

Esculturas funerárias: divindades sedutoras que despertam desejos sexuais dormentes diante da dor

Maria Elizia Borges, Programa de Pós-Graduação em História / UFG. CBHA

O tipo de escultura funerária aqui selecionado evidencia obras com atitudes provocadoras que sugerem sentimentos, desejos e intimidades voltados à sexualidade e ao erotismo, de forma sutil ou evidente. Nos campos santos, as divindades despertam desejos dormentes para assim ampliar o prestígio dos falecidos. Já nos cemitérios secularizados, dentro do seu repertório vastíssimo, questionam-se os modelos de representação erótica das crianças, dos jovens, dos temas mitológicos, dos santos e do jogo de sedução entre os adultos, chegando a refletir o quanto o prazer carnal está inserido na cultura artística funerária. Essas representações não são vistas pelos visitantes dos cemitérios, a princípio, como transgressoras, pois se acredita que, para eles, trata-se de um lugar à margem da sociedade, desprovido de intenções eróticas, embora se saiba que elas existem.

Palavras-chave: Campo Santo. Cemitério. Escultura funerária. Erotismo.

*

The type of funerary sculpture selected here shows works intended with provocative attitudes that suggest feelings, desires and intimacies focused on sexuality and eroticism, in subtle or obvious ways. In holy grounds, the deities stir dormant desires to thereby extend the prestige of the deceased. In secularized cemeteries, within its vast repertoire, there are models representing the eroticization in representations of children, young people, mythological themes, saints and the game of seduction among adults that here are questioned, to reflect how much the carnal pleasure is inserted in funerary artistic culture. These elements are not seen at first by cemetery visitors, as transgressive representations, since it is believed that is a place marginalized by society, devoided of erotic intentions, although its existence is knowned.

Keywords: Holy Grounds. Funerary sculpture. Eroticism.

No Campo Santo: divindades sedutoras reforçam o prestígio dos falecidos.

É de conhecimento historiográfico que os cristãos da Idade Média foram pouco a pouco se aproximando de seus mortos, contrariando assim a tradição romana que colocava suas necrópoles fora do limite das cidades. As basílicas urbanas começaram a ser construídas cada vez mais suntuosas, e era de praxe reservar um espaço para os mortos, inibindo assim o emprego de rituais funerários pagãos e festas funerárias, práticas comuns no início do cristianismo (Martinez Gil, 1996).

Esse hábito cristão deu origem à prática funerária de se enterrar grande número de cadáveres em lugares santificados – a *inumação ad sanctos*. Coube assim às famílias poderosas de então ostentar os monumentos funerários nesses recintos sagrados e em torno deles. A Basílica Medieval de Saint-Denis, em Paris (1231), por exemplo, abriga 70 efígies e túmulos, uma inestimável coleção na Europa que está intimamente ligada à história dos reis da França. Essa prática foi iniciada durante o reinado de Hugues Capet, que se estendeu de 987 a 996, e não por outro motivo a basílica é definida como o “Cemitério dos Reis”.

Destaca-se, nessa basílica, o monumento de Louis XII (†1515) e de Anna de Bretagne (†1514) construído em mármore de Carrara em 1531, e que aparenta ser a vitória dos soberanos sobre a morte. O monumento é rodeado pelos 12 apóstolos de Cristo, e nele a morte é concebida pelas figuras alegóricas das mulheres instaladas em cada canto e que representam as virtudes cardinais – entidades angelicais jovens que polarizam todas as outras virtudes humanas do cosmo cristão (Figura 1). São elas: a Justiça; a Força; a Prudência; a Temperança.

A este artigo interessam as figuras da Prudência e da Temperança, virtudes solitárias que, apesar de não participarem do jogo de sedução erotizado, evidenciam o ideal erótico no modo de se vestir e de se postar. A Prudência conduz todas as demais virtudes e, conforme o padrão de beleza clássica veste-se com uma roupa transparente que deixa ver a rigidez do busto firme e ereto, nota dominante das composições eróticas, segundo Anateresa Fabris (2016). Na mão esquerda, ela segura com firmeza a serpente, símbolo das tentações demoníacas, e na direita, o espelho que reflete não só a sua beleza como a sua sabedoria para distinguir o bem do mal, o que o faz utilizando o conhecimento adquirido. Já a Temperança mostra seus seios também rígidos e sua função é conter a atração dos prazeres e assegurar o domínio da vontade sobre os desejos.

O rei e a rainha estão representados em duas situações: no topo, ajoelhados, rezam pela vida futura, enquanto dentro do templo, de “estilo antigo”, estão nus, descarnados e em posição jacente. Essa estrutura de templo serviu de fonte de inspiração para outros mausoléus instalados subsequentemente na Basílica de Saint-Denis (Plagnieux, [s.d.]). Como pode-se observar, tornou-se possível encontrar a representação do erotismo nos monumentos funerários cristãos (Perniola, 2000).



Figura 1 - Monumento de Louis XII (+1515) e de Anna de Bretagne (+1514), em mármore de Carrara e autoria desconhecida. Basílica Medieval de Saint-Denis, Paris, 1531

Outra escultura que merece ser citada é a do túmulo da Beata Ludovica Albertoni, instalado entre 1671 e 1674 sobre o altar da Capela Altieri, na Igreja de San Francesco a Ripa, em Roma, e de autoria do escultor Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Trata-se de uma obra teatral, viva e dinâmica sobre uma nobre romana que após a morte do marido viveu uma vida piedosa trabalhando para os pobres sob a liderança dos frades franciscanos. Bernini foca a atenção na escultura de mármore de Carrara da Beata deitada meio de lado sobre um colchão no momento de seu êxtase espiritual ao receber a comunhão mística com Deus, demonstrando assim a sua entrega total ao Divino.

O significado erótico da obra está no modo como a Beata Ludovica coloca sua mão esquerda sobre o seio; na maneira como suas pernas estão sobrepostas dentro das dobras do seu hábito; no rosto tombado para um lado com os olhos semifechados; e nos lábios semiabertos como se quisessem emitir um gemido de “prazer” ao receber tal graça. A escultura está assentada em um sarcófago de mármore vermelho, local de sua sepultura.

O túmulo da Beata Ludovica Albertoni é uma das últimas esculturas de Bernini, que na época já contava com 71 anos e se prontificou fazer o projeto gratuitamente. Uma similaridade de postura do rosto da Beata é encontrada em outra obra de Bernini, “O Êxtase de Santa Teresa D’Avila”, realizada anteriormente (1647-1652) e instalada na Capela Cornaro da Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma.

Todos os historiadores da arte são unânimes em afirmar a grande carga transgressiva de sensualidade vivenciada por Santa Teresa quando é flechada pelo anjo, em uma alusão ao amor divino. O anjo prepara-se para descobrir o peito da Santa, e o encanto erótico acentua o essencial: o trânsito do corpo para a veste, pois ele está dissolvido no panejamento de seu hábito (Perniola, 2000) e no simbolismo sexual da flecha que vai ser cravada em seu coração. Dessa feita, as duas obras do Barroco conferem uma sensibilidade emocional religiosa determinada pela Igreja Católica Romana após o Concílio de Trento.

Ambas estão imbuídas de prazer e dor, e representam a vida e a morte, dicotomias dadas pela simbolização do erotismo. Elas transcendem “a ascese espiritual e evoca a experiência sensorial e carnal da fé”, segundo Rafael Azevedo Fontenelle Gomes (2018: 83). Para este autor “o heroísmo e o erotismo foram recursos tácitos aplicados nas obras de arte sacra após a contrarreforma como ferramentas para produzir o deleite e o deslumbramento dos fiéis” (Gomes, 2018: 89).

Quanto ao sepultamento dos cristãos nos campos santos brasileiros a partir do século XVIII, tinha-se o costume de enterrá-los predominantemente no chão das igrejas. No início essas sepulturas formavam longas fileiras de campas cobertas de madeira e aos poucos foi introduzido o uso da pedra de lioz, na qual os canteiros e os entalhadores gravavam as inscrições do falecido e esculpiam os brasões de família e/ou símbolos religiosos. São lápides de grande qualidade artesanal, e alguns exemplos delas foram levantados pelo pesquisador Clarival do Prado Valladares no livro *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros* (1972).

Outro hábito comum no século XVIII era colocar pedras sepulcrais dos religiosos no chão do claustro dos conventos das igrejas ou em catacumbas, galerias individuais de carneiras de parede embutidas contíguas ao claustro das igrejas. No claustro também se guardavam os sarcófagos com os restos mortais do falecido, conforme registrou Jean-Baptiste Debret no livro *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil* (apud Leenhardt, 2015). Ao mesmo tempo utilizava-se o entorno das igrejas para enterrar os mortos menos favorecidos. Eram poucas as igrejas e conventos de ordens jesuítas, franciscanas e beneditinas que ostentavam ornamentações suntuosas, todavia, existiam pouquíssimos jazigos monumentais com esculturas à altura da arquitetura no interior das igrejas até o século XIX. Nenhuma dessas lápides e jazigos exhibe ornamentos que caracterizam imagens atreladas ao erotismo.

Imagens que despertam desejo sexual diante da dor.

Sabe-se que em 1828 D. Pedro I criou a lei que dispõe sobre a obrigatoriedade da instalação de cemitérios a céu aberto, o que levou à extinção do sepultamento no recinto das igrejas. Aos poucos a administração municipal de cada cidade teve de se adequar à lei e construir cemitérios ao ar livre, afastados da cidade, denominados cemitérios convencionais secularizados. Seguindo o pensamento iluminista, esse tipo de cemitério é constituído por uma porção de terra cercada e ordenada segundo determinados critérios paisagísticos voltados para a cremação e o enterro dos falecidos.

A literatura sobre esse tema no Brasil é particularmente rica e volta-se para o estudo de cemitérios criados por várias etnias e credos e que refletem as mudanças de atitudes em relação ao cadáver e ao sentimento de perda de entes queridos nos séculos XIX e XX (Howarth; Leaman, 2004). Apesar de ser administrado pela municipalidade ou por empresas privadas ou entidades religiosas, o cemitério convencional continua sendo visto pela população como um local sagrado até os dias atuais.

Entre um repertório vastíssimo de obras funerárias que se instalam nos cemitérios convencionais no Brasil no período de 1890 a 1930, optou-se por demonstrar como algumas obras são suscetíveis à apreensão da fantasia erótica do observador. Considera-se, conforme Fabris (2016, p. 161), o erotismo como uma “nota dominante das composições”. Algumas esculturas funerárias suscitam o prazer de olhar os corpos sensuais, enquanto outras carregam em si um erotismo sutil ou evidente (Chiarelli, 2005). Considerando essas duas vertentes, a premissa que orienta este artigo é observar a atitude erótica como uma experiência durante a qual o indivíduo entrega-se à vida até o limite da morte (Bataille, 1986). Questiona-se então como é representado, no espaço da morte, o lado erótico de crianças, jovens, adultos solitários e até mesmo das deusas, e do jogo de sedução entre duas pessoas, que chega ao índice da transgressão.

O que de fato proliferou nos cemitérios brasileiros foi a presença de túmulos infantis com estátuas clássicas estereotipadas de anjo-criança semidespido, com vestes cobrindo sempre o seu sexo, tal como a obra “Anjo genuflexo em oração”, uma variação da alegoria da desolação, e o “Anjo da saudade” (Borges, 1995). No entanto, outro modelo de estatuária – a da criança jacente vestida de camisolinha permite vislumbrar certo ar de sensualidade ao deixar à mostra, de modo “descontraído”, um lado da veste caída em um de seus ombros. A criança interpreta a sua própria morte, sinônimo de “descanso eterno”.

Toma-se aqui como exemplo o túmulo de Frederico (*1887-†1891), instalado no Cemitério da Saudade (1880), da cidade de Campinas, SP, obra realizada pela marmoraria de Giuseppe Tomagnini, Gratello e Co. (Figura 2). Seria um modelo de erotismo sutil e indício de transgressão? No imaginário adulto, a criança é

postulada como um ser incapaz de provocar o mal, criativo, autêntico e lúdico. Um ser repleto de prazer, inocente, portanto, pudico. Todavia, esse repertório estilístico não estaria expressando os valores morais próprios do mundo adulto-social? (Borges, 1995).



Figura 2 - Túmulo de Frederico (*1887-†1891), com criança jacente. Cemitério da Saudade, Campinas (SP). Fonte: Foto de Adriano Rosa.

No transcorrer de pesquisa realizada por esta pesquisadora, foram localizadas pranteadoras que portam esse mesmo ar de descontração, deixando entrever parte de um dos seios pelo decote caído, ou seja, nada que transparecesse ingenuidade. Para efeito de comparação, recorda-se aqui que também a mulher moderna se apropria muito do artifício de usar vestimentas com um ombro caído para provocar *sex -appeal*.

Para Gillon Júnior (1972), no momento em que a família começou a se organizar em torno da criança (século XVIII), os túmulos infantis transformaram-se em

exemplos de beleza. O autor denomina o período como o das “belas mortes românticas”, que transformam a agonia em um espetáculo sensual desejado e proibido, simultaneamente. Ele analisou túmulos de crianças similares ao de Frederico, e constatou que são provenientes da época vitoriana inglesa e norte-americana. Os álbuns das marmorarias no Brasil certamente expunham esses modelos.

Os jovens santos também apresentam seus momentos de “transe supremo” diante da morte. Para exemplificar, cita-se a escultura em bronze de Santo Estevão, de Rodolfo Bernardelli (*1851-†1931), versão colocada no túmulo da família do escultor no Cemitério de São João Batista, Rio de Janeiro (1851), por ocasião de seu sepultamento. Essa obra foi realizada em 1882, no período em que Bernardelli estava se aprimorando em Roma.



Figura 3 – Escultura de Santo Estevão, assentada no túmulo da Família Bernardelli, no Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro Fonte: Foto de Maria Elizia Borges.

A Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro fez críticas severas ao tratamento excessivamente realista que Bernardelli teria dado ao santo, primeiro mártir do cristianismo (Silva, 2006). No entanto, o crítico Gonzaga-Duque (1995, p. 255) vê com grande desvelo a obra de Santo Estevão:

A expressão do seu rosto é de sofrimento e crença; todo o seu corpo magro, raquítico, enfraquecido pelo martírio que lhe rasgou as carnes e faz escorrer abundante sangue das veias indo coagularem-se no solo, chega a provocar a estupefação pela verdade que encerra.

Na contemporaneidade, valoriza-se esse corpo nu voluptuosamente estendido, o rosto levantado para cima, os olhos amargurados, a boca semiaberta e os cabelos desalinhados como requisitos corporais que demonstram o prazer do mártir ao morrer pela cristandade, um gozo similar ao da Beata Ludovica e de Santa Teresa D'Avila, citadas anteriormente.

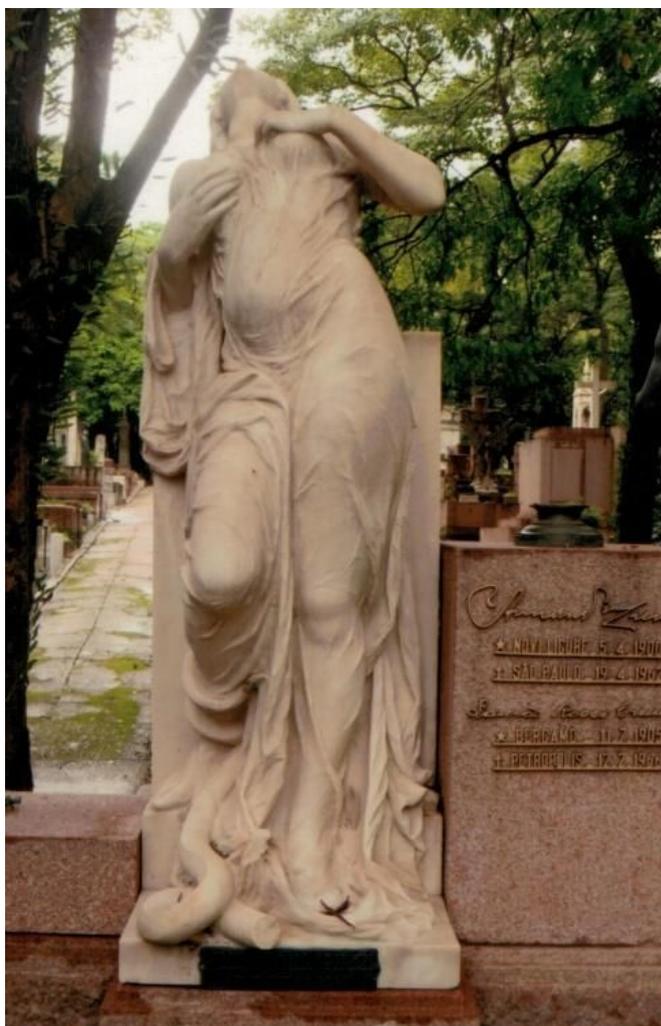


Figura 4 – Escultura em mármore de Carrara de Euridice, de autoria desconhecida, no túmulo da Família Marzorati, no Cemitério da Consolação, São Paulo. Fonte: Foto de Maristela Carneiro.

Conforme demonstrado, os cemitérios brasileiros secularizados estão repletos de imagens de cunho religioso. Os cemitérios considerados como “museus a céu aberto” e instalados nas atuais metrópoles detêm um número bem representativo de personagens mitológicas oriundas da cultura grega e que personificam, dentro de uma representação cenográfica ou isoladamente, atitudes provocadoras que despertam desejos sexuais dormentes mesmo diante da dor.

Como exemplo recorre-se à mitologia grega e à representação do drama de Eurídice, esposa do músico Orfeu, que foi envenenada pela serpente, após o olhar apaixonado do caçador Aristeu. No túmulo da Família Marzorati (Cemitério da Consolação, São Paulo) encontra-se uma obra com características do estilo *art nouveau* em que Eurídice expressa todo seu êxtase de dor e prazer com a picada da serpente que sobe por entre suas pernas (Figura 4). Observa-se tal deleite pela posição do corpo, caracterizado na plenitude de seus atrativos; pela mão que segura o seio esquerdo; e pelo rosto inclinado, que expressa um gemido ardente.

A imagem de Eurídice retratada na escultura segue os parâmetros da beleza clássica, com veste drapejada, grudada no corpo e transparente. Outra escultura da mesma Eurídice foi colocada na década de 1920 no túmulo da Família Vitali (Cemitério da Consolação, SP), no qual é mostrada sendo conduzida aos céus por um anjo adulto. Sabe-se que as marmorarias tinham por hábito reproduzir a mesma temática em túmulos diferentes, conforme o gosto da burguesia vigente. As imagens não precisam estar nuas para suscitar desejo sexual, mas sim passar para o espectador uma carga fictícia de prazer carnal (Borges, 2007).

De acordo com Valladares (1972 apud Borges, 2002), a sensualidade foi o fundamento ético do estilo *art nouveau*, na condição plena de sua vivência e grandeza, conforme atesta a citação a seguir.

É na arte tumularia que o *art nouveau* se denuncia como um estilo capaz de representar o nu através de uma nova linguagem plástica diferente e inovadora. É quase certo ser esta a caracterização da atitude de reação antiacadêmica. Sem perder a conotação de realismo figurativo, conduz a figura a uma nova metáfora. [...] O enlevo, o êxtase e a resolução se expressam plenamente nas alegorias conduzidas aos túmulos, na temática de consagração, desolação e integração. Há figuras que parecem revelar a dor e o prazer, o amor e o morrer” (p. 603)

Os temas alegóricos, tais como os já citados, tornaram-se relevantes para expressar os devaneios do estilo *art nouveau* e configuram o que se designa neste artigo de modelos de erotismo evidente. Esse mesmo tipo de erotismo é encontrado em obras do estilo Liberty (noção de liberdade), que sofreram a influência do escultor italiano Leonardo Bistolfi (*1859-†1933), considerado como o “poeta da morte” ao propor um novo simbolismo iconográfico funerário. Segundo André Chabot (apud Bossaglia, 1979), Bistolfi criou o “erotismo da

morte”, pois seu objetivo era amenizar o luto moderno e demonstrar o sentido pleno do amor universal e o lado espiritual da vida.

Entre os inúmeros seguidores de Bistolfi, tem-se o escultor italiano Materno Giribaldi (*1870-†1935), que na década de 1930 instalou seu ateliê em São Paulo. Alguns de seus melhores trabalhos são as esculturas do jazigo-capela da família de Nami Jatef, construído em 1932 em estilo *art déco* pela marmoraria Pedro Porta (SP) que o revestiu de granito polido preto e marrom. O jazigo-capela foi erigido no Cemitério da Consolação em São Paulo, constituindo de um monumento luxuoso que simboliza bem a ascensão de um imigrante libanês que veio a se tornar um empresário bem-sucedido em São Paulo.

Mas o que de fato chama a atenção nesse jazigo-capela são as esculturas de bronze de Giribaldi que circulam e coroam todo o monumento, chegando a avançar na frente, como se projetassem para fora (Figura 5). Alguns críticos interpretam essa cenografia como um navio imaginário, principalmente quando visto de perfil. O grupo escultórico é composto por vinte figuras seminuas, dispostas aparentemente de modo desordenado em torno do jazigo-capela. As mulheres sedutoras que se sobressaem na frente do jazigo parecem elevar-se ao céu. Os corpos das jovens representados em movimentos vigorosos, excitantes e de torsos retorcidos ocupam as laterais do jazigo e parecem brotar das flores que ornamentam toda a base do monumento. Essa narrativa de composição assimétrica foi denominada “o prazer da dor” por esta autora (Borges, 2011), dado o sentimento do êxtase teatral que ela representa.



Figura 5 - Figuras seminuas que adornam o jazigo-capela da Família Nami Jatef, 1932. Escultor Materno Giribaldi. Cemitério da Consolação, São Paulo. Fonte: Foto de Maristela Carneiro.

Conforme se observa na Figura 5, as mulheres possuem cabelos longos e encaracolados, têm corpos bem delineados, seios torneados e roupas transparentes. Dramatizam a perda do ente querido segundo uma agitada teatralidade que aponta para uma relação de aconchego, de desejo e prazer entre esses corpos que se encostam e se entrecruzam em posições variadas. O lirismo e a sensualidade fazem-se presentes. Há também uma conexão de todo esse cenário com a mulher e o homem que ladeiam a porta do jazigo-capela coroados de uma flama que simboliza a chama da vida. A porta, por sua vez, tem gravado em baixo-relevo uma mulher alada, altiva, estilizada, que brota das flores seguindo assim os cânones do estilo *art nouveau*. Para completar a exuberância do monumento, Giribaldi acrescentou no topo uma pranteadora que se debruça sobre o teto em forma de sarcófago, representando o seu desespero diante da desventura da morte (Borges, 2011).

Pode-se constatar na obra tanto a influência da linguagem formal de Rodin, quando Giribaldi funde seus baixos-relevos em vários graus de *stiacciato* (Borges, 2015) e de Bistolfi, quando faz a representação da cumplicidade do amor e da cobiça. Um exemplo desse último sentimento encontra-se no monumento funerário de Guglielmo Folchi (c.1925), instalado no Cemitério Maggiore, em Pádua (Itália). Nele, o diálogo do desejo está explícito entre o homem robusto e a mulher angelical, de contornos delicados, que carrega um cordão de flores (Berresford, 2004).

A iconografia secular foi aos poucos ocupando espaço nos cemitérios secularizados, desafiando assim esse local tido como “sagrado”. Quanto a assumir cenas vinculadas ao amor humano e que levam a vislumbrar a evidência do amor e do prazer carnal, conforme apresentado até agora, pode-se afirmar que o erotismo evidente surgiu pela primeira vez no Cemitério Montparnasse (Paris) entre 1909 a 1910. Trata-se da segunda versão da obra “O beijo”, do escultor romeno Constantin Brancusi (*1876-†1957), construída em pedra de calcário e instalada no túmulo da anarquista russa Taniocha Rachevskaia, que se suicidou aos 23 anos de idade devido a um desgosto amoroso (Borges, 2017).

A escultura de Brancusi é a antítese da obra “O beijo” (1882-1889) do escultor francês Auguste Rodin (*1840-†1917), que evoca a representação do amor romântico. “O beijo” de Brancusi tornou-se referência turística no Cemitério Montparnasse, símbolo da ruptura estilística do artista, que passou a adotar o purismo formal, e ao mesmo tempo da renovação no espaço cemiterial. A sua importância advém também de representar uma história de amor real e por ser construída segundo o rigor geométrico que compacta os amantes de tal maneira que mal se consegue distinguir as características individuais de cada um deles nesse beijo apaixonado (Zanini, 1971 apud Borges, 2004).

Daí em diante algumas representações de despedidas com beijos ardentes surgem em cemitérios europeus e brasileiros, esculpidas conforme os parâmetros da arte moderna. No caso do Brasil, uma obra representativa é “O último adeus”

(c. 1945), de Alfredo Oliani (*1906-†1988), realizada em bronze para o túmulo da Família Cantarella, e instalada no Cemitério São Paulo, São Paulo, em 1944. Em cima de uma base de três níveis, o escultor assentou a representação de uma narrativa de amor composta pelo corpo bem torneado e jacente de Maria Cantarella (morreu em 1982), coberta com uma veste leve e drapeada. Sobre seu corpo, do lado esquerdo, encontra-se a escultura de seu esposo nu e viril, “Nino”, como era chamado por ela (falecido em 1942), e que lhe dá o último beijo, em uma despedida que se pode dizer franca, íntima e intensa (Figura 6).

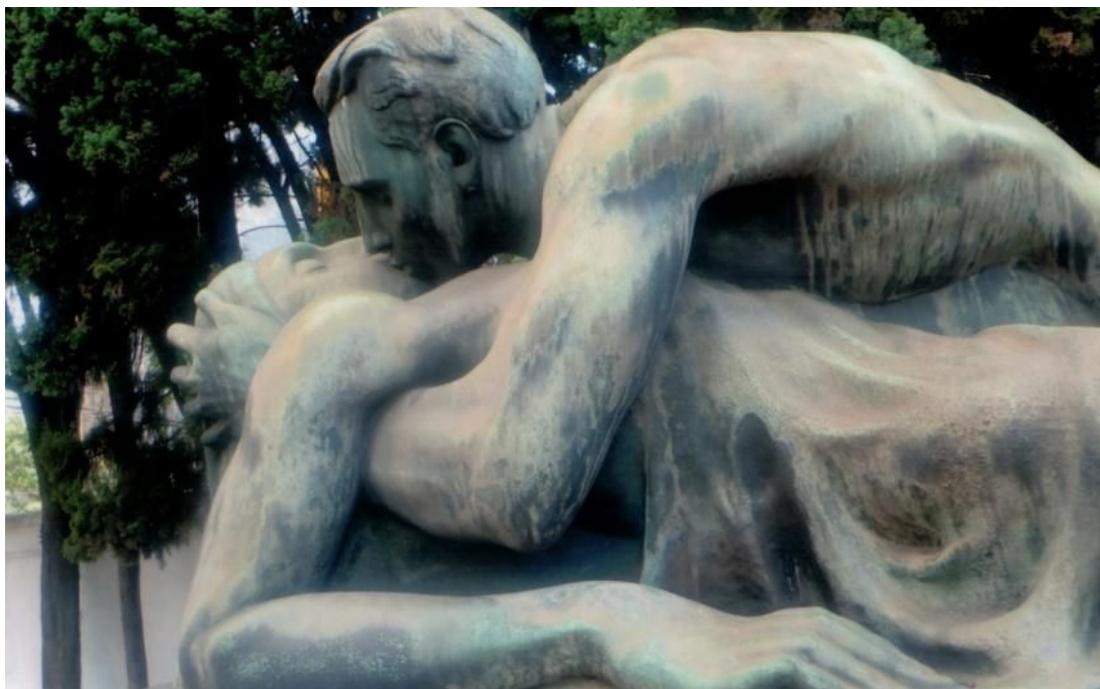


Figura 6 - Detalhe da escultura “O último adeus”, de Alfredo Oliani (1945), assentada no túmulo da família de Cantarella no Cemitério São Paulo,SP Fonte: Foto de Maristela Carneiro.

Conforme José de Souza Martins (2006 apud Comunale, 2015), esse monumento causou estranhamento por ser a primeira obra a “proclamar o erotismo estético” em um cemitério na cidade de São Paulo, dado a sua ousadia e por ser considerada como indevida na arte funerária paulista. Por conta da altura da base, a obra pode ser observada de todos os ângulos, ressaltando ainda mais o erotismo da cena.

O modelo real de beleza dos personagens de “O último adeus” de Oliani remete à formação que o escultor recebeu de seus mestres Amadeu Zani (*1869-†1944), Nicolla Rollo (*1889- †1970) e Francisco Leopoldo e Silva (*1879- †1948), sem que se esqueça a já citada influência da estética rodianiana, comum à maioria dos escultores de sua época. Essa obra de Oliani certamente contribuiu para a proliferação de outras produções funerárias que se sucederam no Brasil, destacando a sensualidade feminina, a nudez e o erotismo tanto sutis como evidentes.

Na modernidade, a temática da despedida simbolizada pelo beijo também é recorrente em cemitérios da Europa, como o túmulo da família Sigmund (meados do século XX) no Cemitério Central de Viena, que contém o maior prisma erótico visto pela pesquisadora e que a deixa atômica e perplexa ante tanta intensidade carnal.

Enfim, um espaço para se declarar o amor e a paixão.

Os cemitérios secularizados são espaços modernos e que permitem visualizar diferentes níveis de experiências temporais devido ao seu longo período de existência. Ao caminhar por entre as quadras, depara-se com obras de teor essencialmente cristão e outras que representam e enaltecem os valores da burguesia do século XX. Está-se diante de um local visto como “sagrado”, mas que é também secular.

Esse espaço funerário permite uma grande liberdade aos escultores e marmoristas para que atendam a um tipo de clientela que quer colocar ali todos os seus anseios e desejos que contribuam para registrar a perenidade do amor vivido. A celebração da metafísica do amor conjugal está concebida com grande teor de erotismo, conforme exemplificado no presente texto. Ao mesmo tempo encontram-se temáticas com representações de pessoas isoladas que sublimam a dor e congregam a angústia e a sensualidade por motivos distintos.

Ressalte-se que associar a nudez ao erotismo não condiz com a proposta da autora deste texto, pois existem muitos modelos de nus nos cemitérios brasileiros, mas que estão representados no seu aspecto ideal e eterno. São esculturas que, como diz Perniola (2000), estão fechadas ao trânsito erótico. A narrativa erótica é mais ampla e profunda do que a nudez, pois requer o tráfico entre a imagem e o cuidado que se tem ao vê-la.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Light Books, 1986.

BERREFORD, Sandra. *Italian Memorial Sculpture 1820- 1940. A legacy of love*. First. London: Frances Lincoln Edition, 2004.

BORGES, Maria Elizia. *Arte funerária: representação da criança despida*. História. São Paulo, n. 14, p. 173-187, 1995.

_____. *Manifestações artísticas contemporâneas em espaços públicos convencionais (cemitérios secularizados)*. In: XXIV COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2004. Anais. Belo Horizonte: Instituto Arte das Américas, 2004. [ICD-ROM]

_____. *Eternidade sobre túmulos. O prazer da dor*. Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, ano 6, n. 65, p. 66- 71, fev. 2011.

- _____. Três encantamentos do Brasil com a arte funerária italiana. In: XXXV COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Anais. Rio de Janeiro: UEJ/EBA, 2015. [1CD-ROM]
- _____. Um olhar indagador sobre os cemitérios: as representações modernas da morte. In: OMENA, Luciene Munhoz de; FUNARI, Pedro P. A. As experiências sociais da morte. Diálogos Interdisciplinares. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.
- _____. Arte funerária no Brasil: contribuição para a historiografia da arte brasileira. In: XXII COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2002. Anais. Porto Alegre: PUCRS, 2002. [1 CD-ROM]
- _____. Arte funerária e il commercio carrarense in Brasile. In: BERRESFORD, Sandra. Carrara e il mercato della scultura. Milano: Federico Motta Editore, 2007. p. 268- 272.
- BOSSAGLIA, A. Rossana. Scultura Cimiteriale a Milano tra Scapigliatura e Simbolismo. In: JANSON, Horst W. (Coord.). La scultura nel XIX secolo. Bologna: Editrice Clueb, 1979. p. 211-212.
- CHIARELLI, Tadeu (Org.) Os sentidos na arte. São Paulo: Associação dos Amigos do CCB BSP, 2005.
- COMUNALE, Viviane. A redescoberta da arte de Alfredo Oliani: Sacra e Tumular. 2015. 259p. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.
- FABRIS, Anateresa. Entre Matisse e Playboy: Tom Wesselmann e o corpo feminino. Artcultura, Uberlândia, MG, v. 18, n. 33, p.159- 174, jul./ dez. 2016.
- GILLON JR., Edmund V. Victorian Cemetery Art. New York: Dover Publications, 1972.
- GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle. Heroísmo e erotismo na escultura colonial do Rio de Janeiro: análise de exemplares dos mártires São Manuel e São Sebastião. In: TERRA, Carlos (org.) Olhares sobre o Erotismo na Arte. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018, p. 75-92.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. A arte brasileira. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995 [Editado por Tadeu Chiarelli].
- HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer. Lisboa: Quimera Editores e Círculo de Leitores, 2004.
- LEENHARDT, Jacques (Org. e prefácio). DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando. Muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media. Toledo: Disputación Provincial, 1996.
- PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PLAGNIEUX, Philippe. La basilique cathédrale de Saint- Denis. Paris: Éditions du Patrimoine. Centre des Monuments Nationaux, [s. d.].
- SILVA, Maria do Carmo Couto da. A formação do escultor Rodolfo Bernardelli na Itália (1877- 1885): uma análise de sua trajetória a partir de fontes primárias.

Revista de História de Arte e Arqueologia, Campinas, SP, v. 6, p. 123-136, dez. 2006.

VALLADARES, Clarival do Prado. Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. (v. 2)