesse exato momento, uma força invisível levou Eurídice de volta para o submundo.

O monumento executado em linhas retas utiliza como material principal o granito rosa. Nos elementos de ornamentação o artista utilizou o bronze.

À frente, deitada e inerte, Eurídice, entregue à morte, descansa sobre o túmulo, coberta por um fino manto que desvela o seu corpo. Sob Eurídice, um ornamento em bronze e baixo relevo: nele um anjo estilizado guarda a pobre alma.



Figura 130 Detalhe da escultura feminina Eurídice, no conjunto escultórico *A lenda grega*. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo

Nas laterais do túmulo, foram esculpidas quatro cabeças estilizadas que sustentam os blocos laterais com o nome da família gravado em baixo relevo. Na parte central a escultura do jovem Orfeu.



Figura 131 Detalhe do conjunto escultórico *A lenda grega*. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo

A figura masculina segue representada de forma contorcida e viril. Orfeu, lamentando-se pela morte da amada, com o braço esticado à frente parece oferecer a sua harpa aos deuses, talvez na tentativa de reaver Eurídice novamente.

Não temos informações que comprovem que a escolha dessa história serviu para retratar uma tragédia familiar, mas podemos comparar o sentimento de pesar pela separação dos amantes a nossa própria dor ao perdermos uma pessoa amada.



2.4.3 *Pianto su L'Arpa Muta (Euterpe)*

Outro túmulo projetado pelo artista no Cemitério da Consolação é o do Maestro Luigi Chiaffarelli (1856-1923). Feito em granito rosa, o jazigo de pequenas proporções tem peças em bronze para ornamentar o espaço.

Figura 132 *Pianto su l'Arpa muta – Euterpe*. Nicola Rollo, 1920. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo

À frente do túmulo temos a musa da música, Euterpe, retratada aqui em profunda melancolia, com as mãos no rosto tentando conter a sua tristeza. No chão, a harpa muda. A musa segue apoiada em um pilar ornamentado com uma máscara, que lembra o teatro e a música.

Originalmente nessa escultura haviam duas longas tranças penduradas, que foram furtadas ao longo dos anos, no entanto, isso não tira o lirismo dessa obra tumular



CAPÍTULO 3 – A ARTE DOS ESCULTORES ITALIANOS NOS CEMITÉRIOS PAULISTANOS

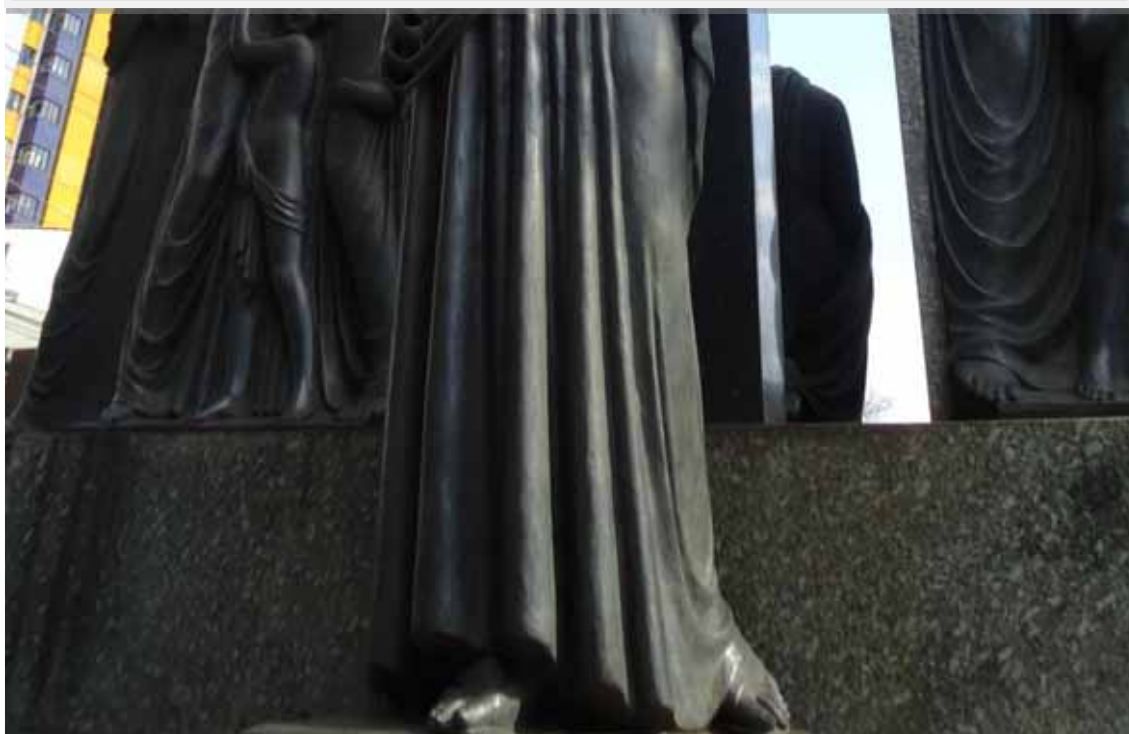


Figura 133 *Pietà*. L. Bussaca, s/d. Mármore. Necrópole São Paulo, São Paulo

3 A ARTE DOS ESCULTORES ITALIANOS NOS CEMITÉRIOS PAULISTANOS

3.1 O surgimento dos cemitérios extramuros

3.1.1 Uma breve introdução

Os primeiros sepultamentos aconteceram na Pré-História, quando o homem decidiu enterrar os cadáveres dos membros da aldeia em cavernas para que eles não fossem profanados pelos animais, proporcionando uma “grande profusão de ossadas humanas” (LOUREIRO, 1977, p. 12), nesses espaços.

Tempos depois uma população que vivia nas áreas litorâneas, chamada “povo do sambaqui”, não tinha grutas ou cavernas para se abrigar, por isso seus membros decidiram construir sua moradia com conchas, restos de ossada animal, madeira e pedra. Esses locais não serviam só como abrigo, mas também como o último descanso dos membros da família.

Na Antiguidade foi a vez dos egípcios enterrarem e venerarem os seus mortos:

Acreditavam eles, a princípio, que todo homem possuía um *dúplice*, a quem denominavam *Ká*. Quando uma pessoa morria, o seu *dúplice*, continuava a viver. O túmulo egípcio na época do Antigo Império, chamava-se a casa do *dúplice*. Era uma peça baixa, mobiliada, como um quarto. Aí se colocava para serviço do *dúplice* um mobiliário completo: cadeiras, mesas, camas, cofres, roupas de cama, cobertas, roupas de vestir, utensílios de *toilete*, armas e algumas vezes, até o carro de guerra se o morto era um guerreiro. (LOUREIRO, 1977, p. 13).

O fato é que os monumentos funerários egípcios estão entre os mais visitados pelos turistas do mundo todo e foram os que mais resistiram à ação do tempo.

Outro povo que se dedicou à produção da Arte Tumular foram os etruscos. Um povo que se dedicou a retratar os aspectos da sua vida cotidiana, a religiosidade e o além-túmulo, utilizando técnicas como “*coroplastia*, ou seja, a arte de trabalhar a argila, a do bronze e as artes ‘menores’, isto é estatuetas a torêutica ‘o trabalho em relevo de metais’, e a ourivesaria” (STACCIOLI, 1978, p. 5), a arte de trabalhar com metais preciosos.

O tratamento dos etruscos aos mortos baseia-se:

[...] A concepção etrusca do além-túmulo, com tão tenaz ideia de certa sobrevivência da entidade vital do homem no próprio local da sua sepultura, fez com que o túmulo fosse entendido como uma verdadeira casa dos mortos e, assim, realizada pelo modelo da casa dos vivos. Isto permite-nos transferir idealmente o esquema de túmulo, enquanto túmulo-casa, para os poucos restos das casas verdadeiras que tem sido possível recuperar, completando-os assim idealmente tanto interna como externamente. (STACCIOLI, 1978, p. 9).

E por fim lembremos dos gregos e dos romanos, ambos adotaram sepultamentos acompanhados por rituais solenes, afinal “a família não podia abandonar as almas de seus antepassados, devendo continuar sempre a tratar de seu túmulo e a levar as refeições fúnebres.” (LOUREIRO, 1977, p. 21). Acreditavam que as almas ficariam protegidas pelas divindades do subterrâneo.

A pesquisadora Maria Amélia Salgado Loureiro destaca:

Toda família rica ou remediada possuía seu túmulo e os monumentos se alinhavam, ordinariamente, ao longo das estradas, nos subúrbios da cidade. Eram ornados interiormente, com motivos alegres, pois os mortos não poderiam se juntar aos antepassados, se tivessem pensamentos tristes. (1977, p. 24).

Todos os corpos eram cremados e encerrados em urnas funerárias e estas guardadas em lóculos dentro de grandes columbários, semelhantes aos encontrados na obra do italiano Galileo Emendabili 32, que será abordada a seguir. As famílias mais ricas construíam columbários para abrigar os restos mortais de seus escravos e agregados.

Com o crescimento do cristianismo, a cremação foi abolida e passou-se a enterrar os corpos envolvidos em um tecido de linho, também conhecido como sudário, e depositados em um sarcófago.

Para abrigar esses corpos, foi necessário construir nichos maiores encravados na parede, criando-se assim as catacumbas. “Como cada geração cavava novas galerias, formou-se gradativamente uma cidade subterrânea” (LOUREIRO, 1977, p. 26), espalhando-se por todo o território italiano. Além do repouso final, as catacumbas também serviram de abrigo para os cristãos perseguidos durante o século III d.C.

No século seguinte adotou-se o costume de enterrar os mortos ou nas igrejas ou nos seus entornos, surgindo assim os cemitérios, palavra originária “do grego *Koumetèrion*, de *Kion*, eu durmo, e do latim *coemeterium*, designava a princípio, o lugar onde se dormia, quarto, dormitório ou pórtico para peregrinos.” (LOUREIRO, 1977, p. 28). Para os cristãos era uma nova ideia de descanso para os mortos, que estariam à espera da sua ressurreição no final dos tempos.

O francês Philippe Ariès, em seu livro *A história da morte no Ocidente* (1977, p. 22), nos lembra que pela *Lei romana das doze tábuas* era proibido fazer os enterramentos dentro das cidades, eles deveriam ser em locais afastados ou nas margens das estradas.

A adoção do cristianismo como religião oficial permitiu o surgimento do culto aos mártires, os chamados *ad sanctos*¹. Os locais onde eles eram enterrados, além de serem espaços de peregrinação, tornaram-se campos-santos: neles os devotos desejavam ter o seu descanso final. “Chegou um momento em que desapareceu a distinção entre os bairros periféricos – onde se enterravam os *ad sanctos*, por que sempre se estava extra urbem - e a cidade, sempre proibida às sepulturas.” (ARIÈS, 1977, p. 23). Agora os sepultamentos ocorreriam no entorno das igrejas ou abadias.

Na Era Medieval os sepultamentos eram acompanhados de ritos funerários “faziam-se procissões no pátio ou átrio da igreja, que também era abençoado.” (ARIÈS, 1977, p. 23). Os enterramentos passam a acontecer nas paredes, na parte interna das igrejas e no próprio átrio.

Esses sepultamentos eram distintos entre as classes sociais: para os menos favorecidos lhes restava o descanso em fossas coletivas dentro das igrejas, sempre próximas às paredes ou ao átrio; mas aos ricos o destino eram os pátios internos das igrejas e de preferência “perto dos santos [...], perto do altar da Virgem ou do Santo Sacramento. [...] Pouco importava o que faria com ele, contanto que se conservasse dentro de seus limites sagrados.” (ARIÈS, 1977, p. 25).

Devemos lembrar que nesse período as igrejas não tinham bancos ou cadeiras, fazendo com que o povo fosse obrigado a acompanhar as cerimônias em pé ou ajoelhado. “Quando cansados e quando apropriado sentavam-se no chão, isto é, sobre as sepulturas.” (REIS, 1991, p. 174). Além das covas localizadas no piso da parte central da igreja, existiam também os jazigos ornamentados nas capelas e na nave central, proporcionando que os mortos passassem “do completo anonimato à inscrição curta e ao retrato realista (ARIÈS, 1977, p. 36)”. Muitos dos jazigos eram acompanhados por lápides com inscrições sobre a vida do morto.

3.1.2 Os enterramentos nos espaços sagrados

Em 1801, o príncipe regente de Portugal expediu uma ordem régia determinando que em seus domínios ultramarinos, para o bem da saúde pública, fossem proibidos os sepultamentos nas igrejas, prescrevendo orientações precisas para a construção de cemitérios extramuros nas cidades. (CASTRO, 2007, p. 69).

¹ Tradução do latim: aos santos.

Os ideais higienistas tornaram-se uma tendência na Europa, logo essas medidas aportaram por aqui também com o objetivo de eliminar os miasmas², porém elas só começaram a ser adotadas após a vinda da Família Real, em 1808; afinal a cidade do Rio de Janeiro era a capital da colônia portuguesa e, em pouco tempo, seria necessário reurbanizá-la de acordo com os padrões europeus.

Porém, a pesquisadora Vanessa Castro (2007) escreve:

No Brasil, a observação para o cumprimento da Ordem Régia de 1801 só seria lembrada oficialmente em 18 de novembro 1825, quando o Imperador D. Pedro I mandou divulgar em portaria oficial, no Diário Fluminense, ordens para os fins dos sepultamentos nas igrejas. Ao mesmo tempo mandou que fossem executadas as determinações sanitárias para a construção de cemitérios na Corte. (2007, p. 70).

Essa medida provocou um desconforto entre o governo e os devotos religiosos que, a partir de então, não poderiam enterrar os irmãos nas suas respectivas capelas, dentro das igrejas.

Em 1836, Salvador encabeçava um novo levante, a Cemiteriada, “um episódio que teve como motivação central a defesa de concepções religiosas sobre a morte, os mortos e em especial os ritos funerários” (REIS, 1991, p. 49), passos importantes para os católicos. Mas apesar dos protestos, os soteropolitanos não conseguiram impedir a construção dos cemitérios extramuros, que em breve iriam se tornar uma realidade em todo o território brasileiro.

3.1.3 O início da Arte Tumular nos cemitérios paulistanos

Com a aprovação da construção dos campos-santos, restava ao governo escolher os locais que mais se adequavam para essa função. Na Capital foram construídos diversos cemitérios, porém analisaremos aqueles que abrigam as obras dos artistas mencionados nesta dissertação: Alfredo Olini, Antelo Del Debbio, Eugenio Prati, Galileo Emendabili, Leopoldo e Silva, Nicola Rollo e Victor Brecheret. Começaremos por um dos mais antigos da Capital, o Cemitério da Consolação.

² Miasma significa poluição, mas não no sentido que hoje lhe damos. Miasma é toda a sujidade associada ao mundano, a sujidade que este gera: quando corremos e transpiramos estamos a criar miasma, quando sangramos temos miasma, se caímos numa poça de lama geramos miasma. Também quando proporcionamos algo de mal ao próximo. Além de ser a emanção mefítica originada de matérias pútridas, sendo a causa suposta de várias doenças endêmicas.

3.1.3.1 A arte no Cemitério da Consolação

O mais idoso da cidade de São Paulo, coetâneo dos cemitérios secularizados brasileiros, quase todos datados do meado dos Oitocentos. Sem dúvida é o que melhor representa a abastança da pauliceia. (VALLADARES, 1972, p. 1075).



Figura 134 Portada principal em estilo Neoclássico. Ramos de Azevedo. Séc. XIX. Granito e ferro. Cemitério da Consolação. São Paulo. Existem informações que o portão foi executado pelo Liceu de Artes e Ofícios

Em 1858, São Paulo atravessava uma terrível epidemia de varíola, que assolava principalmente os bairros mais populosos da Capital, onde os imigrantes estavam instalados. A necessidade de enterrar rapidamente os mortos fez com que o Cemitério da Consolação recebesse os primeiros corpos mesmo sem ter o seu solo sagrado.

Em 10 de julho do mesmo ano, o cemitério foi oficialmente inaugurado, mas o primeiro óbito registrado no livro oficial foi da agregada³ do Major Matheus Fernandes Coutinho, a senhora Thereza de Jesus Correa, no dia 15 de agosto.

Para administrar o cemitério foi designado o Dr. João Nepomuceno de Almeida, que tratou de definir, junto com a Câmara de São Paulo, as regras para os enterramentos no Consolação. Observe o mapa abaixo:

³ Seria a empregada ou escrava.

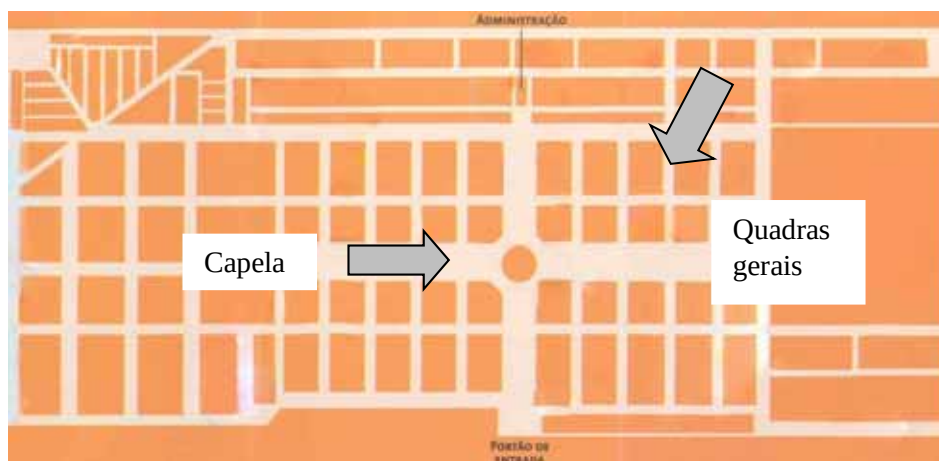


Figura 135 *Planta do Cemitério da Consolação*

De acordo com o primeiro regulamento para os cemitérios da cidade de São Paulo, o local foi dividido em quadras gerais ou comuns, com espaço para enterrar não só os mais pobres, mas também atender às famílias mais abastadas da cidade.

O pesquisador Luís Soares Camargo (2007) aponta uma divisão em quatro categorias, que utilizavam as quadras gerais: adultos, anjos pequenos, do meio e grandes.

- Adultos e anjos grandes – profundidade de sete palmos, largura suficiente com dois palmos de cada lado e três palmos nos pés e na cabeça;
- Anjos pequenos (inocentes) – profundidade de cinco palmos, largura suficiente com dois palmos de cada lado e três palmos nos pés e na cabeça;
- Anjos do meio – profundidade de seis palmos, largura suficiente com dois palmos de cada lado e três palmos nos pés e na cabeça.

Para os menos afortunados o que restava era uma cova simples e uma lápide com o registro de quem estava enterrado, diferente das famílias com mais posses. Estas tinham a opção de comprar o terreno onde seriam enterrados os seus membros e erguer túmulos feitos em mármore Carrara, que geralmente continham os mesmos ornamentos. “Cessada a primeira fase do fim do século, os sepulcros se empobrecem, quanto ao uso do mármore lavrado, substituindo-o por materiais locais.” (VALLADARES, 1972, p. 1075). E eram feitos por artistas locais como os marmoristas e os escultores italianos.

Em 1873, outro surto de varíola ataca a cidade e a administração do cemitério opta por reaproveitar as covas dos mais pobres enterrados nas quadras comuns, sendo seus restos mortais transferidos para um ossário coletivo aos fundos do local.

Ao contrário das elites que não foram afetadas por essas medidas, afinal os seus jazigos adquiriam uma classificação de perpétuo, começam a predominar os “túmulos de blocos de granito com estatuária em bronze.” (VALLADARES, 1972, p. 1075), alguns grandiosos e luxuosos, outros elegantes, uma demonstração do bom gosto das famílias.

Tomemos, por exemplo, o jazigo da benfeitora Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos (1797-1867), uma das diversas amantes do imperador. Relacionaram-se até 1829 quando D. Pedro I decidiu contrair um novo matrimônio, dessa vez com a austríaca Amélia Augusta Eugênia Napoleona de Beauharnais (1812-1873). Em 1833, conheceu o brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar (1795-1857), que viria a ser seu esposo em 1842.



Figura 136 Túmulo da benfeitora Domitila de Castro Canto e Melo, séc. XIX. Alvenaria e mármore. Cemitério da Consolação. São Paulo



Figura 137 Capela. Ramos de Azevedo, séc. XIX. Alvenaria, madeira e vidro. Cemitério da Consolação. São Paulo

A Marquesa de Santos viria a ser tornar uma senhora muito caridosa. Ajudou aos mais desamparados, contribuindo na sua alimentação e no seu bem-estar. Apesar da placa afixada em seu túmulo, ela não foi a doadora das terras do cemitério, ela contribuiu financeiramente para a construção de uma capela original, com dois contos de réis.

O funcionário Francivaldo⁴, conhecido também como Popó, é considerado um guia turístico no Consolação. Ele nos conta que a base do túmulo da Marquesa de Santos foi restaurada pelo sanfoneiro italiano Mario Zan (1920-2006), um dos ilustres devotos. Cuidou do túmulo da marquesa até a sua morte e hoje descansa em um túmulo em frente a Domitila. É comum encontrarmos flores no local deixadas pelos seus devotos, que a consideram uma santa popular.

No Consolação também temos os mausoléus. Um dos mais belos é a *Catedral gótica* da Família E. Siniscalchi, executada em mármore Carrara. Não temos a informação se ela foi produzida no exterior e veio para o Brasil para ser montada, ou se foi produzida pela Marmoraria J.Savoia.



Figura 138 Capela gótica da Família E. Siniscalchi. Atribuída à Marmoraria J. Savoia s/d. Mármore e vidro. Cemitério da Consolação. São Paulo

⁴ Depoimento à autora em 2014.

O mausoléu mede aproximadamente treze metros, é composto por uma torre central encimada por uma cruz e quatro torres menores, localizadas nas laterais. As janelas são moldadas por arcos ogivais e ornamentadas com vitrais. Na fachada temos uma rosácea e logo abaixo uma fileira de santos, guardando a entrada do local. Abaixo, outro arco duplo ogival delimita a entrada da capela.

No primeiro arco temos a representação do trigo, que pode significar todo o sacrifício que o homem passa para conseguir suas vitórias e também pode ser uma alusão à separação do joio e do trigo. No segundo arco temos a representação dos cachos de uva ou “o sangue do redentor”. Mais abaixo, ladeando a porta principal, temos seis santos guardando a entrada, porém a ação dos vândalos dificulta a identificação dessas imagens.

Outro exemplo é o túmulo do Presidente Manoel Ferraz de Campos Salles (1845-1913).



Figura 139 *Conjunto escultórico do Presidente Campos Salles. Rodolpho Bernardelli, 1916. Bronze e granito. Cemitério da Consolação, São Paulo*

Nascido em Campinas, Campos Salles estudou Direito na Faculdade do Largo de São Francisco. Esteve presente na primeira Convenção Republicana realizada na cidade de Itu, em 1873. Participou ativamente da vida política, foi Deputado Provincial e Geral, Ministro da Justiça no governo provisório da República, além de eleger-se como senador por duas vezes.

Durante a República do “Café com Leite”, foi escolhido como presidente do País, porém suas medidas impopulares fizeram com que o Brasil enfrentasse uma grande crise econômica.

Clarival do Prado Valladares (1972) aponta que essa obra é considerada por muitos o melhor trabalho do escultor mexicano Rodolpho Bernardelli (1852-1931).

O projeto desse jazigo monumental convida o espectador a entrar e observar todos os elementos presentes, que contam um pouco sobre a sua vida pública.

Ele é executado em formato curvilíneo e a parede recebe o granito rosa, formando uma moldura. Encimado por quatro volutas, tem gravados os anos em que Campos Salles permaneceu como presidente da nação. Ao centro, o Brasão da República.

Para o centro da obra o artista executou um medalhão com a fisionomia de Campos Salles. Abaixo está o seu túmulo feito em granito polido, ornamentado com louros; sobre a sua urna uma figura feminina o reverencia com rosas.

Nas laterais há duas alegorias: a primeira figura à direita segura uma cornucópia, um símbolo de prosperidade, e junto ao seu corpo folhas que fazem alusão às leis deste País; do outro lado a figura feminina segura ramos com folhas de café, representando a riqueza do Brasil e junto ao peito uma espada, simbolizando a Justiça. Por fim temos uma guirlanda em bronze, próxima a uma das figuras femininas, simbolizando o fim de um ciclo, um triunfo da vida sobre a morte.

3.1.3.2 A nova burguesia paulistana e o Cemitério do Araçá



Figura 140 Capela. S/i., 1897. Alvenaria, madeira e vidro. Cemitério do Araçá, São Paulo

Instalado no final do século XIX, o Cemitério do Araçá é em extensão “o maior da capital paulista, a parte mais antiga ocupa a planura onde jazigos datados das últimas décadas do século passado indicam a idade do cemitério” (VALLADARES, 1972, p.1091) e a capela principal, em estilo neoclássico, contém uma placa indicando que o edifício foi construído em 1897.

A necrópole acabou por receber os novos burgueses, que esbanjavam suas fortunas na construção de grandes jazigos em granito polido e ornamentados com esculturas em bronze. Um desses túmulos é o pertencente à Família Antônio Lerário, ele um imigrante que dedicou a sua vida ao comércio de cereais:

Como muitos outros imigrantes de origem italiana, Antônio chegou à cidade de São Paulo para tentar a vida. O túmulo erigido por ele, em blocos de granito escuro, sobre os quais se apoiam placas de bronze em alto relevo, narram sua trajetória, destacando como principal conteúdo da mitologia funerária a ascensão social via trabalho incansável e penoso. Suas raízes campesinas, dominadas pela paisagem rural, ainda na terra natal, a Itália, são representadas por cenas de semeadura, cultivo e colheita de trigo [...] (MOTTA, 2009, p. 83).

O túmulo foi executado em linhas retas com granito negro polido. Na torre temos como ornamento quatro placas em bronze, que se assemelham à arte executada pelo italiano Galileo Emendabili. Elas compõem uma narrativa. A primeira placa retrata a partida do jovem Antônio, buscando novas oportunidades; o jovem está bem-vestido e com um guarda-chuva pendurado ao braço, voltado para trás, despede-se de seus familiares. Essa placa também está representada na parte mais baixa do jazigo, onde encontramos esses personagens representados em um tamanho maior.

Na próxima placa o jovem Antônio está em um navio a vapor debruçado no beiral, contemplando a movimentação sobre o mar. A terceira placa representa o jovem Antônio como jornalista, vendendo o seu produto para dois distintos cavalheiros da elite paulistana.

A última placa apresenta um Antônio mais velho, representado com roupas distintas e acompanhado dos seus empregados que carregam sacas de cereais. Afinal, Antônio Lerário foi um imigrante que venceu no Novo Mundo.



Figura 141 Jazigo Família Antônio Lerário. S/i, s/d. Bronze e granito. Cemitério do Araçá. São Paulo

O pesquisador Antônio Motta (2009) por fim nos cita que essas alusões ao trabalho retratadas nas obras tumulares servem para valorizar o indivíduo, tornando-o um exemplo a ser seguido pelos seus descendentes.

E para o pesquisador Clarival do Prado Valladares (1972, p. 1092), “nem todas as sepulturas do Cemitério do Araçá são desse tipo. Em número restrito acham-se exemplos interessantes da estatuária do *art nouveau*, importados da Itália”. Nesse caso o túmulo da Família Antônio Lerário é uma exceção. Todo o conjunto escultórico foi projetado e executado pela Marmoraria da Consolação.

3.1.3.3 As capelas funerárias no Cemitério do Brás (Quarta Parada)⁵

Em meados do século XIX, São Paulo recebeu um grande número de imigrantes oriundos da Europa e do Japão. Muitos foram destinados para as lavouras cafeeiras no interior do Estado, outros decidiram continuar na Capital para trabalhar nas indústrias que se instalavam nas regiões periféricas da cidade, formando uma classe operária. Assim, surgiu o bairro do Brás.

Durante muito tempo, devido as inundações periódicas dos rios Tietê e Tamanduateí, o Brás era apenas considerado uma zona de passagem, ligando São Paulo à Penha. Somente nos meados dos oitocentos é que começaram a aparecer, timidamente, pequenas casas cobertas de sapé, erguidas no meio de espessos matagais. (LOUREIRO, 1977, p. 78).

Em pouco tempo os habitantes dessa região da cidade reivindicaram a construção de um cemitério nas redondezas, para evitar a locomoção ao Cemitério da Consolação.

A fundação do cemitério do Brás, em contrapartida ao da Consolação foi desejada. A população da região há muito pedia um cemitério próprio, ao contrário das discussões em jornais e das brigas populares pela manutenção dos sepultamentos nas igrejas, quando da inauguração do primeiro cemitério extramuros. (TIMPANARO, 2006, p. 95).

A presença dos italianos nessa região provocou uma mudança na paisagem local, estabelecendo uma relação de identidade da cidade com os novos habitantes. De acordo com as autoras Anita Salmoni e Emma Debenedetti (1981), “muitas casas são construídas por eles com as próprias mãos”, seguindo um estilo neoclássico.

Com a construção dos monumentos funerários não foi diferente, a necessidade em afirmar a crença religiosa abriu portas para a presença dos marmoristas italianos, que chegam por aqui no final do século XIX e se instalam como “artistas artesãos”.

Pelos anúncios das marmorarias aqui estudadas, vê-se que elas produziam *capelas, altares, escadas, túmulos, frentes de prédios em mármore ou granito [...] qualquer trabalho em Arquitetura*. Faziam questão de salientar que dispunham de pessoal técnico de reconhecido valor, pois em suas oficinas possuíam “a capacidade técnica desses inteligentes industriais e o gosto artístico que presidem os seus excelentes trabalhos”. (BORGES, 2002, p. 59).

Na parte mais antiga do cemitério encontramos as capelas funerárias, construídas no início do século XX. Estes edifícios, em sua grande maioria, foram ornamentados com símbolos católicos e com santos de proteção, seguindo uma tendência europeia.

⁵ Artigo apresentado no VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais - UEMG/2013.

Para exemplificar tomamos como base o cemitério Père Lachaise, em Paris que logo após benção do campo e a sua abertura oficial, começam a edificar capelas com símbolos católicos e com santos como uma forma de túmulos. Esse tipo de construção se espalhou pelo mundo e reafirmou a presença do sacro nesse novo espaço. (COMUNALE, 2013, p.3).

Selecionamos algumas capelas e em geral elas apresentam um padrão na sua composição:

- Um altar em mármore com espaço para a colocação de um crucifixo, das flores e do retrato dos entes queridos;
- No espaço que compreende todo o chão da capela existe uma gaveta removível por onde se colocam as urnas, deixando os falecidos embaixo do altar;
- Duas cantoneiras para a colocação da imagem dos santos de devoção;
- Janelas laterais e a porta principal decoradas com vitrais ou com imagens de santos;
- A construção da capela poderia assumir várias formas: estilo modernista, gótico ou grego;
- No alto da capela e na fachada ficava a critério do proprietário a colocação de uma cruz, de anjos ou do santo de devoção da família.



Figura 142 Capela Família Joaquim Rodrigues. S/i, s/d. Granito e mármore. Cemitério do Brás, São Paulo



Figura 143 *Capela sem informações sobre a família. S/i., s/d. Alvenaria. Cemitério do Brás, São Paulo*

Outros modelos de capelas foram construídos nos anos seguintes, seguindo os padrões neoclássicos e modernistas, utilizando como matérias-primas o granito, o cimento e o ferro. Mesmo com sutis mudanças as capelas continuaram a ser construídas dentro do cemitério.

Além dos ornamentos sagrados, outros símbolos foram incorporados nos anos seguintes e as decorações externas passaram a contar também com elementos esotéricos e os maçônicos.

Mesmo com um grande número de capelas em seu espaço, nos últimos anos percebemos que esses monumentos vêm sendo abandonados pelas famílias, que por diversos motivos deixaram de frequentar o campo-santo e de proporcionar a manutenção necessária nos jazigos. Abandonados à própria sorte, o serviço funerário vem desapropriando esses túmulos para serem repassados a outras famílias, ou seja, se ninguém se manifestar, os restos mortais ali guardados seguirão para um ossário coletivo e o monumento será colocado abaixo, para que uma próxima família escolha junto ao construtor credenciado dentro do cemitério como será o seu túmulo.

Desde 2008 esse processo de desapropriação destruiu diversas capelas e como o serviço funerário e a Prefeitura de São Paulo não têm uma política clara para a preservação desses patrimônios, a cada ano perdemos um pouco da história dessa sociedade e da nossa cidade.

3.1.3.4 Necrópole São Paulo, a filial do Cemitério da Consolação

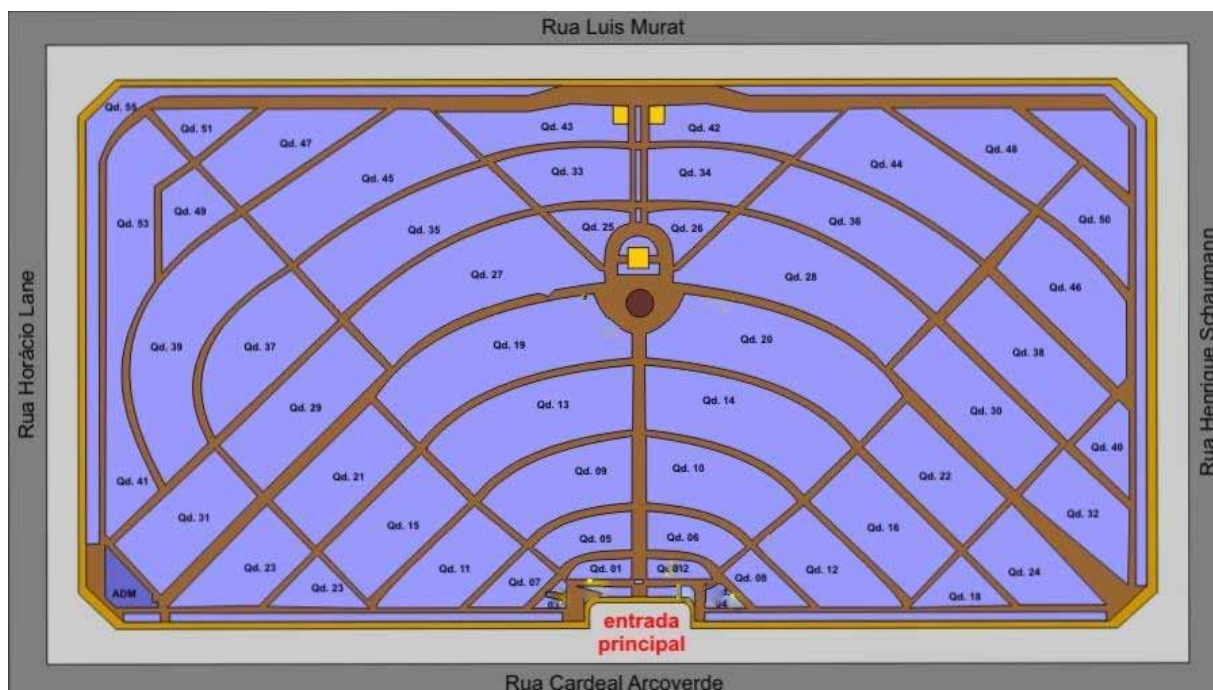


Figura 144 Mapa da Necrópole São Paulo

No início da década de 1920, o bairro de Pinheiros progredia a passos largos, porém não possuía um cemitério para atender os habitantes da sua freguesia, tendo que direcionar os sepultamentos para o Cemitério da Consolação ou o da Vila Mariana. Escolhido o terreno “de excepcional topografia em alicive e bom traçado de loteamento rotular, em patamares” (VALLADARES, 1972, p. 1088), a Câmara Municipal autorizou a sua construção, mas o campo-santo recebeu somente em 1926 seu primeiro morador.

Em seu acervo artístico, a Necrópole São Paulo abriga obras famosas como as de Alfredo Olini - *Último adeus* e *Triste Separação* – já analisadas nesta dissertação, e as obras de Galileo Emendabili – *O pão* – e de Victor Brecheret – *Os anjos* – que analisaremos mais à frente.

Mas é possível encontrarmos no campo-santo obras executadas por artistas anônimos, um exemplo é o jazigo da Família Ângelo Chinaglia.

Túmulo executado em granito preto polido, apresenta em sua cabeceira uma portada emoldurada em granito, encimada por uma cruz; abaixo a porta em granito cinza é fixada por quatro dobradiças com uma fechadura ao centro, entreaberta ela representa o rito de passagem da morte.



Figura 145 *Eternidade*. S/i, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

À frente um conjunto escultórico, representando o Casal Chinaglia: a esposa está vestida com uma roupa de dormir, em sua mão direita um terço e seu livro de orações. Ela toca levemente a mão de seu marido, que está vestido com uma roupa social e parece conduzi-la à travessia, pela porta, para a eternidade.

3.2 Antelo Del Debbio

Nascido na província de Viareggio, próxima a Florença, no início do século XX, Del Debbio (1901-1971) veio para o Brasil ainda criança. Assim como Oliani, Raphael Galvez (1907-1998), Joaquim Lopes Figueira Junior (1904-1943) e Dante Croce, Del Debbio frequentou “as oficinas do Liceu e assistia às aulas no curso noturno da escola, no prédio da Luz” (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 47), além do Instituto de Belas Artes de São Paulo.

Acompanharam os trabalhos que Nicola Rollo realizava para o Palácio das Indústrias, auxiliando-o na construção de armações, modelagens, molhando figuras de argila, amassando barro, servindo de modelo para o escultor e modelando seus próprios trabalhos. (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 48).

Em 1926, Del Debbio seguiu para a Itália, com a finalidade de aperfeiçoar suas técnicas na Scuola Dell'Arte Medaglia, em Roma. Quando retornou ao Brasil abriu uma “galeria de arte funerária na Rua Cônego Eugênio Leite, onde permanece até o decênio de 1970.” (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 48).



Figura 146 Nossa Senhora apresentando o Menino Jesus. Antelo Del Debbio, década de 1930. Gesso. Coleção Particular

Nos anos seguintes, Del Debbio tornou-se referência em Arte Tumular, seu trabalho seguiu a linha sacra, porém apresentando também alguns trabalhos alegóricos. Produziu ornamentos em série como “estátuas em bronze da *Virgem* e do *Menino Jesus*, *Pietás*, *anjos* e portinholas para criptas” (RIBEIRO, 1999, p. 253), tudo para atender a qualquer tipo de cliente que aparecesse na galeria. Del Debbio também aceitava encomendas de clientes mais exigentes, que buscavam um jazigo diferenciado.



Figura 147 Modelos de vasos feitos em série. Antelo Del Debbio, s/d. Bronze. Necrópole São Paulo. São Paulo

Sobre o seu estilo, a pesquisadora Josefina Eloina Ribeiro aponta:

Quanto ao estilo, podemos considerá-lo eclético – embora não no sentido habitual, de fusão de vários estilos. Del Debbio seria eclético porque suas esculturas às vezes seguem os padrões acadêmicos, às vezes os neoclássicos, apresentando em certos casos linhas levemente modernistas. Apesar da diversidade, o artista muitas vezes revela traços peculiares em suas obras. (RIBEIRO, 1999, p. 253).

Essa diversidade de estilos pode ser encontrada nos túmulos projetados por Del Debbio, principalmente para as famílias sírio-libanesas.

3.2.1 Capela funerária



Figura 148 Mausoléu Família Salim Farah Maluf. Antelo Del Debbio, 1943. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo. São Paulo

Localizado na Necrópole São Paulo, o mausoléu da Família Salim Farah Maluf chama a atenção pela semelhança desta construção com a executada pelo artista Galileo Emendabili no mesmo local.

Feito em mármore travertino, o mausoléu apresenta traços modernistas, a começar da capela erguida com linhas retas. O destaque fica por conta da inserção de curvas sobre as janelas e a porta.

No alto do edifício, temos o destaque para o nome da família. Abaixo do nome, quatro trabalhadores braçais em tamanho natural, representando o trabalho árduo dessa família sírio-libanesa em solo brasileiro. Salim Farah Maluf foi um dos industriais mais respeitáveis no início do século XX, fundou a Eucatex, a maior empresa do setor madeireiro da América Latina. É pai do político paulistano Paulo Maluf.



Figura 149 *Detalhes dos conjuntos escultóricos laterais do mausoléu Família Salim Farah Maluf. Antelo Del Debbio, 1943. Bronze. Necrópole São Paulo, São Paulo*

Em ambos os lados do mausoléu, o artista desenvolveu dois conjuntos escultóricos em bronze. Um deles apresenta duas figuras femininas, uma sentada e a outra em pé, retratadas com uma expressão de pesar. No outro conjunto temos três figuras: uma mulher segurando uma criança no colo e um homem em pé vestido com uma túnica, a abençoando. As esculturas aproximam-se da linha modernista.

Para essas famílias de imigrantes, os seus túmulos exaltam a virtude, a moral e a figura do patriarca da família.

3.2.2 O anjo pensativo



Esses túmulos projetados por Del Debbio apresentam ornamentos executados em série. O túmulo da Família Elia Betti foi construído em granito marrom com a cabeceira vazada mais baixa; sobre esta, um anjo em bronze com feições infantis, segurando uma coroa de louros. Para ornamentar, um vaso em bronze retratando a Via Sacra.

Figura 150 Detalhe do túmulo da Família Habib Yazbek. Antelo Del Debbio., s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

No mesmo local existe outro túmulo semelhante a este, pertencente à Família Cury Abraham, com um vaso mais arredondado, mas ainda assim retratando a Via Sacra.



Figura 151 Detalhe do túmulo da Família Elia Betti. Antelo Del Debbio, 1938. Bronze e granito.

O túmulo da Família Habib Yazbek apresenta a mesma temática dos descritos anteriormente, os mesmos materiais e ornamentos, porém este apresenta uma cabeceira vazada mais alta. Sob as colunas uma cruz, um vaso alongado com a Via Sacra e floreiras nas laterais. O túmulo da Família João Della Manna, como o descrito anteriormente, apresenta sob as colunas uma escultura do Sagrado Coração de Jesus.

3.2.3 Aceitação



Figura 152 *Túmulo da Família Sabbag*. Antelo Del Debbio, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

Outro exemplo de ornamentos executados em série está neste túmulo da Família Sabbag, também na Necrópole São Paulo. Simples e de pequenas proporções, este jazigo foi construído em granito bege. Ao centro, temos uma escultura acadêmica em bronze: sentada, uma mulher pensativa, com o livro sobre as mãos. Nas laterais, dois vasos em bronze, decorados com rosas, compõem o ambiente.

Esculturas, praticamente idênticas, estão presentes no mesmo cemitério, nos túmulos das famílias Natale e Ibrahim Naufal.

Podemos concluir que Antelo Del Debbio foi um artista a serviço da Arte Tumular, sendo que grande parte de suas obras está espalhada pelos cemitérios da Capital. Devido à galeria de Arte Tumular de que dispunha, trabalho não lhe faltava. Fez outros tipos de obras, mas sem a expressividade das obras tumulares, presentes nos cemitérios.

Outro fator da grande oferta de trabalho, com certeza, se deve ao fato de executar suas obras com a liberdade de fazer releituras. Exemplo dessa liberdade é a escultura de São Miguel Arcanjo, representada abaixo. Sua criação trafega entre o estilo acadêmico e o estilo moderno.

Antelo Del Debbio é o segundo artista com maior número de obras nos cemitérios paulistas.



Figura 153 Detalhe São Miguel Arcanjo. Antelo Del Debbio, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

3.3 Eugenio Prati



Figura 154 Logomarca do artista. Eugenio Prati. s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo

Estudante metódico, disciplinado e, ao mesmo tempo ansioso em se servir do ensino para se expressar e encontrar um campo de ação fora da rotina escolar como se deu quando colaborava como ajudante de um professor seu nos trabalhos pictóricos da igreja de Santa Clara. (BARDI, 1978, p. 9).

Nascido em uma família de artesãos italianos na cidade de Cerro Veronese, na Itália, desde cedo procurou seguir os passos da família, para isso, frequentou a Academia de Arte Cignole, em Veneto. No início da sua carreira muitos de seus desenhos receberam a influência do romantismo, apesar de alguns documentos indicarem a presença da estética futurista em suas obras.

Durante seu período na Itália, o artista preferiu trabalhar com a escultura e acabou instalando-se no Convento de São Bernardino, em uma ala “contornada por pedras, tumbas e lápides dos defuntos conventuários e por flores.” (BARDI, 1978, p.10). Essa proximidade com a morte certamente inspirou o artista a desenvolver a sua Arte Tumular, presente nos cemitérios brasileiros.

Eugenio Prati (1889-1970) chegou em São Paulo em 1926, período de grande efervescência cultural, “veio movido pelo espírito de aventura e para fazer um nome em um país novo.” (BARDI, 1978, p. 11). Montou seu ateliê na Rua Cônego Eugênio Leite, 192, no

bairro de Pinheiros. Sua especialidade era a produção de estatuária sob encomenda; assim como outros artífices, mantinha um catálogo com obras que poderiam ser reproduzidas.

Maria Elizia Borges (2002, p. 61) faz uma observação sobre esse modelo de trabalho executado nas marmorarias paulistas. Ele é tido como uma produção industrial: vasos, anjos, piras e santos são produzidos em escala para consumo, sem se perder a qualidade artística das peças.

Observe a imagem abaixo:



Figura 155 *A pranteadora*. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

As pranteadoras são alegorias com figuras femininas que representam a desolação, “tendo como característica os braços e a cabeça debruçados sobre o túmulo.” (LEITE, 2008, p. 122). A escultura está prostrada sobre um manto que recobre o túmulo e em profunda desolação, o espaço feito em granito preto polido recebe dois ornamentos em bronze: uma jardineira e um vaso.

Uma particularidade presente nessa obra é a informação colocada na lateral pelo artista. Percebemos que ela foi encomendada pela Família Pieroni e logo após colocada à disposição em seu catálogo, para atender a outras encomendas. A pesquisadora Clarissa Grassi (2006, p.

24), que estuda a Arte Tumular no Cemitério Municipal São Francisco de Paula, em Curitiba, identificou uma cópia dessa obra.



Figura 156 Detalhe do túmulo. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

O acervo tumular de Prati é vasto. Seleccionamos algumas obras a serem analisadas, respeitando o critério adotado pelo pesquisador Harry Rodrigues Bellomo (2008, p. 15) sobre o Inventário Tipológico da Escultura Funerária, que se divide em: tipologia cristã, alegórica e celebrativa.

3.3.1 Nosso Senhor dos Passos

Localizado na Necrópole São Paulo, o jazigo idealizado por Prati foi executado em granito polido preto e pedra rústica; a escultura e a luminária votiva foram feitas em bronze.



Figura 157 *Nosso Senhor dos Passos*. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

Segundo o Inventário de Escultura Funerária, essa obra segue os critérios da tipologia cristã, onde a representação artística contém elementos religiosos. Nesse caso vemos *Nosso Senhor dos Passos*, carregando a cruz em suas costas na *Via Crucis*. Com certeza, a família que encomendou a obra crê na ressurreição daqueles que partiram. Na cabeceira arredondada do

túmulo temos a inscrição em latim: “*Pater in manus tuas commendo spiritum meum* [Pai nas tuas mãos entrego meu espírito]”.

Outro símbolo presente nesse jazigo é a lamparina em *Art Decó*, representação que significa a chama da vida que foi interrompida.



Figura 158 *Luminária votiva*. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

3.3.2 *Esfinge*

A obra idealizada pelo artista para a Família Pocai está na Necrópole São Paulo. O túmulo apresenta características semelhantes aos outros executados pelo artista, feito em granito bege rústico e com a cabeceira que sustenta a *Esfinge*.



Figura 159 Detalhe da esfinge. Eugenio Prati, 1937. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

Feita em 1937, a escultura em bronze apresenta uma figura masculina, representada com olhos penetrantes e com a presença de linhas retas. Uma obra intrigante que causa um certo estranhamento àqueles que a observam.

3.3.3 Alegoria da saudade

Esta obra apresenta as características da tipologia alegórica. Disponível no catálogo do artista, podemos chamá-la de *Alegoria da saudade*, representada por uma figura feminina vestida com uma longa túnica; apoia-se sobre o túmulo carregando em um de seus braços um buquê de flores, em sua mão um retrato de um jovem. A obra era uma das produções em série do artista, que foi encomendada pela Família Rafaelli.



Figura 160 *Alegoria da saudade*. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

O túmulo está na Necrópole São Paulo e foi executado em granito preto polido com ornamentos em bronze, uma jardineira e uma lamparina fixada na cabeceira. O que torna essa obra especial para a família é o retrato do seu ente nas mãos da pranteadora.

No mesmo cemitério encontramos outro jazigo com a mesma escultura e arquitetura. Repare que nas mãos da pranteadora temos o retrato de um homem. Infelizmente, pelo péssimo estado de conservação do local, a ação dos vândalos depredou o local, arrancando as placas com as identificações dos falecidos e a jardineira.



Figura 161 *Alegoria da saudade*. Eugenio Prati, s/i. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

3.3.4 *Herói da Revolução Constitucionalista*

Eugenio Prati executou diversos túmulos na Necrópole São Paulo para os heróis da Revolução Constitucionalista de 1932. Classificamos essas obras dentro da tipologia cívico-celebrativa, “estes túmulos costumam ter a imagem do morto e alegorias representativas das atividades exercidas ao longo da vida ou da sua ideologia.” (BELLOMO, 2008, p. 21). Observemos o túmulo da Família Barros Penteado.



Figura 162 *Herói da Revolução Constitucionalista de 1932*. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo

O túmulo executado em linhas retas tem a cabeceira feita em granito polido marrom com uma placa em relevo, onde vemos o altivo bandeirante apontar para a cidade, rodeado por prédios. Ao fundo identificamos as obras de Amadeo Zani, *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*, e de Ettore Ximenes, *Monumento à Independência*.

Devemos lembrar que a Família Barros é uma das mais antigas da cidade. Um de seus membros, o bandeirante Fernão Paes de Barros (?-1709), irmão do fundador da cidade de São Roque, Pero Vaz de Barros (?- 1695), construiu a Casa Grande “em taipa de pilão, vindo esta a servir como parada e pousada dos Bandeirantes, que desciam o Rio Tietê em busca de ouro e

esmeraldas”⁶. Em 1681 construiu a Capela de Santo Antônio, que encantou o escritor Mário de Andrade (1893-1945) séculos depois.



Figura 163 Detalhe do Herói da Revolução Constitucionalista de 1932. Eugenio Prati, s/d. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo

Ligada ao painel da cabeceira, encontramos a bandeira paulista recobrindo parte do patamar. Acompanhando esse panejamento temos a palma, uma folhagem que “tem um significado muito difundido de vitória e alegria, mas, para a concepção cristã, está associada à ideia de paz, vida eterna e ressurreição (DALMAZ, 2008, p. 102)”, e encontramos um capacete pertencente aos insurgentes da Revolução Constitucionalista ocorrida em 1932, durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas.

Esta revolução queria pressionar o governo a conceder maior autonomia a São Paulo, defendia a criação de uma nova constituição e o fim do regime provisório, “assim, considera-se que o ramo de palma está associado à ideia de ascensão, vitória e renascimento” (DALMAZ, 2008, p. 102), o que não ocorreu. Meses depois do início do conflito os paulistas foram massacrados pelos getulistas, “morreram 601 pessoas sendo 352 voluntários.” (TOMAZ, p. 4).

⁶ Informação disponível em: < www.saoroquesp.gov.br>.

Assim como Antelo Del Debbio, Eugenio Prati dedicou boa parte de sua vida à produção da estatuária tumular. Pietro Maria Bardi (1978) define:

Todas as obras de Prati, relacionam-se pela unidade de pensamento e de realização, todas acentuadamente místicas, reflexo do caráter do autor: elevado sentimento religioso, composto e bem ajustado nas figuras sagradas, simples porém profundamente sentidas. (BRADI, 1978, p. 12).

Prati é hoje o recordista em obras tumulares, executadas para diversos cemitérios no Brasil.

3.4 Galileo Emendabili

De acordo com o site mantido pelo seu neto, Paolo Emendabili⁷, Galileo Ugo Emendabili (1898-1974) nasceu na cidade de Ancona, província da região de Marche, na Itália, filho de artesão moveleiro. Aos oito anos torna-se aprendiz do entalhador de móveis Augusto Clementi, para nos anos seguintes trabalhar na fábrica artesanal do pai.



O escultor Galileo Emendabili
Figura 164 Retrato do escultor Galileo Emendabili

⁷Informação disponível em: <<http://www.galileoemendabili.org/biografia-de-galileo-emendabili-vida-e-obra/>>

Ugo, como era chamado pela família, tinha uma verdadeira paixão pelo desenho; quando ele descobre que seu amigo (e futuro colega) Mentore Maltoni (1894-1956) recebeu uma bolsa de estudo para o Instituto Real de Belas Artes, em Urbino, financiado pela herança Sabini⁸, trabalha duro para conseguir uma indicação.

Um dia esboçando “uma Nossa Senhora com o Menino sobre um fragmento de pedra lavrada com cacos de tijolos e cerâmicas de diferentes cores” (EMENDABILI, 2013), acaba por chamar a atenção do capelão Don Enrico Ruschioni, que também se interessa em conhecer o seu trabalho em madeira. Em 1910, Ugo recebe a recomendação do sacerdote para estudar em Urbino, com o financiamento da herança Sabini.

Os anos seguintes foram de intensas movimentações na Europa, até que em 1914 um atentado colocou fim à vida do arquiduque austríaco Francisco Ferdinando (1863-1914), em Sarajevo, capital da Bósnia. Fato este que dará início à I Guerra Mundial, que contará com a participação de diversos países, entre eles a Itália. Em 1915, Emendabili matricula-se no curso superior da Real Academia de Belas Artes, em Urbino. Mesmo sendo convocado a servir no exército italiano, ele consegue concluir os estudos na turma de Escultura.

No período pós-guerra, participou de diversas exposições e o reconhecimento do seu trabalho acontece em seu ateliê. Ugo recebia diversas encomendas: desde peças em madeira entalhadas até esculturas em granito ou bronze.

Porém, uma encomenda selou o seu destino:

Em período de turbulência política, com o Fascismo em ascensão na Itália, Galileo Emendabili, liberal e republicano, foi o escolhido e comissionado por uma associação cidadã para esculpir o monumento memorialista *Libertà*, em homenagem ao jovem republicano Giuseppe Meloni, emboscado e assassinado por guardas reais fiéis ao Fascismo ao sair do Teatro das Musas. A escultura expressionista, com elementos *art déco*, é polêmica, tanto pela altivez do semblante, expressando indignação e desprezo, como pelo fato de despedaçar com as mãos o punhal assassino, testemunhando a recusa imperativa e categórica da conquista do poder pela violência. O assassinato político de Meloni causou comoção pública, tumulto e agitação social em Ancona. O memorial foi erigido no cemitério Tavernelle em cerimônia concorrida por várias centenas de pessoas. Esta obra marca o destino na Itália de Galileo Emendabili. (EMENDABILI, 2013).

Após a inauguração da obra, Emendabili passa a ser perseguido por não compactuar com os ideais fascistas que se alastravam pelo país e, em 1923, embarca no porto de Gênova, com a esposa Malvina Manfrini, com destino a Buenos Aires.

⁸ Não temos maiores informações sobre quem deixou essa herança, o que encontramos é que essa fortuna foi destinada a financiar estudantes sem recursos ao estudo de Letras e de Artes. Informação disponível em: <<http://giornale.regione.marche.it/archivio/num1199/artcom26.htm>>.

Paolo Emendabili cita:

Alertado pelo comandante do vapor *Duca degli Abruzzi* (naufragado em sua viagem de retorno) que se tramava a bordo seu assassinato, por razões de dissidência política, interrompe a viagem e desembarca com sua jovem esposa Malvina no Porto de Santos, Estado de São Paulo, Brasil, aos 03 de julho. De Santos, como lhe recomendou o comandante, parte para a Capital Paulista, de numerosa coletividade italiana, fixando nova pátria. (EMENDABILI, 2013).

Para se manter, trabalha como vendedor em uma casa de tinta no centro de São Paulo, mas foi o seu talento que o colocou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo como entalhador. Começava, assim, a sua carreira no Brasil.

O artista monta dois ateliês na cidade. O primeiro, em 1924, na Rua das Flores, hoje Praça Clóvis Bevilacqua. Muda-se, em 1929, para um lugar maior, na Rua Bela Cintra, nº 137. Participa de diversos concursos na Capital, entre eles o concurso para o Monumento a Ramos de Azevedo, em 1929.

Sua filha, Fiammetta Emendabili cita:

Meu pai havia ganho o concurso em 1929. Trabalhara durante cinco anos para que o monumento pudesse ser erguido neste local maravilhoso, o então Largo do Liceu de Artes e Ofícios, em homenagem a este grande engenheiro que havia transformado a cidade completamente, porque a cidade de São Paulo, no século XIX, era uma cidade colonial. (MARIOTTI; GUTIERREZ; REYES 2009, p. 18).



Figura 165 *Monumento Ramos de Azevedo*. Galileo Emendabili, 1933. Bronze e granito. Cidade Universitária. São Paulo

O conjunto escultórico foi projetado para ser observado pelas janelas frontais do prédio onde hoje fica a Pinacoteca do Estado de São Paulo; as esculturas foram esculpidas no Liceu de Artes e Ofícios e executadas na Fundação Rebellatto, a mais antiga fundição paulista. (KISLANSKY, 2013).

Esse conjunto escultórico está encimado sobre oito colunas dóricas: um cavalo alado, representando o progresso de São Paulo; sobre ele um homem viril e musculoso inspirado no grande lutador italiano Primo Carnera (1906-1967), representando a força dos trabalhadores italianos que construíram a cidade; sobre a palma de sua mão a deusa Niké, representando a vitória alada. Na parte inferior da obra temos quatro musas, representando a engenharia, a pintura, a escultura e a arquitetura, ornamentando as escadas de acesso à obra. Em uma das faces encontramos o grupo de trabalhadores, quatro homens nus carregando o brasão da cidade, representando o trabalho “heróico, baseado no sacrifício pessoal despendido em prol de um ideal social e coletivo (EMENDABILI, 2013)”, como a construção de São Paulo.

Na outra face o grande escultor paulista Ramos de Azevedo (1851-1928), com o seu jaleco, sentado e com um projeto em seu colo.



Figura 166 Detalhe da escultura do artista no Monumento Ramos de Azevedo. Galileo Emendabili, 1933. Bronze e granito. Cidade Universitária, São Paulo

No final da década de 1950 o monumento foi retirado da Avenida Tiradentes, para melhorar o fluxo de veículos no local e devido ao início da construção da Linha Azul do metrô.

Sobre o desmonte da obra, Paolo Emendabili cita em seu site:

E, mesmo gravemente doente era Emendabili quem orientava os engenheiros e operários sobre onde começar, prosseguir, organizar as peças de granito Itaquera, cortar o bronze e catalogá-lo, fatos estes testemunhados por Hanitzsch, o engenheiro

da empresa responsável pelo desmonte, a IEMSA, tal como reportado por Silvana Brunelli em sua tese de doutorado pela USP. (EMENDABILI, 2013).

Enquanto o livro *Monumentria* (MARIOTTI; GUTIERREZ; REYES, 2009) cita que as esculturas foram serradas sem nenhum acompanhamento técnico, para depois ficarem largadas no Jardim da Luz.

O fato é que as esculturas mantêm as marcas. Observe a imagem abaixo:



Figura 167 Detalhe da escultura da musa no Monumento Ramos de Azevedo. Galileo Emendabili, 1933. Bronze e granito. Cidade Universitária, São Paulo

No início da década de 1970 o monumento foi remanejado para a praça em frente à Faculdade Politécnica, na Cidade Universitária, sendo necessário um processo de restauração da obra. Em 1974 ela foi reinaugurada, sem a presença do artista, que faleceu antes.

Emendabili executou diversas obras para espaços públicos e para cemitérios da Capital, porém sua obra funerária mais importante não está em um campo-santo e sim em uma praça defronte ao Parque do Ibirapuera. É o *Mausoléu aos Heróis de 32*.

3.4.1 32

Quando cheguei ao Brasil, integrei-me completamente na vida brasileira. Nada tinha a não ser minha esposa e eu mesmo. Nove anos após minha chegada estourou a Revolução Constitucionalista. Pode parecer estranho que um italiano tenha sentido tão profundamente este movimento tipicamente brasileiro. Mas em nove anos, aprendi a querer bem o Brasil e particularmente São Paulo. Em virtude desse amor à causa paulista, por ter compreendido a santa finalidade da revolução que procurei lembrar para sempre os feitos dos soldados de São Paulo nesse movimento. (EMENDABILI⁹)



Figura 168 32. Galileo Emendabili, 1950. Granito. Parque do Ibirapuera. São Paulo

A República Oligárquica “Café com Leite” nunca representou os interesses de toda a nação brasileira, o que prevalecia eram os interesses da elite agrária, os Estados de Minas Gerais e de São Paulo se revezaram no poder até 1929, quando a aliança foi desfeita. Os mineiros apoiaram a candidatura do gaúcho Getúlio Vargas contra o paulista Júlio Prestes (1882-1946), indicado pelo então presidente Washington Luís (1869-1957).

O candidato do governo foi escolhido pela maioria, porém não tomou posse. Um golpe de estado liderado por Getúlio Vargas colocou fim à República Velha e instaurou o Governo Provisório.

Este governo, liderado pelo próprio Vargas, acabou por centralizar a política econômica voltada para o setor cafeeiro, a educação e a área trabalhista; nesta instituiu avanços

⁹ Depoimento do artista presente no site: <http://www.galileoemendabili.org/monumento-32-obelisco-mausoleu-ao-soldado-constitucionalista-de-1932/>

importantes, criando leis que protegeriam o empregado. Mas em 1931 o governo derrubou a Constituição vigente, para os paulistas uma tentativa de reduzir a autonomia dos estados. “Em março de 1932, Getúlio deu aparentemente mais um passo na tentativa de pacificar São Paulo, nomeando um interventor civil paulista – Pedro de Toledo.” (FAUSTO, 2007, p. 343).

Em 23 de maio uma invasão a um jornal tenentista, que conspirava contra o governo de Getúlio, provocou muita confusão e os tiros disparados da sede acabaram provocando a morte de quatro rapazes: Mário Martins de Almeida (1901-1932), Euclides Bueno Miragaia (1911-1932), Dráusio Marcondes de Souza (1917-1932) e Antônio Américo de Camargo Andrade (1901-1932), o M.M.D.C. A morte dos jovens causa comoção na população paulista e no dia 9 de julho é deflagrada a revolução contra o governo federal.

Sem o apoio de outros estados, São Paulo acaba por se isolar, contando apenas com o apoio de alguns soldados do Mato Grosso, da Força Pública paulista e de uma “intensa mobilização popular para enfrentar as forças federais.” (FAUSTO, 2007, p. 346). Diversos grupos sociais participaram do movimento, somente a classe operária ficou de fora.

Cercados pelas forças militares lideradas pelo governo federal, os paulistas foram obrigados a se render em 1º de outubro do mesmo ano. Dois anos depois Vargas instituiu uma nova Constituição, inspirada na utilizada na cidade de Weimar¹⁰.

Em 1933 um grupo de veteranos e simpatizantes do movimento fundou a Sociedade Cívica de Veteranos de 32, com a finalidade de erguer um monumento aos soldados que caíram em combate. O vereador Paulo Vieira, ex-combatente, “havia conseguido da Câmara Municipal a aprovação de uma verba de 20 mil cruzeiros para a edificação de um monumento à memória de Miragaia, Martins, Dráusio e Camargo” (SOUZA, 2012), algo que não se concretizou. O grupo e o vereador decidiram, então, juntar forças para a construção de um monumento mausoléu aos heróis de 32, transferindo os restos mortais não só dos jovens, mas também do agricultor Paulo Virgínio (1899-1932), mártir da cidade de Cunha¹¹.

Em 1937 foi instituído um concurso internacional para a construção do mausoléu. A comissão julgadora composta por Mário de Andrade (1893-1945), Júlio Cesar Lacreta (1906-

¹⁰ A República Weimar foi instituída na Alemanha após o fim da I Guerra Mundial e até a ascensão do fascismo na Itália.

¹¹ Durante a Revolução Constitucionalista em 1932, o agricultor Paulo Virgínio, sua esposa e os cinco filhos, moradores da zona rural de Cunha, fugiram para a mata com o objetivo de não serem capturados pelo batalhão da Marinha do Rio de Janeiro, que tentava invadir São Paulo pelo Vale do Paraíba. Conta a história que um dia o agricultor saiu para pegar alimento e foi capturado e torturado pelas tropas. Como negou-se a fornecer qualquer informação, foi obrigado a cavar sua sepultura e executado pelos inimigos.

?), Amador Cintra do Prado (1897-?), Dácio Aguiar de Moraes (1910-?) e Victor Brecheret elegeram, entre os 17 artistas concorrentes, Galileo Emendabili como vencedor por votação unânime.

Paolo Emendabili nos lembra:

Necessário abordar que a denominação *Monumento Obelisco Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932* constitui equivocada denotação da obra, pois que tida como sendo apenas um monumento. Não o é no sentido tradicional do termo e até mesmo a titulação dada à obra é errônea.

Antes de tudo, a obra foi concebida e direcionada para um ideal que não se restringe somente à epopeia de 1932.

Galileo Emendabili apresentou à Comissão Internacional Julgadora dois projetos. O que se sagrou vencedor, por votação unânime, no Concurso Internacional, era denominado simplesmente: 32. (EMENDABILI, 2013).

Com diversos empecilhos à frente, as obras do mausoléu só iniciaram-se em 1947, junto com a construção do Parque do Ibirapuera; o que se esperava era que ambos fossem inaugurados nas festividades do IV Centenário, em 1954. Infelizmente, isso não aconteceu.

Paolo Emendabili cita:

Contudo, o “32” não é um monumento em seu sentido clássico. É sim um complexo arquitetônico decomposto em três atos: o Obelisco, sobranceiro, que faz um chamado perene à luta permanente contra as tiranias e os arbítrios dos governos; a praça sobre a qual se assenta e as suas fontes luminosas, que representam o Coração da Mãe Terra Paulista, transpassado pelo fio da espada (Obelisco), e que sangra e chora perpetuamente (as Fontes) em ferida de trincheira que não cicatriza, e; a Cripta subterrânea, o Mausoléu, subdividida em 3 segmentos, que dá acampamento aos líderes e aos partícipes da Guerra Cívica e Militar ocorrida em 1932. (EMENDABILI, 2013).

Mesmo com a obra inacabada, os restos mortais dos jovens foram transladados para o local no dia 9 de julho, em 1954.

Este monumento funerário projetado por Emendabili contém a sua assinatura matemática. Por exemplo, o obelisco mede 72 metros ($7+2=9$), feito em concreto foi necessário “2304 m.² ($2+3+0+4=9$) de revestimento em mármore travertino para o lado externo da obra, cada peça com espessura de 09 cm.” (EMENDABILI, 2013).

As esculturas em alto relevo dispostas no obelisco representam os bandeirantes e as suas conquistas territoriais, uma analogia ao bravo exército constitucionalista que tentava resguardar e defender as fronteiras do Estado. Junto às esculturas o poema do escritor paulista Guilherme de Almeida (1890-1969):

*Aos épicos de julho de 32, que,
fiéis cumpridores da sagrada promessa
feita a seus maiores – os que
moveram as terras e as gentes por
sua força e fé - na lei puseram sua
força e em São Paulo sua Fé."*

Guilherme de Almeida



Figura 169 32. Galileo Emendabili, 1950. Granito. Parque do Ibirapuera. São Paulo

Para adentrar no obelisco existem duas portas em bronze, ambas inauguradas em 1958. A modelagem aplicada por Emendabili é semelhante à executada anos antes, em uma capela, na Necrópole São Paulo.

Essas esculturas traduzem a “penúltima fase estilística do modelado emendabiliano”, formando um “traço modelar de forma inconfundível (EMENDABILI, 2013)”.



Figura 170 Detalhe da Porta da Glória no Monumento. Galileo Emendabili., 32, 1950. Granito. Parque do Ibirapuera. São Paulo

Voltada para a face leste temos *A Porta da Glória*. Dividida em nove painéis, ela retrata os sacrifícios que a população paulista fez para levar essa revolução adiante. Na face oeste temos a *Porta da vida*, que retrata todos “os esforços de guerra nas telecomunicações, na siderurgia, na indústria bélica, na Aeronáutica, na Química, na Ciência.” (EMENDABILI, 2013).

Quando as portas estão abertas é possível acessar a um corredor circular que acompanha a ogiva, as paredes decoradas em mosaico, retratam as classes operárias e o orgulho de ser paulista. Além de proporcionar uma iluminação natural, é desse espaço que podemos ver ao fundo, na cripta, o *Herói Jacente* ou *Guardião do Templo*.



Figura 171 Mosaico das classes operárias dentro do monumento de 32. Galileo Emendabili, 1957. Parque do Ibirapuera. São Paulo

Para acessar a cripta, o visitante deve descer nove degraus para chegar ao átrio, onde a entrada é feita por meio dos três arcos; adornando a entrada a frase “Viveram pouco para morrer bem. Morreram jovens para viver sempre”, de autoria do poeta Machado Florence. Cruzando os arcos chegamos à sala dos passos perdidos, que “leva os ideais dos que tombaram para o povo, e os perenes princípios encerrados na cripta, para o mundo.” (EMENDABILI, 2013).

Projetado no formato de uma cruz latina, o corredor central tem 32 metros por 9 metros de largura, com seis arcos cegos e iluminados. No arco da esquerda encontramos a inscrição da *Oração Ante a Trincheira*, do poeta Guilherme de Almeida; no arco da direita temos a reprodução de uma carta do governador Mourão para a Corte Portuguesa, retratando a coragem do povo paulista em se armar para conseguir seus objetivos. Sem dúvida, uma analogia à Revolução de 1932.

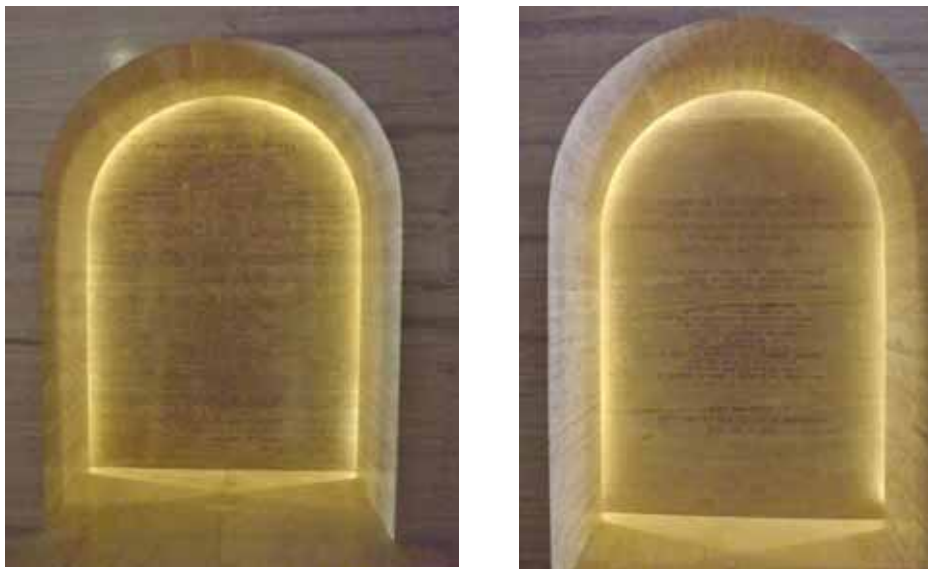


Figura 172 Detalhe dos arcos internos que mantêm os poemas sobre a cidade de São Paulo e a sua revolução, no monumento 32. Galileo Emendabili, 1957. Granito. Parque do Ibirapuera, São Paulo

Os outros quatro arcos cegos abrigam quatro columbários¹², dispostos em seis fileiras com três lóculos, executados no mesmo mármore que reveste o chão e as paredes da cripta, ou seja, em cada espaço temos 18 combatentes enterrados ($1+8=9$), ao todo 72 ($7+2=9$) que também é o comprimento do obelisco. No fundo da cripta temos mais 8 columbários com 45 lóculos cada um, totalizando 360 ($3+6=9$) soldados enterrados.

Na intersecção dos corredores, Emendabili projetou um conjunto escultórico em mármore Carrara, que sela o espaço com os restos mortais dos jovens M.M.D.C e do agricultor Paulo Virgínio, cujos nomes encontram-se gravados na base da escultura. Na parte superior temos o bravo combatente caído sobre a bandeira paulista. Conta-se que o artista usou as feições de seu amado pai para compor a escultura.

Na cripta, além dos columbários citados anteriormente, temos três capelas revestidas em mosaico executado pelo *Studio Padan*, em Veneza.

¹² Espaço onde são depositadas urnas contendo as cinzas dos mortos depois da cremação.



Figura 173 O mosaico interno *Natividade* no Monumento 32. Galileo Emendabili, 1951/56. Parque do Ibirapuera, São Paulo

O primeiro mosaico foi chamado de *Natividade*; retrata o nascimento de Jesus Cristo, o “salvador”. Uma analogia do artista à fundação de São Paulo, retratada na parte superior da parede.



Figura 174 O mosaico interno *Martírio* no monumento 32. Galileo Emendabili, 1951/56. Parque do Ibirapuera, São Paulo

O segundo mosaico foi chamado de *Martírio* e retrata a crucificação de Jesus na Gólgota. Na visão de Emendabili, ele representa o sofrimento da partida do soldado, que não sabe se retorna para sua família, um sacrifício para um bem maior.

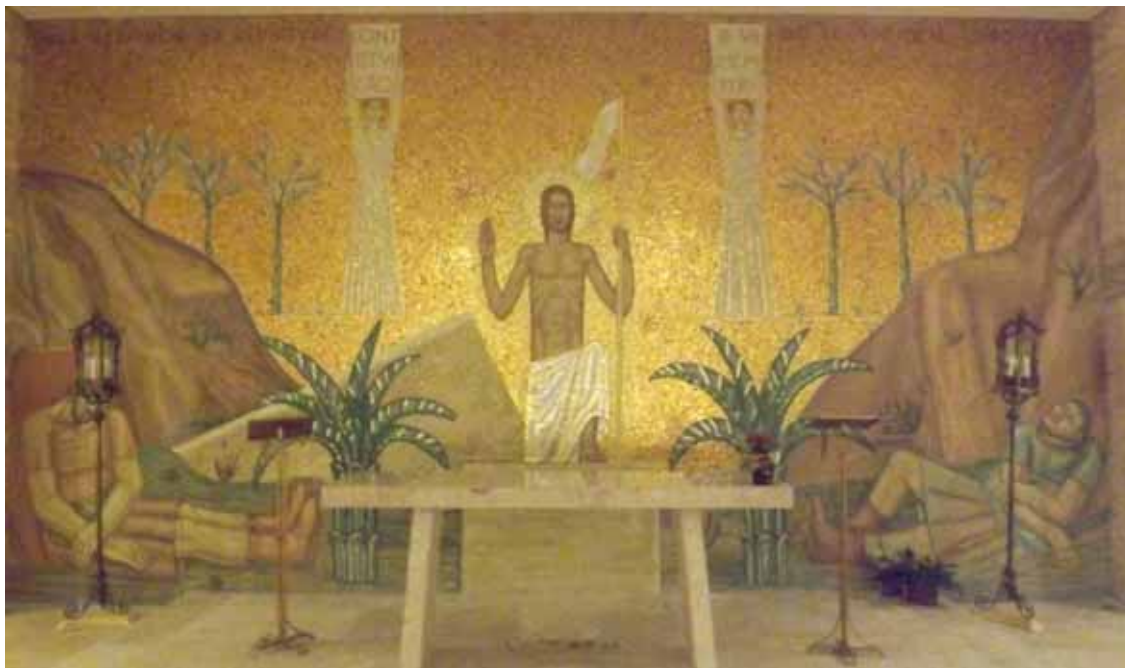


Figura 175 O mosaico interno *Ressurreição* no Monumento 32. Galileo Emendabili, 1951/56. Granito. Parque do Ibirapuera, São Paulo

O terceiro mosaico foi chamado de *Ressurreição*, retratando a ascensão vitoriosa de Jesus, da mesma forma que os paulistas, que atingiram seus objetivos mesmo perdendo o conflito. Lembremos que em 1934 Getúlio Vargas promulgou a nova Constituição, que fora exigida pelos paulistas.

O obelisco ficou fechado por 12 anos, sendo aberto para visitação somente nas festividades do dia 9 de julho. Problemas como infiltrações e falta de manutenção colocaram não só a estrutura arquitetônica em risco, mas a nossa própria história.

Desde o dia 9 de dezembro de 2014, o monumento encontra-se aberto após uma reforma que “durou pouco mais de um ano e custou R\$ 11,4 milhões.” (FOLHA de SÃO PAULO, 2014).

3.4.2 A Sagrada Família

Localizado na Necrópole São Paulo, este jazigo pertence à Família Guilherme Giorgi. Executado em granito preto polido, apresenta linhas geométricas na sua arquitetura. Sob o arco temos duas esculturas: a *Piet * ajoelhada, aparando o corpo de *Cristo* inerte.

A pesquisadora Josefina Eloina Ribeiro (1999) chama atenção para esta posição inusitada, normalmente Cristo sempre é representado de perfil.

No lado oposto temos um conjunto escultórico em bronze, a mulher trajando um longo vestido, apoiando em seus braços um bebê, ao seu lado o marido e o seu filho, ambos em oração.

Outra leitura dessa obra é proporcionada pelo artista que cria um outro ângulo de observação: nós somos os espectadores da contemplação da família frente a *Pietà* e seu filho morto, uma cena que se repete dentro desse campo-santo sempre que os indivíduos visitam os túmulos dos entes queridos.



Figura 176 *Sagrada Família*. Galileo Emendabili, 1938. Bronze e granito. Necrópole São Paulo, São Paulo

3.4.3 Adeus



Figura 177 *Adeus*. Galileo Emendabili, 1953. Bronze e mármore travertino. Cemitério da Consolação, São Paulo

Nomeada pelo artista como *Adeus*, esta obra tumular encontra-se no Cemitério da Consolação. Construída em linhas retas, a base comporta um pequeno retângulo que suporta duas esculturas: a primeira, um homem segurando com a mão esquerda um coração e apoiando a outra sobre a menina que está em posição de oração, ambos vestidos de maneira simples. Na outra ponta da base temos uma construção em trapézio com um entalhe em alto relevo, e nele encontramos uma mulher com a mão levantada, certamente despedindo-se de sua família.

Ainda nesta construção encontramos, no alto, uma singela cruz em bronze e, na face direita, uma base que sustenta uma escultura em bronze representando Jesus segurando uma criança.

A composição deste jazigo demonstra a influência que o Modernismo assumia em suas obras. Concordamos com a classificação que esta obra pode ser considerada dentro do estilo *Art Déco*. (RIBEIRO, 1999, p.473).



Figura 178 Detalhe da escultura em bronze. Galileo Emendabili, 1953. Bronze e mármore travertino. Cemitério da Consolação. São Paulo



Figura 179 *Detalhe da escultura*. Galileo Emendabili.1953. Bronze e mármore travertino. Cemitério da Consolação, São Paulo

3.4.4 Capela românica



Figura 180 *Capela Românica*. Galileo Emendabili, 1948. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo. São Paulo

Na Necrópole São Paulo encontramos esta capela construída pelo artista. Executada em mármore travertino, possui linhas retas, medindo aproximadamente três metros, encimada no frontão uma cruz latina.

A entrada para a capela é pela face esquerda, por meio de uma porta vazada, sobre ela a inscrição com o nome da Família Varam Kevtenedjian.

Inspirado nas portas do Memorial dos Heróis de 32, o painel em bronze está dividido em dez painéis, todos em alto relevo. Os painéis do lado esquerdo remetem à história do nascimento de Jesus e da formação da Sagrada Família; no lado direito foi recontada a história da família armênia. Emendabili executou nesse mesmo cemitério uma outra capela semelhante a esta; isto comprova que o artista, além de criar obras exclusivas, também atendia a encomendas no seu ateliê. A porta criada para esta capela “foi qualificada por Menotti Del Picchia como a mais bela, significativa e importante porta artística, em bronze, de toda a América Latina”. (EMENDABILI, 2013).





Figura 181 *Porta Mística – Profana e Cristo dourado Ressurreto*. Galileo Emendabili, 1948. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo, São Paulo

3.4.5 Ausência (O pão)



Figura 182 *Túmulo Família Forte*. Galileo Emendabili, 1944. Bronze e granito. Necrópole São Paulo. São Paulo

O túmulo da Família Forte é um dos mais visitados na Necrópole São Paulo. Emendabili criou um conjunto arquitetônico simples, porém emotivo, proporcionando ao espectador uma reflexão sobre a nossa existência.

Executado em granito polido cinza e linhas retas, o artista projetou para a parte superior um conjunto escultórico em bronze: uma mesa com três cadeiras, em uma delas temos uma criança cabisbaixa, na cabeceira o pai com uma expressão de desolação, olhando para o vazio da cadeira a sua frente; sobre a mesa um pão esperando para ser partido pela esposa ausente.

Na parte inferior temos o portão para a entrada no jazigo, feito em bronze, semelhante ao utilizado na capela românica presente no mesmo cemitério. Ladeando o portão, duas floreiras trabalhadas em granito.

Emendabili foi um dos artistas mais brilhantes em seu tempo, sua contribuição às Artes Plásticas consagrou “valores sem os quais a escultura perde a sua força de eternidade e mesmo sua dignidade como sinal dos tempos.” (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 295).

3.5 - Victor Brecheret¹³



A nacionalidade de Victor Brecheret (1894-1955) tem controvérsias. Fontes consultadas apontam que o escultor nasceu na Itália e veio para o Brasil ainda menino, junto com a sua irmã, para residir com a sua avó materna. De posse da documentação oficial de seu nascimento, sua filha, Sandra Brecheret, que preside a fundação do escultor Victor Brecheret, afirma, entretanto, que o pai nasceu no Brasil, em 22 de fevereiro de 1894.¹⁴

Figura 183 Victor Brecheret . Acervo Instituto. Fotografia do artista, 1919

¹³ Texto apresentado no II Congresso Internacional de Jataí - UFG/2011.

¹⁴ Fundação escultor Victor Brecheret . Disponível em: <<http://www.victor.brecheret.nom.br>>. Acesso em julho de 2011.

Demonstrando habilidade para desenho, em 1912 foi matriculado no Liceu de Artes e Ofícios. No ano seguinte foi para Roma estudar Escultura com Arturo Dazzi (1881-1966), especialista em arte monumental. Toma contato com as obras de Rodin, de Émile-Antonie Bourdelle (1861-1929) e do croata Ivan Mestrovic (1883-1962). Regressa ao Brasil em 1920 para trabalhar no Liceu, que funcionava no Palácio das Indústrias, na região central, e nos ateliês livres. É nesse período que Brecheret toma contato com a Arte Tumular.

3.5.1 A musa impassível

O deputado e mecenas José de Freitas Valle (1870-1958), responsável “pelo processo de concessão da bolsa de estudos que levara o artista à França” (RAHME, 2008, p. 948), procura o jovem escultor para propor a construção de uma escultura para adornar o túmulo da poetisa parnasiana Francisca Júlia (1871-1920), conhecida também como a *Musa Impassível*, título do seu soneto mais famoso, publicado no livro *Mármore*.



*O' Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,
Gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,
Por esse grande espaço onde o Impassível mora.*

Francisca Julia

Figura 184 Detalhe da face da *Musa Impassível*. Victor Brecheret, 1923. Mármore. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo

A musa concebida pelo artista demonstra em sua face a singeleza de seu luto, a fina túnica que cobre o seu corpo deixa transparecer formas volumosas que lembram uma gestação. Mãos apoiadas em uma lápide com desenho de anjos e centauros, reafirmando os valores clássicos na arte tridimensional, unindo matéria, técnica, forma, adereços, suportes, corporificando a “*Musa!*” (RAHME, 2008, p. 949).

A escultura monumental em mármore Carrara mede 2,80 metros de altura e pesa três toneladas. Foi esculpida na França e levou três anos para ficar pronta. Sua instalação aconteceu em 1923, no terreno perpétuo nº9, na quadra 6ª, do Cemitério do Araçá. Importante citar que

essa escultura apresenta as mesmas características da escultura *Progresso*, executada pelo artista Nicola Rollo para o Palácio das Indústrias.

Em 1992 Sandra Brecheret Pellegrini, filha do escultor, descobriu a obra por acaso, em uma visita ao cemitério. Em 2006 a obra seguiu para a Pinacoteca do Estado de São Paulo:

Em 13 de dezembro de 2006, uma movimentada e cuidadosa operação atestada por autoridades, estudiosos, familiares e curiosos em geral acompanhou o traslado, partindo do Cemitério Araçá, onde estava implantada desde 1923. Assim, iniciou-se o processo de musealização da escultura de Brecheret, que permanecera exposta às intempéries por mais de oitenta anos, fator responsável pelo acúmulo de sujeira e um visível desgaste em sua superfície. Além de se comprometer com a limpeza da peça, a Pinacoteca do Estado providenciou sua substituição por uma cópia fundida em bronze, material que suporta melhor o desgaste nos espaços abertos. (RAHME, 2008, p. 948).



Figura 185 *Musa Impassível*. Victor Brecheret, 1923. Mármore. São Paulo. São Paulo

3.5.2 O sepultamento

No seu retorno a Paris, em 1923, Brecheret participou de vários salões, expondo suas obras. O reconhecimento veio no *Salon d'Automne* com a obra *Mise au Tombeau*, *O Sepultamento*. Esta obra hoje está no Cemitério da Consolação, adornando o túmulo da mecenas paulista Olívia Guedes Penteado (1872-1934).



Figura 186 *O sepultamento, “Mise au Tombeau”*. Victor Brecheret, 1923. Granito. Cemitério da Consolação, São Paulo

O conjunto escultórico tem 2,30 metros de comprimento e foi projetado em granito. Sua base ergue-se em três níveis: ao fundo vemos o conjunto escultórico que mede aproximadamente 3,65 metros de altura, representando a retirada de Cristo da cruz. Temos a *Pietá*, representada por Maria como a Mãe Dolorosa junto ao seu filho morto, Jesus, e, em pé e em lamento, encontramos as Três Marias relatadas no Novo Testamento. Segundo o guia mais famoso do Cemitério da Consolação, o querido Popó, ali estariam Maria Madalena, Maria de Betânia (irmã de Lázaro), Maria Cleófas ou Clopas (que também é conhecida como Maria Salomé) e uma quarta mulher, que não é relatada na Bíblia e ao que tudo indica seria Dona Olívia.¹⁵

¹⁵ Depoimento à autora.



Figura 187 Detalhe da assinatura do artista na base do conjunto escultórico. *O Sepultamento, Mise au Tombeau*, Victor Brecheret, 1923. Granito. Cemitério da Consolação. São Paulo

3.5.3 O anjo

Localizada no Cemitério da Consolação, a escultura *O Anjo* foi concebida para adornar o túmulo da Família Botti. Produzida em 1940, feita em bronze, a escultura nos apresenta um anjo que não segue os padrões europeus presentes no cemitério, o que vemos são as características do povo mestiço brasileiro, uma clara referência aos ideais modernistas.

A pesquisadora Aracy Amaral, em seu livro *Artes Plásticas na Semana de 22* (1970, p. 168), cita um artigo de Menotti Del Picchia (1892-1988) exaltando as motivações e a qualidade das obras de Brecheret: “[...] Daí sua arte, mesmo no profundo misticismo em que se enevoa, conservar algo de visceralmente nosso, tropical e indígena.”

Lembrando que a nossa população passou pelo processo de miscigenação, entre europeus, africanos e indígenas. Portanto, uma obra genuinamente brasileira deveria conter esses padrões. *O Anjo* concebido por Brecheret contém essa miscigenação: os cabelos enrolados e volumosos, o nariz largo e a boca carnuda trazem a herança dos povos africanos, e os olhos levemente puxados indicam a herança indígena. Nas mãos podemos ver uma auréola, que glorifica aquele que faleceu.

3.5.4 Anjos



Figura 188 *Anjos*. Victor Brecheret, 1950. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo, São Paulo

Os *Anjos*, em tamanho natural, foram esculpidos para adornar o túmulo da Família Scuracchio, na Necrópole São Paulo. Construída na década de 1950, a obra apresenta ao fundo um granito rústico com aproximadamente quatro metros de altura, onde se encontra gravado o nome dos falecidos. O nicho localizado no centro da obra representa a passagem entre a vida e a morte.

Para compor a obra temos a cruz feita em bronze defronte ao nicho, acompanhada de dois anjos de aproximadamente dois metros, as asas estilizadas tocam o chão. Em postura ereta com as mãos postas em oração, na altura do peito, os anjos de cabelos ondulados se entreolham rezando para aquele que parte em sua nova jornada.



Figura 189 Detalhe das asas estilizadas no conjunto escultórico Anjos. Victor Brecheret, 1950. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo, São Paulo



Figura 190 Detalhe da face do anjo no conjunto escultórico Anjos. Victor Brecheret, 1950. Bronze e mármore travertino. Necrópole São Paulo. São Paulo

3.5.5 A cruz

Outra obra tumular criada pelo artista também se encontra no Cemitério da Consolação; trata-se da *Cruz*. Concebida para adornar o túmulo da família do jornalista Júlio de Mesquita (1892-1927), um dos fundadores do jornal *O Estado de São Paulo*, a obra mostra uma cruz em grande volume, tomando todo o espaço do jazigo feito em pedra. Esta obra não estava catalogada entre os trabalhos do artista, foi durante a pesquisa de campo que a pesquisadora Josefina Eloina Ribeiro a redescobriu.



Figura 191 *Cruz*. Victor Brecheret, s/d. Granito e cimento. Cemitério da Consolação. São Paulo

3.5.6 A Pietá

Durante a exposição no *Salon D'Automne*, em Paris, Brecheret, além de apresentar *Mise au Tombeau* ao público, apresentou uma escultura em granito intitulada *Pietá*.

Trata-se de uma obra verticalizada, na qual Maria sustém o Cristo Morto nos braços, e faz lembrar a *Pietá* Rondanini, obra inacabada de Michelangelo. A estilização do rosto de Maria, seus olhos amendoados, o tronco do Cristo unindo-se ao da Virgem para formar um único bloco, com um mínimo de relevo, são características da Art

Déco. A Pietá é uma obra muito próxima à Mise au Tombeau, não só quanto a concepção, mas também pela contemporaneidade de ambas. (RIBEIRO, 1999, p. 202).

Infelizmente, essa obra não se encontra mais no Cemitério da Consolação, foi retirada “em junho de 1985 pela filha do escultor, Sandra Brecheret Pellegrini, para ser vendida.” (RIBEIRO, 1999, p. 202).

3.5.7 As musas



Figura 192 As musas. Victor Brecheret, s/d. Bronze e granito. Cemitério da Consolação. São Paulo

Outra obra encontrada no Cemitério da Consolação, *As musas* adorna o túmulo da Família Rodrigues Dias, um jazigo ajardinado contornado com granito preto, que serve como base para a placa em bronze. Nela encontramos três mulheres com longas vestes, cabelos presos e com os olhos amendoados, representando “Não vejo, não falo e não ouço”.

Assim como a obra *A Cruz*, essa também foi catalogada pela pesquisadora Josefina Eloina Ribeiro durante a sua pesquisa de campo.

3.5.8 A liberdade de criação

Sabemos que a produção de esculturas na Arte Tumular seguiu dois caminhos: os artífices mantinham um catálogo para ajudar os clientes a escolher a melhor peça para o seu túmulo ou o artista criava uma peça única de acordo com a solicitação do seu cliente, como no caso das obras tumulares produzidas por Victor Brecheret.

Durante seu trabalho com Arte Tumular, percebemos que suas obras foram únicas, a estética e o volume dão à obra uma visão monumental. A Arte Tumular com certeza não era o seu foco, a contar pela quantidade produzida, mas as obras que ele deixou perpetuaram o seu talento em abordar a Arte Sacra e a presença da etnia brasileira na escultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início dos anos de 1920, período em que surge o artista Alfredo Olini, a arte passava por mudanças. A necessidade de conceber uma arte brasileira provocava euforia nos jovens intelectuais da época, que buscavam romper “os cânones que até então legitimavam entre nós a criação artística (AMARAL, 1970, p. 16)”. Esse rompimento aconteceria no ano de 1922, Centenário da Independência do Brasil.

Aracy Amaral cita:

A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 realizada em S. Paulo representa um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou no século XVIII, à obra do Aleijadinho. (AMARAL, 1970, p.15).

O movimento, que se inicia em 1922, acaba avançando para as décadas seguintes, incentivando uma nova arte brasileira.

É nesse contexto histórico que o artista Alfredo Olini inicia seus estudos voltados para o desenho e para a escultura. Cursa o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes, tendo como professores Aladino Divani, Nicola Rollo, Amadeu Zani e Leopoldo e Silva, todos artistas com produções espalhadas pela capital paulistana.

Pensando em aperfeiçoar suas técnicas em escultura, Olini frequentava, junto com outros aspirantes, o ateliê do amigo Rollo, que também mantinha uma pequena fundição no local. Todas as obras encomendadas a ele nesse período foram executadas nesse local. Após a conclusão de seu curso, seu trabalho era tão significativo que ele foi convidado a ministrar uma disciplina na Escola de Belas Artes.

Acreditamos que essa proximidade com os artistas que circulavam entre a *Art Déco* e o academicismo acabaram influenciando diretamente na produção artística de Olini, proporcionando obras únicas capazes de provocar no espectador diversas emoções. Porém esse contato fez com que suas obras fossem ignoradas pelos artistas ligados ao modernismo, fato este comprovado quando analisamos este período e não encontramos referências sobre Olini nem sobre as suas obras.

Ao que tudo indica Olini trabalhava sob encomenda, o seu cliente especificava a sua ideia para a composição da escultura e o artista exercia sua liberdade criativa na execução desta obra. Até o momento não localizamos um catálogo atribuído ao artista que pudesse facilitar o

desenvolvimento de seu trabalho. Como já vimos durante a pesquisa, diversos artistas trabalhavam com esse recurso para facilitar as encomendas.

Dentre as suas obras mais singulares destacamos duas esculturas sacras: Nossa Senhora de Stella Maris e Nossa Senhora da Conceição. Ambas apresentam os atributos que as identificam com as santas, porém a concepção plástica das obras as tornaram únicas. No caso das obras tumulares essa liberdade de criação pode ser vista em todas as esculturas executadas para os cemitérios da Capital.

Mesmo sem referência bibliográficas, o estudo de sua obra tornou-se possível devido à documentação elaborada por ele. Esse procedimento se inicia quando Oliani coordenava a restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora D´Ajuda e Bom Sucesso, em Ilhabela, na década de 1950. A partir dessa experiência o artista inicia uma documentação da sua obra, que foi finalizada na década de 1980, mas que contém falhas nos seus registros, tendo em vista que alguns trabalhos não se encontram nesse portfólio. Hoje essa documentação está à disposição na Biblioteca Walter Wey, na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Por fim, acreditamos que nestes dois anos de pesquisas não conseguimos identificar todas as obras desse artista tão talentoso, que deixou trabalhos únicos espalhados não só pela Capital, mas por todo o Brasil. Entretanto, para alguém que nem era lembrado na história da arte brasileira, esta dissertação proporcionou um grande passo na redescoberta da Arte Sacra e tumular de Alfredo Oliani.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa 1992.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias*; trad. Priscilla Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *O homem perante a morte*; trad. Ana Rabaça. Portugal: Publicações Europa-América, 1977.

BARDI, Pietro Maria *Em torno da escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1989.

_____. *Prati e seu mundo*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1978.

_____; KLINTOWITZ, Jacob. *Um século de esculturas no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.) *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

Bíblia Sagrada: tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.

BLOCK, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000.

BORGES, Maria Elizia. *Arte tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

BRECHERET, Victor. *A Arte Sacra de Brecheret*. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2000.

BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da Cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953.

CASTRO, Vanessa. *Das igrejas ao cemitério: políticas públicas sobre a morte no Recife do século XIX*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*; a essência das religiões. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Trad. Rogério Fernandes.

FAUSTO, Boris. *Historiografia da imigração para São Paulo*. São Paulo: Sumaré/FAPESP, 1991.

_____. Imigração: cortes e continuidades In: SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *História do Brasil*. 12.ed. São Paulo: EDUSP, 2007.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C.A. *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GRASSI, Clarissa. *Um olhar: a arte do silêncio*. Curitiba: Autores Paranaenses, 2006.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009. Trad. Álvaro Cabral.

KLINTOWITZ, Jacob. *O ofício da arte: a escultura*. São Paulo: SESC, 1988.

_____. *Artistas da escultura brasileira*. São Paulo: Volkswagen do Brasil S.A, 1986.

LAUDANNA, Mayra; ARAÚJO, Emannel. *De Valentim a Valentim: A escultura brasileira, século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LEITE, Daniel Meirelles. Alegorias nos cemitérios do Rio Grande do Sul. In: BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

LOUREIRO, Maria Amália Salgado. *Origem histórica dos cemitérios*. São Paulo: Secretaria de Serviços e Obras da Prefeitura do Município de São Paulo, 1977.

_____. *Como nasceu o serviço funerário*. São Paulo: Secretaria de Serviços e Obras da Prefeitura do Município de São Paulo, 1977.

MARIOTTI, Gilberto; GUTIERREZ, Nestor; REYES, Santiago. *Monumentria*. São Paulo: PINACOTECA, 2009.

MEGALE, Nilza Botelho. *O livro de ouro dos santos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MESGRAVIS, Laima. *A Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (1599 - 1884)*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

NÉRET, Gilles. *Rodin: esculturas e desenhos*. Lisboa: Taschen, 1997.

OLIANI, Alfredo. *Antigos artistas do bairro do Ipiranga: Tito e Hygino Oliani*. São Paulo: UNESP, 1983.

PAGOTO, Amanda Aparecida. *Do âmbito sagrado da igreja ao cemitério público*. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3.ed; trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg; rev. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

QUINTILIANO, Flavio. Apresentação. In: RILKER, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.

RAINER, Maria Rilke. Rodin. ; trad. Jessie Lamont e Hans Trausel. Londres, 1949. In: TUCKER, Willian. *A linguagem da escultura*; trad. Antonio Manfredini. 2.ed. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. *O céu aberto na terra: uma leitura dos cemitérios de São Paulo na geografia urbana*. São Paulo: Necrópole, 2006.

RIBEIRO, Josefina Eloina. *Escultores italianos e suas contribuições a Arte Tumular*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.

SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura Italiana em São Paulo*. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22.ed. São Paulo: Cortez, 2002.

STAVALE, Roberto. *Contos e Recontos*. São Paulo: Factash Editora, 2004.

TIRAPELI, Percival. *A arte brasileira: Arte Moderna e Contemporânea- figuração do abstrato e novos meios*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2006.

_____. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. *São Paulo artes e etnias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. *O bairro do Brás – História dos Bairros de São Paulo*. 2.ed. São Paulo: Gráfica Municipal, 1985.

TUCKER, Willian. *A linguagem da escultura*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Trad. Antonio Manfredinni.

UNZELTE, Celso (Org). *A família Bresser na história de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 2003.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. v.1. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional. 1972.

_____. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. v.2. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional. 1972.

VOVELLE, Michel. *Almas no purgatório ou o trabalho do luto*. ; trad. Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*; trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

Dissertação de mestrado:

CAMARGO, Luiz Soares de. *Os Sepultamentos na cidade de São Paulo: 1800-1858*. Mestrado em artes. São Paulo: PUC SP, 1992.

CAMARGO, Sandra Paschoal Leite de. *Atitudes perante a morte em São Paulo (século XVII a XIX)*. Mestrado em artes. São Paulo: USP, 1986.

GIOVANNETTI NETO, Bruno. *Imigração italiana no Brasil: memória entre textos e fotos*. Mestrado em história. São Paulo: Universidade São Paulo – FFLCH, 2004.

KUNIGK, Maria Cecília Martins. *Nicola Rollo (1889-1970): um escultor na modernidade brasileira*. Mestrado em artes. São Paulo: Universidade São Paulo - ECA/USP, 2001.

MATOS, Paula de Vincenzo Fideliz Belfort. *A escultura de Julio Guerra*. Mestrado em artes. São Paulo, UNESP, 1997.

NASCIMENTO, Miria Donadia. *Monumento histórico, paisagem e lugar: análise fenomenológica de Reis Magos..* Mestrado em artes. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de Artes, 2008.

TIMPANARO, Mirtes. *A morte como memória: imigrantes nos cemitérios da Consolação e do Brás*. Mestrado em história. São Paulo: Universidade São Paulo – FFLCH, 2006.

ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. *A obra escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano..* Mestrado em artes. São Paulo: Universidade São Paulo - ECA/USP, 2000.

Tese doutorado:

CAMARGO, Luiz Soares de. *Viver e morrer em São Paulo: a vida, as doenças e a morte no século XIX..* Doutorado em história. São Paulo: PUC SP, 2007.

RIBEIRO, Josefina Eloina. *Escultores italianos e suas contribuições a Arte Tumular..* São Paulo, Doutorado em história. Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.

Artigos:

ALMEIDA, Antonio Paulino A memória histórica de São Sebastião, 1959. In: BASSO, Leandro. *A economia e o corte da madeira no litoral norte paulista no início do século XIX.* São Paulo: Universidade São Paulo – FFLCH, 2008

BORGES, Maria Elizia. Cemitérios brasileiros: local de pesquisa artística, comunicação e interação. In: *XXV Colóquio* - CBHA, 2006.

_____. Manifestações artísticas contemporâneas em espaços convencionais (cemitérios secularizados). In *XXIV Colóquio* CBHA, 2005.

_____. A estatuária funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. São Luís. In: *VII Abanne: G't Antropologia da Emoção*, Edições do GREM, n.8, 2004, CD-ROM.

_____. Arte Funerária no Brasil: contribuições para a historiografia da arte brasileira. In: *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, 2003, Rio Grande do Sul: Anais. Rio Grande do Sul: PUCRS.

_____. Imagens Devocionais nos Cemitérios do Brasil. In: *XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2001, São Paulo. ANPAP na Travessia das Artes - São Paulo: ANPAP, 2001. v.1. p.10-5.

COMUNALE, Viviane. A presença de Victor Brecheret na Arte Tumular em São Paulo, In: *II Congresso Internacional de História: História e Mídia*, 2011, Jataí. I Congresso Internacional do Curso de História da UFG/Jataí, 2011.

_____. A Arte Tumular dos cemitérios de São Paulo: As capelas do Cemitério do Brás. In: *VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais*, 2013, Belo Horizonte: VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2013.

_____. A redescoberta da igreja Matriz Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso: O trabalho de restauro feito pelo artista Alfredo Olini. In: *XXII Encontro Estadual de História: da produção ao espaço público*. Santos, 2014.

FOLHA DE SÃO PAULO. Depois de 12 anos, o obelisco é reaberto para visitas. *Cotidiano* São Paulo, 10 dez 2014.

LIMA, Tânia Andrade. Dos morcegos e caveiras a cruzeiros e livros: a apresentação da Morte nos cemitérios cariocas do século XIX. In: *Anais do Museu Paulista: História e cultura Material*. v.2. São Paulo, 1994.

MARTINS, José de Souza. Tragédia de Orfeu e Eurídice na Consolação. O ESTADO DE SÃO PAULO. *Cidades/Metrópole*. São Paulo, 11 fev 2006

_____. Último adeus. O ESTADO DE SÃO PAULO. *Cidades/Metrópoles* São Paulo, 28 out 2006

MARX, Murilo. Cidades no Brasil: Terra de Quem? 1991 In: SOARES, Josarlete Magalhães e MORAES, Fernanda Borges de. Contribuições teóricas para o estudo do fenômeno urbano nos momentos iniciais de sua formação. In: *Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Universidade São Paulo – IAU, 2004.

MINOZZI, Essio Jr. A educação brasileira na Era Vargas: as reformas e os grupos escolares paulistanos. In: *IV Colóquio de Pesquisa sobre Instituições escolares*. São Paulo: UNINOVE, 2007.

MOTTA, Antonio. A forma tumular e os processos sociais nos cemitérios brasileiros. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, 2009

RAHME, Anna Maria. Musa Impassível cumpre destino mítico. In: *IV Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2008,

ROMANO, Cristina de Toledo. O ultramontanismo de Dom Duarte Leopoldo e Silva em conflito com a ordem republicana em São Paulo entre 1908 e 1920. In: *XIX Encontro Regional de História*. São Paulo: ANPUH/SP-USP, 2008.

VIEIRA, Lucia Gouveia. Amadeu Zani. In: *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

Revistas:

AMARAL, Antonio Barreto. O Cemitério dos Aflitos- A Capela dos Aflitos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. v.73, p.22-26, 1977

Documentos Históricos:

NOGUEIRA, Maria Claudia França. *Dados Geográficos e históricos*.

OLIANI, Alfredo. *Guia Histórico e turístico da Igreja Nossa Senhora D'Ajuda de Ilhabela*. s.l: s.n, datilografado, 1972

Maria Cecilia França Lourenço, para compor o boletim Prêmio Aquisição. Homenagem em julho de 1984

Fontes Eletrônicas:

ANTONELLI, Irene Thommasi - *Presidente da Comissão Organizadora do 54º SPBA*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/salaopaulistadearte/salaopaulista54/telas/historico.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2014.

Arquidiocese Campinas. Disponível em: <<http://arquidiocesecampinas.com/clero/dom-antonio-maria-alves-de-siqueira>>. Acesso em: 02 fev. 2014.

Arcebispo Coadjutor. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arcebispo_coadjutor>. Acesso em: 02 fev. 2014.

BENDAZZOLI, Cintia. *Emancipação da Ilha*. Disponível em: <<http://www.ilhabela.sp.gov.br/historia/a-emancipacao-da-ilha-#.UxdIRz9dVhY>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

Biografia do Monsenhor Agnaldo José Gonçalves. Disponível em: <<http://www2.camara.sp.gov.br/projetos/1959/00/00/0B/91/00000B919.PDF>>. Acesso em: 29 nov. 2014.

Catedral da Sé: história. Disponível em: <http://www.catedraldase.org.br/site/?page_id=1404>. Acesso em: 01 dez. 2014.

Congregação Nossa Senhora Stella Maris: Nossa história. Disponível em <<http://hospitalstellamaris.com.br/missao-e-valores/>> Acesso em: 30 jan. 2014.

Decreto n. 6.111, de 4 de outubro de 1933. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1933/decreto%20n.6.111,%20de%2004.10.1933.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2014.

Decreto n. 7.687, de 26 de maio de 1936. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1936/decreto%20n.7.687,%20de%2026.05.1936.htm>. Acesso em: 02 fev. 2014.

Dicionário Informal. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/tonsura/>. Acesso em: 27 de nov. 2014.

Diocese Caraguatatuba. Disponível em: <http://www.diocesecaraguatatuba.com.br/nossa-senhora-da-ajuda/historico/> Acesso em: 12 fev. 2014.

Guia de Visitação ao cemitério da Consolação. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/cemiterio%20mapa%20baixa_1219246518.pdf. Acesso em: 01 out. 2014.

Galileo Emendabili. Disponível em: <http://www.galileoemendabili.net>. Acesso em: 12 jan. 2015.

Genealogia Paulista - Luiz Gonzaga da Silva Leme 1852-1919. Disponível em: <http://buratto.org/paulistana/index.htm>. Acesso em: 28 fev. 2014

Hanseníase. Disponível em: <http://www.sesa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=2799>. Acesso em: 02 fev. 2014.

História de São Roque. Disponível em: www.saoroquesp.gov.br. Acesso 01 dez. 2014.

Hospital Padre Bento. Nossa história. Disponível em: <http://www.hospitalpadrebento.com.br/hospital.asp>. Acesso em 30 jan. 2014.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em <http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=352040&search=sao-paulo|ilhabela|infograficos:-historico>. Acesso em: 03 mar. 2014.

KISLANSKY, Israel. *Fundição artística no Brasil* (texto completo). Disponível em: <http://kislansky.blogspot.com.br/2013/01/texto-integral-do-catalogo-da-exposicao.html>. Acesso em: 01 dez. 2014.

Mapa da Itália. Disponível em: <http://www.italia-viagem.com/mapa.htm>. Acesso em: 24 mar. 2014.

MENDES, Eli (2011). *A cortesã mais linda da cidade*. Disponível em: <<http://www.laboratoriodetemas.com/2011/11/cortesa-mais-linda-da-cidade.html>>. Acesso em: 01 out. 2013.

Moinho São Jorge. História. <<http://www.moinhosaojorge.com.br/?mod=empresa&type=Mount&TextSeq=1>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

NASCIMENTO, José Leonardo. *História da arte II*. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/historia-da-arte-ii/escultura-e-pintura-etruscas>>. Acesso em: 16 dez. 2014.

SILVA, Marco Polo T. Dutra P. *Crônicas das origens de famílias*. Sala de estudos. Disponível em: <<http://www.marcopolo.pro.br/genealogia/cof/cofn67.htm#1774>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

SILVA, Francisca Julia. *Mármore*. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01681300#page/4/mode/1up>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

SOUZA, Maria Adelaide de Paula. *O monumento-mausoléu aos heróis de 1932*. Disponível em: <http://ultimatrinceira.com.br/ut_historia_mausoleu.htm>. Acesso em: 02 jan. 2015.

TOMAZ, Plínio. Revolução de 1932 e o batalhão suicida. In: *Socialização do Conhecimento*. Disponível em: <<http://www.pliniotomaz.com.br/downloads/revolucaode32batalhaosuicida.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2014.

Fontes documentais:

Arquivo Histórico Estadual de São Paulo

Arquivo Histórico Municipal Washington Luiz

Cúria Metropolitana de São Paulo

Cemitério do Araçá – São Paulo – SP.

Cemitério da Consolação – São Paulo- SP.

Cemitério da Quarta Parada – São Paulo – SP.

Necrópole São Paulo- São Paulo – SP.

APÊNDICES

APÊNDICE A – CAPELA NOSSA SENHORA STELLA MARIS – ITAPEGICA - GUARULHOS/SP



Figura 193 *Cristo Triunfante na Cruz*. Galileo Emendabili , década de 1960. Gesso esmaltado e madeira. Capela Nossa Senhora Stella Maris, Guarulhos



Figura 194 *Nossa Senhora Stella Maris*. Galileo Emendabili, década de 1960. Gesso esmaltado e madeira. Capela Nossa Senhora Stella Maris, Guarulhos

APÊNDICE B – DOCUMENTAÇÃO DA ACADEMIA BELAS ARTES – SÃO PAULO/SP

São Paulo 7 de Janeiro de 1940 D3

Ex^{ma} Sr^a Director da Escola de Bellas Artes de S. Paulo

Saudações

Venho com a presente comunicar a V.S. que me acho de volta da viagem de estudos à Europa, onde estive em gozo do prêmio de Aperfeiçoamento Artístico.

Como professor de modelagem que fui nessa Escola, assiste-me o direito de solicitar de V.S. para voltar a fazer parte do quadro de professores da mesma, tomando em conta que o contracto do professor que me substituiu, terminará no mês de Maio do corrente anno, de accordo com o parágrafo - Artigo 22 - Capitulo V do Regulamento dessa Escola.

Pelo a V.S. de tomar em consideração que sou um scultor brasileiro formado por essa Escola e vencedor do premio de Aperfeiçoamento Artístico de 1937 à Europa, de onde volto recentemente, trazendo para pôr em proveito da nossa Escola todo o entusiasmo e aproveitamento dessa viagem a estudos.

Si outro patricio houver em condições de condições que aspire o mesmo lugar, proponho a V.S. que o mesmo seja posto em concurso, inscrevendo o meu nome desde já para o mesmo.

Esperando uma resposta por escripto me subscrevo
de V.S. Mu^{to} Att^{to} e Obs^{to}

Alfredo Oliani

Figura 195 Carta de reconsideração à instituição, manuscrito pelo artista Alfredo Oliani, Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo

D 4

— Na questão de readmissão do Sr. Alfredo Oliani a
 Congregação resolveu entregar o assunto a um advo-
 gado, ficando o Conselho Técnico e Administrativo
 a resolver o caso, de acordo com a opinião do jurista,
 como julgar melhor. S. Paulo, 12 de Fevereiro de 1940

Dr. Meyses Paravello
 Guilherme de Mello
 J. J. J. J. J.
 J. J. J. J. J.
 J. J. J. J. J.

Figura 196 Protocolo de recebimento pela Congregação da carta de reconsideração escrita pelo artista Alfredo Oliani. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo

S. Paulo, 24 de fevereiro de 1940.

Ilmo Sr. Dr. Paulo Vergueiro Lopes de Leão
M. d. Director da Escola de Belas Artes.

Saudações

Em resposta ao seu officio de 17 de fevereiro do corrente, cujas expressões amaveis agradeço, passo às mãos de V.S. com a presente, o parecer que me solicita, juntamente com os quatro documentos que me foram enviados.

Aproveito a oportunidade para reiterar a V. S. os meus protestos de elevada estima e consideração.

Juliano Junior

Figura 197 Parecer da instituição. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo

os que são órgãos da sociedade, como membros da congregação, chamados professores catedráticos, e os que não são órgãos da sociedade, chamados assistentes e contratados.

Estes últimos estão em face da sociedade na posição de locadores de serviços, e como tais sujeitos às disposições da lei civil reguladora do contrato de locação de serviços. É o que decorre, aliás, com relação aos "contratados" de disposições expressas dos estatutos da Escola:

"São professores contratados aqueles que forem nomeados para substituir temporariamente cadeiras vagas, ou no caso de impedimento do catedrático e de seu assistente". (art. 16 dos est. de 1932, art. 16 dos est. de 1938).

. . .

Isto posto, verifica-se que o sr. Alfredo Olini exercera anteriormente a 1937 as funções de professor de modelagem contratado e em 13 de fevereiro de 1937, solicitara sua retirada do quadro dos professores do estabelecimento, em requerimento despachado pelo Director:- "Como requer"-, em 25 de fevereiro de .. 1937.

Ora este requerimento trouxe como resultado a terminação do contrato de locação de serviços, eis que, quando o sr. Olini estivesse contratado por prazo indeterminado, teria nos termos do art. 1.221 do Cod. Civil, a faculdade de, unilateralmente, dá-lo por terminado, e quando estivesse contratado por prazo determinado, o deferimento de seu pedido, implicando em aceitação por parte da Escola representada pelo órgão competente nos termos do art. 5º letra "e" dos estatutos em vigor, teria tido efeito identico.

. . .

Caracterizada assim a posição do sr. Alfredo Olini em fa

Figura 198 Parecer da instituição. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo

ce dessa Escola como a de um locador de serviços, com contrato extinto por provocação de sua parte e aceitação do outro contratante, não me parece que lhe assista qualquer direito a regressar no seu quadro de professores, isto porquê a lei assegura à Escola de Belas Artes, como a todos os indivíduos e associações, a mais ampla liberdade contratual. Sem que essa Escola deseje contratar o sr. Alfredo Olinari ninguém poderá obrigá-la a isso, quer atualmente, quer em época vindoura, quando termine o contrato com o professor João Baptista Ferri.

É o meu parecer,

S. M. J.

São Paulo, 24 de fevereiro de 1940

João Baptista Ferri

Figura 199 Parecer da instituição. Escola de Belas Artes, 1940. São Paulo

ANEXOS

ANEXO A – IGREJA NOSSA SENHORA D’AJUDA E BOM SUCESSO – VILA - ILHABELA/SP

PATRIMONIO HISTÓRICO DE ILHABELA			
Quat.	Patrimônios	Tombado	Não Tombado
04	Prédios Históricos	02	02
01	Patrimônio Natural	01	
		03	02



TOMBADO



Não Tombados

**IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA D’AJUDA E BOM SUCESSO.
NÃO TOMBADO**

Utilizada anteriormente como: Capela
Atualmente: Igreja Matriz Nossa Senhora D’Ajuda e bom Sucesso.

Datas que passaram por transformação:
 1793 - Houve uma restauração na capela
 1800 - Deu-se início a construção da igreja
 1803 - A igreja foi Inaugurada no dia 02 de fevereiro
 1809 - A igreja passou a ser igreja matriz no dia 20 de Setembro

**PREDIO DA SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA DE
ILHABELA
NÃO TOMBADO**

Utilizado anteriormente como: sede da Prefeitura Municipal de Ilhabela
Atualmente : Secretaria Municipal da Cultura de Ilhabela

**SEDE DA FAZENDA ENGENHO D’AGUA
TOMBADO**

1951 - Tombado pelo órgão Iphan
1979 - Tombado pelo órgão Condephaat

Figura 200 Documento sobre o patrimônio histórico de Ilhabela, s/d. Biblioteca Pública Municipal de Ilhabela.



Figura 201 *Planta da Vila com destaque para o fórum e a cadeia, 2001.* Biblioteca Pública Municipal de Ilhabela

A Igreja Matriz

Situada numa colina privilegiada, aos pés do morro do Baepi, no centro, está a atual Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, inaugurada em 1806. O seu interior é amplo tendo cerca de 40 m de comprimento por 10 de largura. O piso de mármore é procedente da Espanha, Minas Gerais e Santa Catarina, o forro da nave da igreja, pinta-

do a óleo, reproduz Nossa Senhora da Ajuda, e o ornamento em gesso é réplica exata da antiga Igreja da Sé em São Paulo. Os trinta e cinco degraus que conduzem à igreja têm em suas laterais as imagens de São Sebastião, São Benedito, São Pedro e São Paulo.



PRODUÇÃO

BRINCAO
ARTE
ARTE

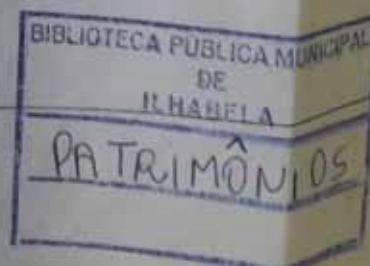


Figura 202 Recorte de jornal sobre a Igreja Matriz, s/d. Biblioteca Pública Municipal de Ilhabela

ANEXO B – PROJETO DO TÚMULO DA FAMÍLIA FORTE – NECRÓPOLE SÃO PAULO – SÃO PAULO/SP

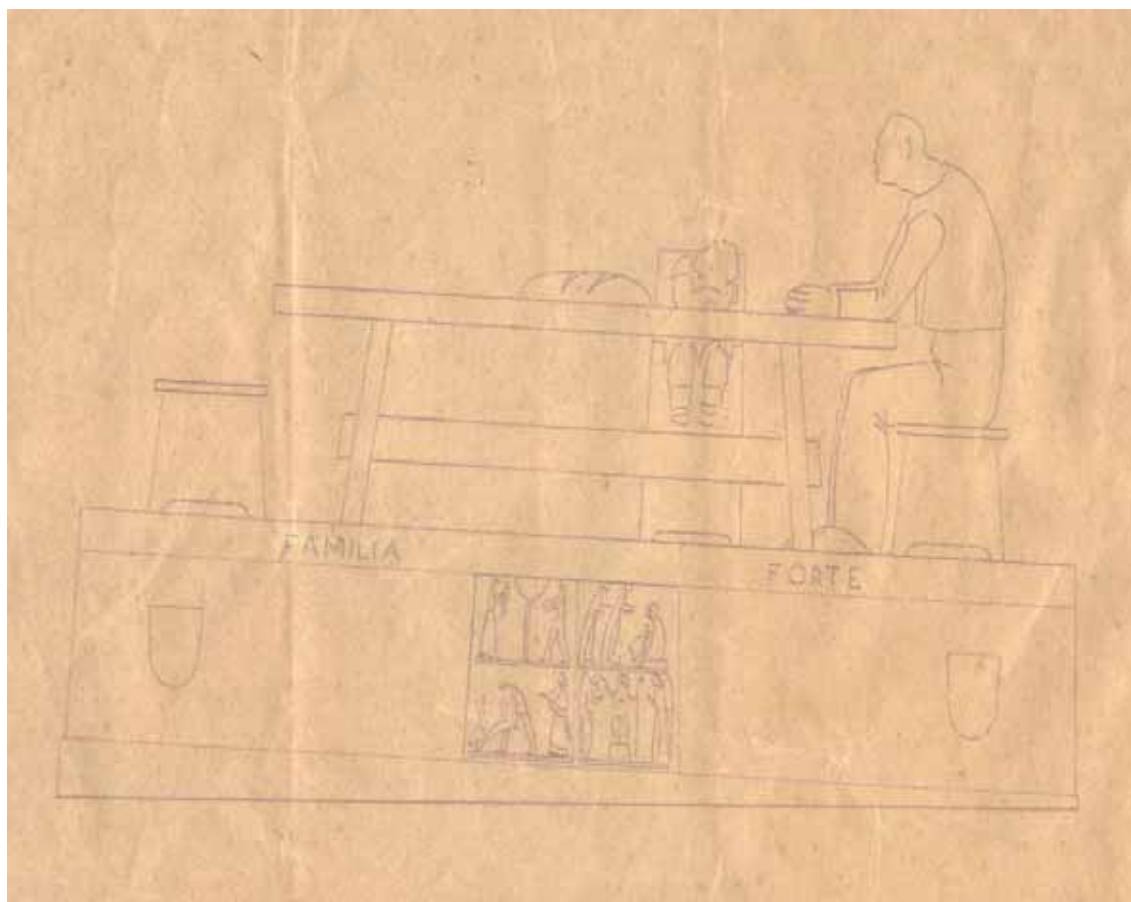


Figura 203 *Projeto do Memorial da Família Forte*. Galileo Emendabili, 1944. Lápis sobre papel. Disponível no site <<http://www.galileoemendabili.org>>

ANEXO C – PLANTA BAIXA DO CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO – SÃO PAULO/SP



Figura 204 Guia de visitação no Cemitério da Consolação. Prefeitura da Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/cemiterio%20mapa%20baixa_1219246518.pdf>

ESCULTORES	
1	VICTOR BRECHERET Grande anjo, 1938 (quadra 44, terreno 150)
2	ANTELO DEL DEBBIO Escultório representando a família e o operário, 1979 (rua 9, terreno 45A/46)
3	AURÉLIO FRANCESCHI Anjo do juízo final, 1911 (rua 5, terreno 40)
4	FRANCISCO LEOPOLDO E SILVA Nu solitude, 1926 (rua 30, terreno 17)
5	GALILEU EMENDABILI O adeus, 1953 (quadra 20, terreno 7)
6	NICOLA ROLLO Euterpe, 1926 (rua 11, terreno 36)
7	ROQUE DE MINGO (rua 6, terreno 18/19)
8	BRUNO GIORGI Prece, 1970 (quadra 17, terreno 9)
9	CELSO ANTÔNIO Mausoléu de Carlos de Campos, 1927 (rua 37, terreno 21)
10	ENRICO BIANCHI Anjo da Guarda (rua 37, terreno 29)
11	EUGÊNIO PRATI (quadra 52A, terreno 103)
12	MARMORARIA J. SAVOIA (quadra 37, terreno 64/65)
13	EUGÊNIO PRATI Pietà, 1917 (quadra 45, terreno 39)
14	ELIO DE GIUSTO (rua 7, terreno 6)
15	LUIGI BRIZZOLARA Vencedores, 1921 (rua 7, terreno 9)
16	MATERNIO GIRIBALDI Família Jafet, 1932 (rua 37, terreno 12)
17	CELSO ANTÔNIO Família Rangel Moreira (rua 38, terreno 30)
18	GALILEU EMENDABILI Pietà, 1929 (quadra 11, terreno 16)
19	MARMORARIA J. SAVOIA Capela Família E. Siniscalchi, 1913 (rua 37, terreno 1 e 2)
20	CELSO ANTÔNIO Luiz Isola, 1927 (rua 38, terreno 2)
21	NICOLA ROLLO A lenda grega, 1920 (quadra 83, terreno 29/31)
22	FRANCISCO LEOPOLDO E SILVA Ponto de interrogação, 1922 (quadra 83, terreno 12/13)
23	LUIGI BRIZZOLARA Conde Matarazzo, 1925 (quadra 82, terreno 6/12)
24	AURÉLIO CAPSONI Família Frontini, 1922 (quadra 82, terreno 15)
25	RODOLFO BERNARDELLI Presidente Campos Salles e esposa, 1919 (quadra 82)
26	JÚLIO STARACE Cristo carregando a cruz, 1929 (quadra 69, terreno 13/14)
27	NICOLINA VAZ DE ASSIS O selvagem, 1898 (quadra 36, terreno 1 e 2)
28	VICTOR BRECHERET O sepultamento, 1923 (rua 35, terreno 1 e 2)
29	RAMOS DE AZEVEDO Família Bayeux (rua 35, terreno 17, 18, 19)
30	ELIO DE GIUSTO Cristo, 1962 (rua 18, terreno 51)
31	AMEDEO ZANI Família Siciliano, 1927 (rua 22, terreno 3/4)

Figura 205 Guia de visitação no Cemitério da Consolação. Prefeitura da Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/cemiterio%20mapa%20baixa_1219246518.pdf>

ANEXO D – ACERVO DO MUSÉE RODIN



Figura 206 *Fotografia do modelo Auguste Neyt. Gaudêncio Marconi., 1877. Fotografia. Musée Rodin*