

Representações de mulheres na arte tumular do Cemitério de São João, Manaus/Amazonas: imaginário social da *belle époque* e a emancipação feminina

RESUMO

Este artigo chama atenção para a comparação entre o ideal feminino presente na arte tumular e as mulheres de Manaus, no Amazonas, do mesmo período. Trata-se do tempo entre o final do século XIX e início do XX, quando a cidade vivenciou uma *Belle Époque* decorrente da próspera economia da borracha amazônica e foi então possível a realização de um acervo cemiterial. A ampla presença da representação feminina no espaço da Manaus dos mortos contrasta com o anonimato imperante das mulheres ali sepultadas, mesmo aquelas que, em alguns casos, a arte buscou representar. De modo geral, essas representações exibem um modelo de comportamento para a mulher burguesa do período: a mãe e cuidadora, sentimental e devota a Deus. Tais exemplos escultóricos foram aqui comparados a trajetórias de mulheres da Manaus dos vivos que, de algum modo, divergem da configuração idealizada socialmente para elas.

Palavras-chave: Arte tumular; Manaus; Representações femininas; Emancipação feminina; Cemitério.

* Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e no Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

CV: <http://lattes.cnpq.br/3633926295444257>

** Mestra em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Professora de Geografia na Secretaria de Estado de Educação e Desporto do Amazonas (SEDUC-AM), atuando na Escola Estadual Professora Diana Pinheiro, Educandos, Manaus/AM. CV: <http://lattes.cnpq.br/3075467101336707>

Representations of women in the tomb art of São João Cemetery, Manaus/Amazonas: social imaginary of the *belle époque* and female emancipation century

ABSTRACT

This article draws attention to the comparison between the feminine ideal found in tomb art and women in Manaus, Amazonas, from the same period. This period comprises the time between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, in which the city experienced a *Belle Époque* resulting from the prosperous Amazon rubber economy and thus it was possible to build such a cemetery collection. The wide presence of female representation in the Manaus of the dead space contrasts with the prevailing anonymity of the women buried there, even those who, in some cases, art seeks to represent. In general, these representations exhibit a model of behavior for the bourgeois woman of the period: the mother and caregiver, sentimental and devoted to God. Such sculptural examples were here compared to the trajectories of women from Manaus of the living that somehow diverge from the configuration socially idealized for them.

Keywords: Tomb art; Manaus; Female representations; Female emancipation; Cemetery.

Representaciones de mujeres en el arte funerario del Cementerio de São João, Manaus/Amazonas: imaginario social de la *belle époque* y emancipación femenina

RESUMEN

Este artículo llama la atención sobre la comparación entre el ideal femenino presente en el arte de las tumbas y las mujeres de Manaus, Amazonas, del mismo período. Este fue el tiempo entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la ciudad vivió una *Belle Époque* producto de la pujante economía del caucho amazónico y fue posible realizar una colecta de cementerio. La amplia presencia de representación femenina en el espacio de Manaus de los muertos contrasta con el anonimato imperante de las mujeres allí enterradas, incluso aquellas que, en algunos casos, el arte buscó representar. En general, estas representaciones exhiben un modelo de conducta para la mujer burguesa de la época: la madre y cuidadora, sentimental y devota de Dios. Estos ejemplos escultóricos fueron comparados aquí con las trayectorias de mujeres del Manaus de los vivos que, de alguna manera, se apartan de la configuración socialmente idealizada para ellas.

Palabras-clave: Arte funerario; Manaus; Representaciones femeninas; Emancipación femenina; Cementerio.



A observação do conjunto de arte tumular do período da *Belle Époque*, que subsiste no Cemitério Municipal de São João, em Manaus, no Amazonas, propicia questionamentos em torno da representação feminina. Tais inquietações dizem respeito a uma tensão entre a idealização da condição feminina retratada nas esculturas, o quase anonimato das mulheres ali sepultadas e as narrativas passíveis de recuperação sobre a presença feminina na vida da capital do Amazonas, entre os séculos XIX e XX.

O conjunto escultórico do Cemitério de São João tem muitas imagens de mulheres, a maioria de estética naturalista. Contudo, há mais ausências do que presenças, em virtude da escassez de variedade de representações da condição feminina naquele espaço. A mulher esculpida em pedra, idealizada, difere significativamente da quase anônima sepultada ao lado. Quando há menções a nomes, geralmente em periódicos de circulação na capital, são frequentemente breves e associadas a nomes masculinos, como meio de legitimação. Este artigo chama atenção para a comparação entre o ideal feminino da arte tumular e as mulheres reais da Manaus, no período entre o final do século XIX e início do XX. Na ocasião, a cidade vivenciou uma *Belle Époque*, decorrente da próspera economia da borracha amazônica, que possibilitou a realização do acervo cemiterial.

Por muito tempo, a escrita da história foi um privilégio majoritariamente masculino, muitas vezes realizado para registrar seus feitos, conquistas, visão de um mundo, do qual a mulher era excluída. Nas palavras de Michelle Perrot: confinada “no silêncio de um mar abissal” (2007, p. 16). Esse silenciamento se dá, em grande parte, pela reclusão doméstica à qual a mulher esteve continuamente submetida, arranjo baseado na crença de que ela seria biologicamente designada como frágil, necessitada de proteção e destinada aos afazeres do lar.

O espaço da cidade era, de certa forma, negado às mulheres, restritas às condições que delas se exigia e foi dessa maneira que a imagem feminina foi levada ao espaço cemiterial. Os cemitérios públicos, instituídos no Brasil na segunda metade do século XIX, compunham espaço ao mesmo tempo público e privado e, neste sentido, exibiam a manutenção de status e laços familiares. A imagem pétrea das mulheres preencheu esses espaços para desempenhar o papel para o qual supostamente haviam nascido: de nutrizes, cuidadoras, esposas e mães zelosas, figuras sentimentais e emotivas.

Século XIX: o processo civilizador na consolidação do urbano

“Até o início do século XIX, não havia no Brasil leis públicas que regulamentassem a limpeza e o uso da cidade” (D’Incao, 2018, p. 224), que era uma espécie de extensão do mundo rural a que se resumia a maior parte do país. Com a instalação da Corte Portuguesa, ocorreu maior controle do espaço urbano no Rio de Janeiro e em outras capitais de províncias. Ao mesmo tempo, o surgimento da Faculdade de Medicina da Bahia contribuiu à propagação de muitas ideias novas sobre higiene e saúde, provenientes da Europa. Iniciava-se então um discurso que colaborou ao estabelecimento de um ideal urbano baseado em um modelo burguês.

Tal ideal urbano estava vinculado à busca do progresso. Os novos padrões se consolidavam pela atribuição valorativa do *ser moderno*, posto que mais atual (Vattimo, 1992, p.



7). Ser moderno significava ser capaz de superar o antigo, o defasado, e desfrutar os benefícios da modernidade tecnológica. Era um percurso necessariamente associado à ideia iluminista de história como uma linha única a ser trilhada por toda a humanidade, em direção a um mesmo objetivo –, no caso, o de uma parcela do homem europeu.

O espaço urbano passava a ser controlado pelas políticas de estado de elites governantes. Ruas foram alinhadas, casas separadas das vias pelas calçadas e os espaços considerados incompatíveis com a salubridade urbana – como os cemitérios, os sanatórios e os locais de criação e abate de animais foram, sempre que possível, afastados na direção da periferia. O modelo chegado ao Brasil propunha que, “Juntamente com essa transformação física da cidade, surgissem novas atitudes em relação às pessoas e situações. A proposta era ser ‘civilizado’ como o eram os franceses e os europeus em geral” (D’Incao, 2018, p. 226).

Assim, à medida que a casa se afastava da rua, seu ambiente interno passava a pertencer a uma espécie de mundo à parte. A ascendente vida burguesa, que se desenvolvia em conjunto com o novo espaço urbano, evocava limites cada vez mais claros entre o mundo privado – marcado pelo domínio familiar, de valorização da intimidade – e a rua, o espaço público.

As atitudes que surgiram a partir do discurso higienista implantado ao longo do século XIX e da nova configuração urbana que lhe foi consequência, tinham como premissa básica a ideia de controle do Estado sobre o indivíduo mediante seu espaço de circulação e vivência. Assim como o espaço urbano, o indivíduo também devia ser controlado. Criava-se então um mecanismo para autoimposição de um padrão comportamental de modelo burguês, que internalizava a contenção dos instintos e a racionalização dos desejos: “Esse mecanismo era formado por um conjunto de métodos de repressão que apareciam nas escolas, nas famílias, nas fábricas, nos manuais de etiqueta” (Schimitt, 2010, p. 46).

Tal padrão comportamental estabelecia funções próprias para cada sexo. Homem e mulher, cada um contava com papéis específicos a cumprir em sociedade.

Baseado na crença de uma natureza feminina, que dotaria a mulher biologicamente para desempenhar as funções da esfera da vida privada, o discurso é bastante conhecido: o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã (Maluf & Mott, 1998, p. 373-374).

Nesse sentido, ao homem cabia a rua e o mundo do trabalho, embora fosse, como frisa Perrot (2009, p. 107), a proa da família e, portanto, o chefe do domínio privado. A mulher no espaço público estaria sempre em função do homem, sua imagem e comportamento adequados dirigidos a ajudar a manutenção ou elevação do status familiar. Para D’Incao (2018, p. 229), as mulheres “significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas – e serviçais – cuidavam da imagem do homem público”. Não à toa, as casas, em especial as mais ricas, contavam com espaços intermediários entre o público e o privado: salas de visita e salões de baile e festa abriam-se regularmente para a apreciação pública em jantares, saraus, partidas dançantes, pequenos concertos e outras reuniões sociais.



A exclusão da mulher da vida pública, ao menos como pessoa autônoma, muito se reflete no próprio uso do espaço urbano. Toponímias e monumentos, que costumam homenagear aqueles que se destacaram na construção da cidade, ostentam a quase total ausência feminina ou de um correspondente feminino às mulheres reais. As imagens de mulheres que ocuparam esse espaço geralmente são representações de um imaginário masculino sobre as mulheres, expressando medos, sonhos e crenças dos homens.

Portanto, no contexto da cidade moderna, as demandas em favor da salubridade urbana que exigiam o afastamento dos mortos do convívio dos vivos, não eximiram este espaço de fugir ao mesmo tipo de controle social e estético. Ao se estabelecer uma ruptura entre os vivos e os mortos no perímetro urbano, já que estes não podiam mais ocupar o antigo lugar que lhes fora de direito no interior e entorno das igrejas católicas, foram construídos para os receber os cemitérios públicos fora dos limites das cidades (Reis, 1991, p. 307).

Essas cidades dos mortos passavam a funcionar como espelho das cidades dos vivos, à sua semelhança e, ao mesmo tempo, seu inverso (Ariès, 2017, p. 76). Suas ruas e construções as tornavam análogas a uma cópia das cidades dos vivos, um lugar público de socialização e manutenção da memória coletiva. Contudo, elas também constituíam um espaço privado, uma espécie de extensão do lar patriarcal, para reunião familiar, dos mortos entre si e dos vivos com seus mortos. Em virtude de tais características, elas formavam um tipo de contraponto à cidade dos vivos, o que também implicou na estetização da representação feminina.

As representações femininas da Manaus dos mortos

A identidade doméstica que cabia à mulher a conduzia a uma representação frequente no espaço cemiterial. Ela, como esposa e mãe cuidadora, exercia papel de destaque na morte, indispensável até.

Sua figura era invocada em todo o cerimonial e mesmo ao leito do moribundo, servindo-o nos últimos momentos. A ela era negado segurar o ataúde; papel apenas para os homens da família e amigos íntimos, mas isso não a impedia de prantejar sobre ele, de imprimir em suas faces a dor da perda do marido ou de um filho (Silva Júnior, 2015, p. 86).

O homem não podia assumir a função de demonstrar sofrimento porque a ele cabia a racionalidade imbatível e inabalável. A mulher, considerada sentimental e sensível para tanto, devia prantejar a ele e toda a família. Assim, sob a forma de pranteadoras e respectivas alegorias, se atribuiu este papel à mulher naquela outra cidade.

De um modo geral, as esculturas de mulheres encontradas no Cemitério Municipal de São João seguem fielmente o ideal feminino do período. São figuras que materializam docilidade, habilidade para suportar a dor com resignação serena e parecem cumprir pacientemente o seu ofício lacrimoso (Figura 1).





Figura 1 – Autor desconhecido, Relevô de pranteadora à frente de roseira, 1926.
Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 6. Acervo dos autores.

Em tais pranteadoras não se observam demonstrações muito exacerbadas de luto e dor, porque algum controle de manifestações emotivas indica equilíbrio entre a espiritualidade do cristianismo e a racionalidade positivista típica da nova sociedade burguesa (Figuras 1 e 2) (Borges, 2011, p. 2). Do mesmo modo, não se tem grandes expressões de sensualidade da representação feminina, esta sempre implícita em curvas mais destacadas sob as vestes ou na singela nudez de um ombro ou de parte das pernas.

As representações carpideiras também são enriquecidas com a figuração alada do anjo. Embora anjos sejam em boa parte da história da arte ocidental representados sem gênero ou, por vezes, associados com características masculinas, não foi incomum que em ambientes não cristãos ele pudesse estar associado com figuras femininas, como é o caso de Nike na cultura helenística. Essa importante deusa foi retratada com asas em diversas representações, sendo algumas bem emblemáticas no Período Moderno, como a escultura de Samotrácia, ou as muitas representações em cerâmica.

Nesse caso, as mulheres hibridizadas a anjos na escultura tumular do século XIX associam arquétipos importantes para a construção de uma narrativa em que são atribuídas características femininas à alegoria angélica, ao mesmo tempo que se facultam qualidades de um mundo divino idealizado às mulheres, como a virtude, a pureza e a responsabilidade de cuidar do próximo. Tais qualidades representadas na figura do anjo feminino da arte oitocentista são, no fundo, uma lembrança às mulheres vivas daquilo que devem procurar, para se encaixar no modelo social que se lhes impõe.

A idealização de tal modelo talvez explique por que este tipo de representação foi tão comum nos cemitérios oitocentistas. Ao menos no Cemitério de São João, em Manaus, existem 43 obras com tal representação.

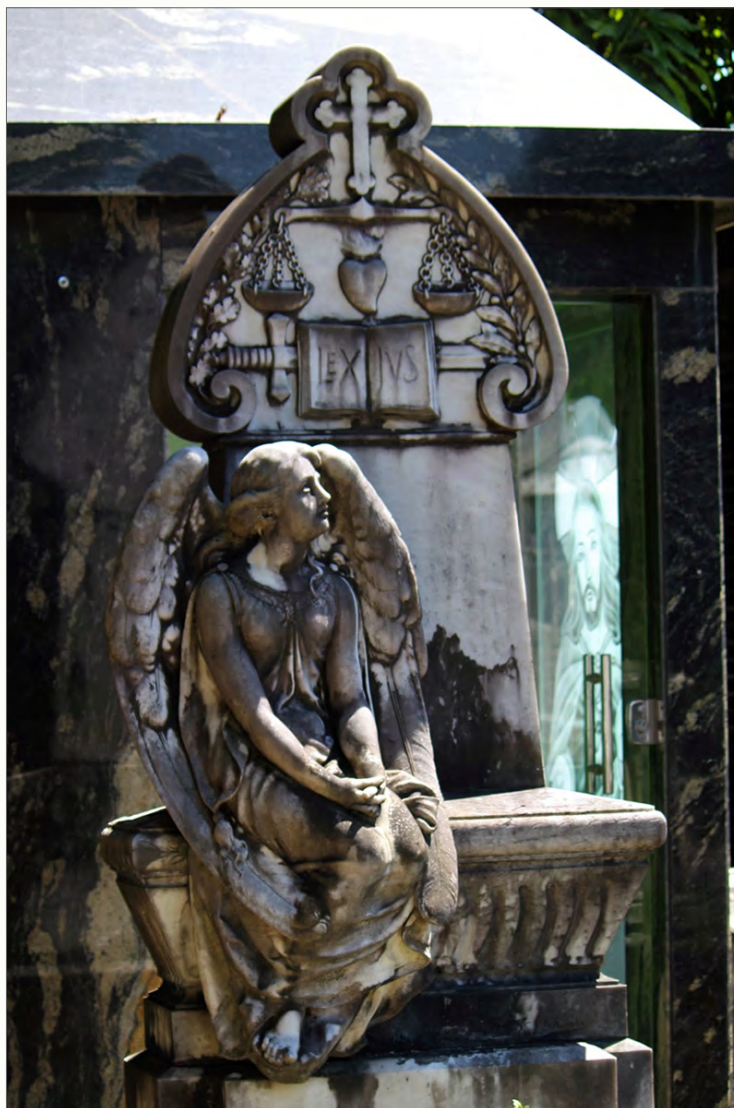


Figura 2 – Giuseppe Sartorio, Alegoria da saudade, Ano desconhecido. O anjo de destacadas feições femininas compõe uma Alegoria da Saudade, em melancólica atitude de prece.
Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 2. Acervo dos autores.

Existem, entretanto outras possibilidades de representação alegórica. Em tais casos deseja-se inferir, através de certos elementos, a representação da imagem da mulher falecida. Ainda que se individualize a mulher ali sepultada, é questionável que a figura esteja retratando-a como quando em vida, pois a condição simbólica é preponderante na realização da escultura.

O primeiro (Figura 3) de dois exemplos que se seguem aqui é o de uma escultura sobre uma sepultura com inscrições em espanhol, pertencente a uma das muitas famílias de imigrantes estrangeiros que vieram para Manaus no período áureo da extração da borracha silvestre. Na obra, uma mulher está de pé, com um braço envolvendo uma cruz de sua altura. Seus olhos estão fechados, sua cabeça está abaixada e também parcialmente apoiada na cruz. Na mão esquerda ela traz ainda uma coroa de flores.



Figura 3 – Autor desconhecido, Alegoria da fé com representação personalizada, c. 1906.
Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 5. Acervo dos autores.

Neste jazigo estão sepultados dois membros de uma família, um é Fernanda Liñares, falecida em 1906, “siempre llorada madre y abuela”. A composição apresenta elementos suficientes para aludir tanto à Saudade dos que ficaram, por meio da melancolia no rosto da figura feminina e da coroa de flores que ela carrega, quanto à Fé da falecida que, mesmo diante da dor da partida, agarra-se à esperança da cruz e mantém-se serenamente resignada e confiante. Neste caso, pode prevalecer ainda o outro significado da coroa de flores, a “vitória da alma humana sobre o pecado da morte” (Borges, 2002, p. 203). Sobressaem-se, portanto, os elementos da Fé que a apresentam como mulher devota, ressaltando sua índole cristã e sua crença na salvação eterna.

É possível que esta obra retrate a falecida, com suas feições reais, pois a representação é de uma mulher de idade mais avançada, com roupas típicas do período entre os séculos XIX e XX, o que era incomum na arte tumular, pois não representava pessoas reais, mas com frequência figuras jovens com vestes da antiguidade clássica ou de tempos medievais. Há ainda outro indicativo, a aliança no dedo anelar esquerdo da escultura, a mesma mão que carrega a grinalda.

Outro exemplar semelhante (Figura 4) é o da escultura em que se vê uma mulher ajoelhada, com as mãos juntas em oração sobre o colo, o olhar voltado para o alto, com uma cruz fincada na rocha ao seu lado, mais acima. Trata-se de uma alegoria da Fé com traços personalizados.



Figura 4 – Autor desconhecido, Mulher em prece ao lado de cruz elevada/Alegoria da fé, c. 1924.

Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 3. Acervo dos autores.

O exemplar pertencente à década de 1920 é dedicado a Zoila Alice Elodi Burnett Amaral, falecida em 1924. A roupa da mulher na escultura remete aos trajes desse período, um tecido está colocado sobre seu colo, no qual repousam as mãos em prece. A figura olha melancolicamente para o céu, mantendo, a expressão confiante da pessoa que crê.

Essas representações ajudam a compreender o que Vovelle (1997, p. 333) afirmou, sobre a linha tênue que separa a mulher-símbolo do retrato feminino no espaço cemiterial. Muitas vezes um depende do outro. Desse modo, a cidade dos mortos tornou-se solo fértil para a representação de mulheres reais, em maior ou menor medida. Subvertendo o espaço urbano, no qual só havia espaço para figuras reais masculinas, as ruas daquela outra cidade, por

seu aspecto ao mesmo tempo público e privado, possuem onipresença feminina, de mulheres que continuam a exercer seu domínio doméstico em moradas eternas.

O Cemitério de São João em Manaus abrigou também esculturas de mulheres cuja imagem esculpida era destinada à sua lembrança. Esse tipo de escultura, que Valladares (1972, p. 590) denomina retratismo estatuário, é caracterizado por um realismo evocador da memória do morto traduzida em imagem. Relacionava-se profundamente com uma ideia de negação da morte, uma vontade de eternidade marcante na cultura fúnebre do período. Trazer para a pedra as feições de um ente querido morto revelava um desejo de permanência, de conservação, o que é reforçado pela sobreposição desse retrato em pedra aos restos mortais sendo consumidos pela terra. Buscava-se impedir assim, simbolicamente, sua destruição pela morte.

A associação da imagem da mulher real com as alegorias parece ter sido mais frequente que o simples retrato da pessoa vivente. Talvez porque as mulheres em vida foram fortemente constringidas a modelos de sacralização de sua conduta, que extirpavam de sua humanidade diversos aspectos permitidos aos homens. Uma possibilidade de retratar a mulher sem a presença de elementos alegóricos era apelar ao seu papel na estrutura familiar.

Um desses casos é o conjunto escultórico que configura um exemplo de retratismo familiar (Borges, 2002, p. 156). Nesta obra, representa-se uma matriarca, Joanna Tavares, sentada com os braços apoiados nas suas duas filhas que, de pé, lhe oferecem flores e a observam com devoção, enquanto o olhar da mãe, fixo à frente, parece estar perdido para além da cena, a contemplar o que as filhas não podem enxergar (Figura 5).



Figura 5 – Joanna Tavares e filhas, feito pela Marmoraria Ítalo-Amazonense.

Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus, 1913, quadra 6. Acervo dos autores.

A reunião familiar eternizada no mármore traz um detalhismo naturalista na reprodução dos mínimos elementos de vestuário, penteados ou, até, da cadeira em que a mãe está sentada. Obedece ainda ao princípio da hierarquia na representação de grupos escultóricos, próprio da estética neoclássica positivista, conforme destaca Bellomo (2000, p. 64). A mãe, ainda que sentada, está colocada em posição superior às filhas, não só por seu papel de geradora, como

também transmitindo a ideia de que ela agora se encontra em ascensão, no patamar superior de sua nova vida. Aqui há um sinal não só da afeição familiar, como também de exaltação da mulher como mãe, enquanto alicerce do mundo privado e exemplo para as filhas. Tais representações de indivíduos reconhecíveis só lhes permite ver o significado que têm como membros de uma família.

Mulheres retratadas segundo seu ofício ou com traços marcantes de sua individualidade, como se permitia aos homens, consiste em exemplo mais raro, talvez porque isso significasse o reconhecimento da mulher como figura emancipada na sociedade.

Um exemplo marcante deste tipo de retratismo estatuário na necrópole histórica de Manaus é o de Ária Ramos (Figura 6). Falecida aos dezoito anos em 1915, ela foi vítima de uma bala disparada acidentalmente contra seu abdome durante um baile de carnaval na sede do *Ideal Club*, conhecido ponto da vida social da cidade àquela época. A festa era promovida pelo clube Paladinos da Galhofa, “que contava em seu meio com elementos da melhor sociedade amazonense”.¹



Figura 6 – Antonio Franzoni, Escultura de Ária Ramos, 1916.

Fonte: Cemitério Municipal de São João, Manaus-AM, quadra 5. Acervo dos autores.

¹ *Jornal do Commercio* (doravante JC), Manaus, 5 de março de 1995, p. 6. Esta e as demais referências de jornais pertencem ao Acervo Digital do Arquivo Público de Manaus.

O carnaval de 1915 decorria num clima sombrio em que a cidade já sentia plenamente as amarguras da crise da economia gomífera, tempos ainda da I Guerra, o que tornava a situação mais depressiva. Ao se aproximarem as festividades, os jornais repercutiam a preocupação de que aquele fosse um ano de silêncio e tristeza no lugar do esplendor das comemorações de anos anteriores. Assim, o empenho da sociedade e dos diversos *clubs* na organização de bailes era como uma afirmação de animação esperançosa diante dos tempos difíceis que se enfrentavam: "O Carnaval apesar da crise assoberbante, rindo-se mesmo dela, eterno zombador que ele é de todas as coisas serias, contará uma brilhante vitória este ano".²

*Não. A Crise por certo não há de permitir que Momo se zangue, saindo daqui como um deus exilado cuja religião adorável já não imperasse, deixando apenas um rastilho de chama em meia dúzia de prosélitos incorrigíveis, meia dúzia de amadores de rito tão belo, tão alegre, delicioso, como a delícia, como a alegria, como a beleza.*³

É nessa Manaus, que vivia o fim de sua época mais próspera, mas fazia questão de manter os jubilosos costumes de carnaval, que se dá o "doloroso desenlace" de Ária Paraense Ramos (Figura 7), ocorrido na madrugada de Quarta-feira de Cinzas.



Figura 7 – Fotografia de Ária Ramos, que compõe missal em sua homenagem.

Fonte: Arquivo Público do Estado do Amazonas.

² JC, Manaus, 4 de fevereiro de 1915, p. 1

³ JC, Manaus, 31 de janeiro de 1915, p. 1

Quando a tragédia completava um ano, o noticiário rememorava:

Foi já pela madrugada, quando amortecia, por força do cansaço dos foliões o entusiasmo estonteador, alucinante, demoníaco do Carnaval, que se mantivera durante toda a época própria numa febril, numa louca alegria, que o triste acontecimento se desenrolou. E o entusiasmo e a alegria morreram logo naquele instante, à vista daquela criatura gentil e moça cuja vida se extinguiu aos poucos.⁴

Filha do industrial e proprietário de terras, major Lourenço Ramos, a jovem Ária Ramos pertencia a uma família de abastada condição na sociedade manauara. A morte prematura e trágica de Ária foi profundamente lamentada e resultou em esforços para que fosse erigido um mausoléu sobre sua sepultura no Cemitério de São João, à qual logo se buscou conseguir certidão perpétua e isenção de taxas sanitárias.⁵

Uma comissão de intelectuais e musicistas encabeçada por João Maranhão, Celino Menezes e Abelardo Araújo organizou uma festa artística no *Theatro Polytheama* com o objetivo de arrecadar fundos que possibilitassem a realização do projeto de construção de um monumento póstumo em homenagem à jovem Ária.⁶ A *serata* deu-se em 2 de março de 1915, ocupando duas sessões, com exibição de filmes, concerto e récitas. Com o dinheiro arrecadado foram contratados os serviços da marmoraria de Cesare Veronesi, que encomendou a um artista de Carrara, na Itália, uma escultura que atendesse ao intuito de fazer com que a lembrança da jovem artista fosse “perpetuada por muitos tempos, na branca serenidade do mármore, que expressará assim o carinho com que era tida pelo nosso meio social”.⁷

A escultura foi apresentada à população manauara em cerimônia solene de inauguração (Figura 8) realizada na manhã de 23 de julho de 1916, com discursos e orações de grandes nomes da cidade, como o Dr. Adriano Jorge, e execução de músicas apropriadas à solenidade da ocasião, por orquestra formada de ex-colegas da violinista, uma das composições sendo uma marcha fúnebre preparada pelo maestro Mozart Donizetti Gondim. A intenção de que fosse inaugurada quando completasse um ano de sua morte não pôde ser concretizada devido a um atraso no transporte da escultura causado por dificuldades de navegação nos portos da Europa, onde se desenrolavam os conflitos da Primeira Guerra Mundial.⁸

⁴ JC, Manaus, 17 de fevereiro de 1916, p. 1.

⁵ JC, Manaus, 24 de fevereiro de 1915, p. 1.

⁶ JC, Manaus, 26 de fevereiro de 1915, p. 1.

⁷ JC, Manaus, 2 de março de 1915, p. 1.

⁸ JC, Manaus, 17 de fevereiro de 1916, p. 1.





Figura 8 – Título de notícia informando a inauguração do mausoléu de Ária Ramos ilustrada com foto do monumento
Fonte: JC, Manaus, 23 de julho de 1916, p. 1.

Desde então,

repousa a estátua da desventurada Ária Ramos, em tamanho natural, com o braço esquerdo apoiado num tronco de árvore e o direito sustentando um violino, tendo pendente no pescoço uma pequena cruz, cópia fiel da que em vida a não abandonava.

São igualmente cópias fieis, o vestido de um dos últimos que em vida usou, e os sapatos dos que calçava quando se deu a triste fatalidade.

A estátua de mármore estuário de Carrara é obra do professor Augusto Franzoni, nascido e estabelecido na cidade de Carrara. Artista velho e consciencioso, membro da Academia de Belas Artes daquela cidade e da Comissão de Arqueologia de Roma, frequentemente é chamado pelo governo italiano para dar seu parecer sobre obras antigas.⁹

No mármore em que está representada, Ária mantém um olhar tranquilo sobre a cidade dos mortos que agora habita. Sua pose relaxada faz crer que acaba de tocar seu violino e agora descansa, mas tem ainda a eternidade para desfrutar de sua arte. Não há pressa. Toda a expressão que lhe foi transmitida colabora para que ela seja ali uma presença serena, de modo a assegurar que se encontra bem, apesar do infortúnio de que foi vítima, que a morte não foi capaz de extinguir o que ela era.

⁹ JC, Manaus, 23 de julho de 1916, p. 1.

Para a sociedade manauara era incabível a ideia de deixar morrer no enterro sob o campo santo “na dor intensa daquele momento, a memória doce de Ária Ramos. Era preciso que em todos os tempos, a sociedade pudesse reverenciar a memória da graciosa artista”.¹⁰ O monumento até hoje é um dos mais admirados da necrópole manauara, objeto de culto afetivo por muitos que ainda lamentam o triste destino da moça, sem falar nos que se mostram intrigados e fascinados pelos detalhes misteriosos da ocasião de sua morte.

A escultura de Ária Ramos parece ser uma exceção no conjunto dos exemplares identificados. Pode ser a conta trágica de sua morte, pode ser o destaque socioeconômico de sua família e do meio envolvente, o fato é que sua história ainda é razoavelmente lembrada por diletantes e estudiosos na história da cidade, lembrança reforçada por sua representação em mármore. Entretanto, deve-se aqui lembrar que essa história é muitas vezes encoberta pelas suposições que envolvem as circunstâncias de sua morte, tomando o lugar do interesse por sua real trajetória de vida.

As mulheres na Manaus dos vivos

É possível considerar que a escultura de Ária Ramos como jovem violinista atenda a uma representação das virtudes cultivadas de menina pertencente a uma família burguesa e assim, com os pressupostos dotes que se lhe construía, edificava-se como mulher digna das propostas de casamento mais interessantes do ponto de vista social e econômico. O verniz cultural que sua educação musical lhe conferia seria se tanto útil aos momentos de sociabilidade burguesa a que estaria confinada, para daí voltar à vida doméstica a que costumeiramente se empurrava qualquer mulher de sua classe.

Mas há muitas evidências de que isto não tenha sido bem assim.

Ária parecia seguir os passos das irmãs mais velhas, que se dedicavam à música de modo mais sério que o habitual para as moças de seu meio. Celeste, a mais velha, tirou passaporte para ir estudar em Lisboa com seu irmão Alírio, ainda em 1895.¹¹ Ela se formou no Conservatório Real de Lisboa em 14 de julho de 1902, após cinco anos de estudos ao piano, obtendo notas elevadas, para orgulho do pai, que divulgou seu boletim aos amigos de Manaus.¹² Celeste deu alguns concertos nos anos próximos ao seu retorno à capital amazonense, sendo alguns ao lado de profissionais de elevado nível, como o violinista e compositor Elpídio Pereira, que estudara em Paris, e os cantores integrantes da Companhia Lírica Francesa que fez temporada no Teatro Amazonas em 1907.¹³ Celeste foi seguida por Pátria Ramos, que se formou violinista na mesma escola da irmã. Nos anos 10, ambas tocaram regularmente em cinemas de Manaus e davam aulas a domicílio, ou em endereço próprio para esta finalidade, constituindo uma espécie de escola de onde saíam outras jovens talentosas. Celeste encarregava-se do ensino de piano, harmonia e bandolim francês, enquanto Pátria lecionava o violino.¹⁴

¹⁰ JC, Manaus, 23 de julho de 1916, p. 1.

¹¹ *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, 23 de março de 1895, p. 3.

¹² *Quo Vadis?*, Manaus, 6 de fevereiro de 1903, p. 2.

¹³ JC, Manaus, 18 de abril de 1907, p. 2.

¹⁴ JC, Manaus, 29 de fevereiro de 1916, p. 1.



Pode-se presumir que o pai insistisse em encaminhá-las ao casamento logo que possível, pois Pátria casou-se com um proprietário português de Setúbal em 1920¹⁵. Mas parece claro que o ambiente de Ária, a mais nova, era um dos melhores possíveis à época para a condição feminina, pois a família via na Arte um ofício respeitável e permitia a postura emancipada das suas mulheres nesse contexto. A representação escultórica de Ária Ramos ao violino, ainda que silenciado ao seu lado, não se resumia então ao símbolo da bem-educada filha da burguesia. Ela representava a si e às irmãs na busca por sua emancipação social.

A trajetória artística das irmãs Ramos, ainda por recuperar, é apenas uma dentre outras que permanecem ocultas para a historiografia local. As irmãs Marina e Honorina Amora, filhas do militar Camilo Lélis Pacheco Amora, chegaram a estudar com as Ramos e formaram-se na Academia Amazonense de Belas Artes. Seu desejo de emancipação da tutela masculina, certamente com apoio familiar, confirma-se na realização de mais um curso de habilidades profissionais, para além da música, pois ambas eram formadas também em Odontologia pela Escola Universitária Livre de Manaus, instituição precursora dos estudos universitários no Amazonas.¹⁶ Tão cedo quanto 1913, as irmãs Amora anunciavam-se nas páginas comerciais do Amazonas, para aulas de piano em endereço próprio, assim como ofereciam serviços odontológicos em seu gabinete dentário particular.¹⁷



Figura 9 – Anúncio das professoras e cirurgiãs-dentistas Marina e Honorina Amora.
Fonte: Anuario de Manaos (1913-1914), 1913, p. 195.

¹⁵ JC, Manaus, 2 de março de 1920, p. 1.

¹⁶ JC, Manaus, 26 de julho de 1912, p. 2.

¹⁷ Anuario de Manaos (1913-1914). Lisboa: Typographia da "A Editora Limitada", 1913, p. 195.

Não é uma coincidência que as Ramos e as Amoras estivessem trilhando seus caminhos como irmãs. A presença de um familiar na vida de uma mulher que buscava a independência socioeconômica na virada do século XIX para o XX foi comum, de modo a dar sinal de reputação respeitável à profissional, bem como prover amparo, dividir despesas, evitar vulnerabilidades diversas.

Provenientes de uma condição socioeconômica que parecia inferior às precedentes e ainda no ramo musical, as irmãs Bressler, como eram chamadas, marcavam presença ao violino e piano nos restaurantes, cafés concerto e estabelecimentos similares de Manaus, nos primeiros anos do século XX.¹⁸ De 1907 em diante, Cecília e Rosa Bressler tocaram regularmente no afamado Restaurant Français, no Café Riche e na longeva Confeitaria Bijou, dentre outros estabelecimentos hoje desaparecidos. Os anúncios em periódicos dão conta de sua atividade em Manaus até 1911, pelo menos, momento em que podem ter se deslocado para outras praças.

Dentre as profissões admissíveis para as mulheres que buscavam afirmação e independência entre os séculos XIX e XX, para além das artes do espetáculo, uma opção usual foi a do mercado da moda. Fossem costureiras ou figurinistas, elas nesse caso anunciavam-se sozinhas e por vezes trabalhavam solitariamente à frente de negócios estruturados ao molde de firmas, de pequena a grande dimensão. Manaus contou com muitas delas a se arriscar num mundo comercial que, em geral, era conduzido por homens.

Madame Adolphe Marx era proprietária, em 1888, da casa *Au Printemps*, um ateliê de modista (como se chamava então o serviço de feitura de roupas sob medida) com “modas de Paris”, com modelos copiados da capital francesa, mas disponíveis na casa situada no coração da capital amazonense, à rua da Instalação.¹⁹



Figura 10 – Anúncio do Ateliê da Madame Adolphe Marx.
Fonte: *A Província do Amazonas*, Manaus, 10 de outubro de 1888, p. 3.

¹⁸ JC, Manaus, 16 de julho de 1907, p. 1.

¹⁹ *A Província do Amazonas*, Manaus, 10 de outubro de 1888, p. 3.

Não demorou muito tempo para Mistress Neill vir lhe fazer concorrência, pois “recentemente chegada de Inglaterra”, como diziam os anúncios, ela se estabeleceu em 1892 em um endereço oposto ao de Marx, dispondo-se a fornecer desde “os mais simples vestidos caseiros às mais altas e elegantes *toilettes*, sempre às últimas modas Parisienses ou Londrinas”.²⁰

Num intervalo de menos de 20 anos, a concorrência aumentou, com a chegada dos estabelecimentos de Madame Froment, Madame Fanny, Madame Clara, Madame Rouaix, Madame Schianetti, além do surgimento de ateliês de estilistas e costureiras locais, como o Ateliê de Modas de Marciana de Paula Fontes, o Ateliê Palmyra e o Grande Ateliê de Etelvina de Brito. Esta última, como outras, foi levada à falência²¹ com o fim do Ciclo da Borracha, e retirou-se de Manaus²² num êxodo que se observou ao longo dos anos 10, embora poucas tentativas de fixação ainda pudessem acontecer.

Figura 11 – Anúncio do Ateliê da Madame Clara.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 12 de fevereiro de 1904, p. 4.

Ofícios na área da educação também eram um caminho frequente para mulheres que buscavam algum nível de independência. Classificados do período exibem inúmeros anúncios de moças e mulheres mais velhas oferecendo serviço de preceptoras ou aulas particulares em diversas habilidades e níveis. Dentre estes, destacam-se dois nomes, vinculados a diplomas da Universidade Livre de Manáos [sic]. Raymunda Chevalier, farmacêutica, atuou na década de 10, como diretora do prestigiado Instituto Universitário, que oferecia cursos desde o jardim da infância até o preparatório para a Universidade.²³

²⁰ *Diário de Manáos*, Manaus, 29 de julho de 1892, p. 4.

²¹ *JC*, Manaus, 20 de maio de 1912, p. 2.

²² *JC*, Manaus, 8 de setembro de 1918, p. 2.

²³ *Revista Cá e Lá*, Manaus, 6 de abril de 1914, p. 36.

Na mesma década, Evangelina Alves Gonçalves foi professora de português na Escola Normal, substituindo um professor afastado.²⁴ Era ainda professora particular das matérias do curso primário²⁵ e, mais adiante, tornou-se diretora do Externato Pedro Américo, cujos anúncios destacavam seu nome no cargo, o qual ocupou pelo menos até meados dos anos 20.²⁶

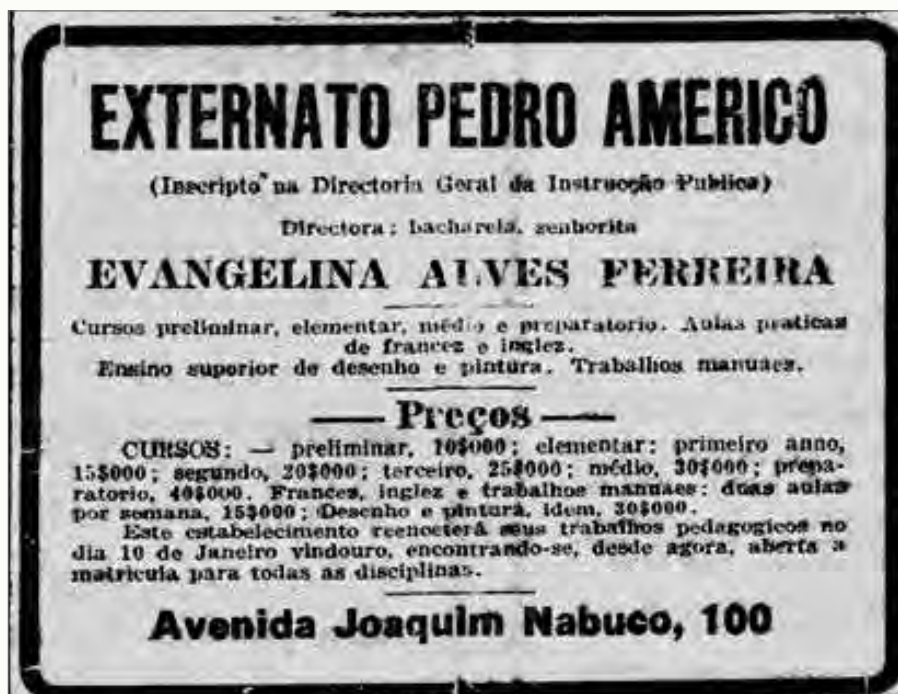


Figura 12 – Anúncio do Externato Pedro Américo, com destaque para o nome da diretora.
Fonte: *Jornal do Commercio*, 2 de janeiro de 1919, p. 4.

Estes exemplos, extraídos dos registros públicos, comerciais ou periódicos de Manaus, podem ser enriquecidos com as menções de outras mulheres educadoras, cozinheiras, comerciantes de miudezas ou bazar, algumas sucessoras e herdeiras de seus pais ou maridos, outras espalhadas por outros ofícios autônomos, mas que se constituem num contingente de história ainda silenciosa sobre a luta das mulheres por emancipação em uma cidade distante dos centros canônicos em disputa no plano nacional.

Pode ser que, se a economia da goma elástica tivesse resistido, hoje poderíamos contemplar outros exemplares na estatuária tumular do Cemitério de São João em que tais mulheres pudessem estar representadas por sua trajetória pessoal e profissional. Ao que tudo indica, o Naturalismo estético de par com a mudança de mentalidades a acontecer naquela Manaus da Belle Époque convergia para a construção da imagem de uma mulher em busca de emancipação. De momento, a estátua de Ária Ramos é o único testemunho na cidade dos mortos das inúmeras trajetórias femininas a despontar na cidade dos vivos, que esperam por serem lembradas.

²⁴ JC, Manaus, 16 de fevereiro de 1914, p. 2.

²⁵ JC, Manaus, 6 de janeiro de 1915, p. 4.

²⁶ JC, Manaus, 22 de abril de 1922, p. 2.

Considerações finais

Estudar os exemplares escultóricos de um cemitério moderno significa provavelmente deparar-se com uma forte presença da imagem feminina, em anjos e outras alegorias, além de, por vezes, em retratos estatuários. Não é diferente o caso do Cemitério Municipal de São João, em Manaus. Quando essas esculturas pertencem a túmulos de mulheres é inegável o caráter representativo dos significados intrínsecos a essas esculturas. A mulher, geralmente referenciada como mãe e esposa, está ali transmutada numa imagem de sentimento, saudade, fé, cumprindo o papel para o qual se supunha que ela havia nascido.

Inicialmente, ao identificar elementos que alardeavam intenções retratistas em alguns dos exemplares, a sensação foi de empolgação direcionada à busca por descobrir mais sobre quem haviam sido essas mulheres, talvez mesmo confirmar tais intenções. A pesquisa em fontes primárias impressas, no entanto, não retornou resultados, mostrando-se uma verdadeira comprovação da expressão de Michelle Perrot sobre o “mar abissal” ao qual a história – registrada principalmente por homens – relegou muito da trajetória feminina. Afinal, numa comparação com os retratos estatuários masculinos ali presentes, estes correspondem a figuras públicas enaltecidas em registros históricos, seus nomes perpetuados em ruas e prédios da cidade.

Na impossibilidade de resgatar do anonimato as mulheres a quem se destinavam as esculturas identificadas, optamos por voltar os olhos para aquelas cujas trajetórias podiam ser de alguma forma recuperadas pelas mesmas fontes primárias. Aqui a escultura da jovem Ária Ramos serviu como porta de entrada para exemplos de mulheres que, de algum modo, divergem da conformação que lhes era esperada.

Não se tratou aqui de diminuir a imagem das mulheres ligadas a papéis tradicionais percebidos nos significados das esculturas identificadas. Ao contrário, trata-se aqui de evidenciar o que ainda se tem delas, num esforço de trazer à luz o que resiste de material de sua memória e, por outro lado, de também recuperar as histórias que demonstram um caráter emancipador da história feminina em Manaus.

Referências bibliográficas

Ariès, P. (2017). *História da Morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias* (P. V. de Siqueira, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bellomo, H. R. (2000). As Origens da Arte Funerária. In: H. R. Bellomo (Org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte – sociedade – ideologia* (pp. 45-66). Porto Alegre: EDPUCRS.

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

Borges, M. E. (2011). Ressignificações da Saudade e da Desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Universidade Estadual de Campinas.

www.artefunerariabrasil.com.br/wp-content/uploads/2019/08/cbhaapresentaE7E3o2011.pdf

D’Incao, M. Â. (2018). Mulher e Família Burguesa. In M. del Priore. *História das Mulheres no Brasil* (10 ed., pp. 223-240). São Paulo: Contexto.



Maluf, M. & Mott, M. L. (1998). Recônditos do Mundo Feminino. In N. Sevcenko. *História da Vida Privada no Brasil 3 – república: da belle époque à era do rádio* (pp. 368-421). São Paulo: Companhia das Letras.

Perrot, M. (2007). *Minha História das Mulheres* (A. M. S. Corrêa, Trad.). São Paulo: Contexto.

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

Reis, J. J. (1991). *A Morte é uma Festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schimitt, J. (2010). *Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestuário*. São Paulo: Alameda.

Silva Júnior, R. B. M. (2015). *As Faces de Hela: sobre o feminino na necrópole*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco].

Valladares, C. do P. (1972). *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros* (2 vols.). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional.

Vattimo, G. (1992). *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água.

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

Submetido em: 20 de novembro de 2021

Aprovado em: 20 de julho de 2022

