
Recebido em 29/9/2017 e aprovado em 30/11/2018

A POTÊNCIA DO HOMEM E O AMOR METAFÍSICO: O ÚLTIMO ADEUS

MAN'S POTENCY AND METAPHYSICAL LOVE: THE LAST GOODBYE

Maristela Carneiro*

Resumo: O presente trabalho apresenta as soluções estéticas da escultura funerária *O último adeus* (1945), de autoria do escultor Alfredo Olini (1906-1988), parte do acervo do Cemitério São Paulo, localizado na capital paulista, analisada a partir dos parâmetros da História da Arte de Didi-Huberman. A narratividade do amor encontra-se no primeiro plano da escultura, a qual representa um vigoroso homem nu reclinando-se sobre o corpo de uma jovem mulher, para dar-lhe um último beijo. O erotismo é privilegiado na composição em questão, objetivando a imortalização do amor pela ótica dos amantes, separados pela morte, mas perenizados no bronze. A obra também elabora determinado discurso de masculinidade e de potência viril. Influenciado pela arte moderna nacional, o escultor representa o amor pela via do erotismo, enquanto sublimação da dor.

Palavras-Chaves: Virilidade. Erotismo. Arte Funerária. Escultura. Morte.

Abstract: This article presents the aesthetic solutions of the funerary sculpture *The last goodbye* (1945), authored by Alfredo Olini (1906-1988), part of the collection of Cemitério São Paulo, located in São Paulo state capital, analyzed from the theories of Art History by Didi-Huberman. The narrativity of love is in the forefront of the sculpture, which depicts a vigorous nude male reclining over the body of a young woman, reaching to give her a last kiss. Eroticism is privileged in this composition, aiming to immortalize the love as it was through the eyes of the lovers, separated by death, but perpetuated in bronze. The artwork also elaborates a certain discourse about masculinity and virile power. Influenced by national Modern art, the sculptor depicts love through the look of eroticism, as a sublimation of pain.

Keywords: Virility. Eroticism. Funerary Art. Sculpture. Death.

* Pós-Doutoranda em História, pela Universidade Federal de Mato Grosso (PPGHIS-UFMT). Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (PPGH-UFG). Autora de livros e materiais didáticos pelo IESDE - Inteligência Educacional e Sistemas de Ensino. E-mail: <maristelacarneiro86@gmail.com>.

1. Introdução

Os gregos possuíam três diferentes vocábulos para definir amor: *eros*, *fília* e *ágape*, relacionados, respectivamente, ao amor sexual, à amizade e ao amor espiritual. Vê-se que, desde a Antiguidade, o amor é associado à esfera do erótico. Filho do Caos, Eros figura entre os deuses primordiais; o mais belo dos belos deuses, é a “força fundamental que garante a perpetuação dos seres e a coesão do universo” (QUADROS, 2011, p. 165) Mas nem sempre este amor orientou a definição das relações matrimoniais, sendo por vezes idealizado e visto como inalcançável. O amor romântico, surgiu somente no século XIX, intrinsecamente conectado à consolidação da família burguesa moderna (CARLOS, 2011, p. 70). Este modelo de amor, já no século XX, passa a englobar o prisma erótico em sua acepção, abrindo novas interpretações e possibilidades representacionais de suas práticas.

A narratividade do amor é o elemento central da composição *O último adeus* (c. 1945), do escultor Alfredo Oliani (1906-1988), concebida para o túmulo da Família Cantarella, no Cemitério São Paulo (FIGURA 1).

FIGURA 1 – O último adeus (c. 1945), escultura em bronze de Alfredo Oliani, Cemitério São Paulo.



FONTE: acervo da autora, 2014.

A composição parte de uma série de blocos de granito preto polido, dispostos geometricamente, a fim de dar suporte à escultura confeccionada em bronze. É quase como um altar, porque o espectador precisa alçar três degraus para alcançar a mesma, sendo ainda possível circundar a obra e observá-la de todos os ângulos. Sobre essa estrutura, um vigoroso homem nu reclina-se sobre o corpo de uma jovem mulher, para dar-lhe um último beijo – O último adeus. Nas palavras de Martins:

Aquele Beijo já deu o que falar. O conjunto escultórico Último Adeus, de Alfredo Oliani, no Cemitério São Paulo, é a mais comentada obra de arte cemiterial da cidade de São Paulo. Muitos a consideram uma proclamação de erotismo estético, até mesmo uma ousadia profunda e indevida na arte funerária paulistana. Enganam-se. Está localizada logo à direita de quem entra pelo portão principal do Cemitério, na Rua Cardeal Arcoverde. É inevitável que o visitante logo a veja, seja pelo volume seja pelo tema. Um portão lateral menor dá quase na frente da bela obra. Ali é o túmulo de Antônio Cantarella, falecido nas antevésperas do Natal de 1942, com 65 anos de idade, e de sua esposa, Maria Cantarella, dez anos mais moça. (MARTINS, 2006, s/p.)

Maria Cantarella faleceria muitos anos depois do marido. Ainda assim, parece tê-lo amado até o último de seus dias. Com efeito, quando do seu falecimento, em 1982, o epitáfio gravado na pedra reafirma seu amor: “Aqui repousa Maria Cantarella ao lado de seu inseparável e amado esposo...”; já expresso quarenta anos outrora, quando da separação que dá sentido à obra: “Ó Nino, meu esposo, meu guia e motivo eterno de minha saudade e de meu pranto. Tributo de Maria”. Para Martins, tanto a esposa enlutada, quanto o artista contratado, fazem as vezes de escritores.

Os dois escritores vão muito além da maioria dos textos em memória dos mortos de nossos cemitérios. Especialmente o da própria Maria, uma intensa e direta palavra de amor, uma recusa em reconhecer o tenebroso abismo da morte. Tanto a palavra de Maria quanto a própria obra de arte enchem de luz aquele recanto do cemitério. A escultura de Oliani é sem dúvida uma das nossas mais finas e mais belas representações da dor da separação, porque a nega na intensidade carnal do encontro entre um homem e uma mulher. (MARTINS, 2006, s/p.)

Aos corpos o artista imprimiu contornos de sensualidade (FIGURA 2).

FIGURA 2 – Detalhe de O último adeus.



FONTE: acervo da autora, 2014.

O objetivo de Maria era reconhecer o marido ainda vivo em sua vida, mesmo após a sua partida, enquanto ela mesma se sentia morta, sem a sua companhia. “A extraordinária beleza do túmulo do casal Cantarella está na eloquente recusa da anulação do corpo e da sexualidade pela morte, na eloquente declaração de amor sem disfarce, de Maria por Antônio, o Antonino, o Nino.” (MARTINS, 2006, s/p.). Esta eloquência é obtida pela conjugação da monumentalidade da obra e sua temática erótica, elementos que se aliam à plástica modernista, que carrega traços dos movimentos vanguardistas europeus.

Mesmo desfalecida, a mulher não é decrépita ou apresenta sinais visíveis de decadência física; o homem, por sua vez, é moldado no auge de seu vigor, possui linhas fortes e musculatura bem desenhada, ressaltada pela pose prostrada, com articulações tensionadas. Ele se atira sobre a mulher e a beija com paixão, seus braços entrelaçados aos dela, as mãos segurando o rosto da amada; ao segurá-la, ele a eleva, puxando-a para si em um último rompante de ardor. Ele tem os olhos fechados e o cenho vincado, o sobrolho erguido, em uma clara demonstração de entrega emocional. A despedida

dos dois é espetacularizada em uma mostra de afeição ao mesmo tempo íntima e franca.

A originalidade da composição de Oliani, ao menos no que tange aos cemitérios paulistas, parte do desejo expresso pela própria Maria Cantarella quando da encomenda. A obra é expressiva do sentido do amor para o casal, que apresenta uma relação invertida, de profunda demonstração de paixão e de amor, alinhado ao componente erótico: é a familiarização da morte por intermédio do libertino, conforme afirmara Bataille (2013, p. 36) Na escultura, a mulher está morta e o homem, no auge de sua virilidade, despede-se da amada.

2. Caminhos e influências estéticas de Alfredo Oliani

Apesar de ser paulistano, e não italiano como a maioria dos demais artistas referidos, sua estética carrega a influência da arte ítala. Segundo Comunale (2015, p. 39-41), filho de pai italiano e mãe paulista, Alfredo Oliani demonstrou talento artístico desde a juventude. Em 1920, começou a frequentar o ateliê do artista italiano Nicola Rollo (1889-1970), onde também funcionava uma pequena fundição de bronze, a qual deve ter incentivado o aprofundamento técnico do artista.

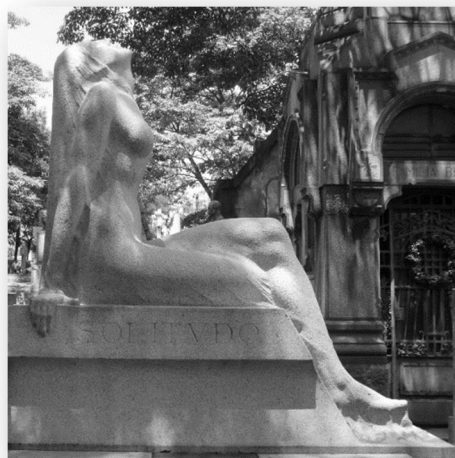
Decidido a estudar a arte da escultura, entre os anos de 1921 e 1922, Oliani entra para o Liceu de Artes e Ofícios onde estuda Perspectiva com o italiano Aladino Divani (1878-1928) e Desenho Ornato com o próprio Rollo. [...] Para aprimorar seus estudos, em 1926 matricula-se no curso de Escultura na recém 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). (COMUNALE, 2015, p. 41-42)

Mais tarde, receberia menção honrosa junto ao I Salão de Belas Artes de São Paulo, o que contribuiria para que, em 1936, fosse escolhido como professor de Modelagem na Escola de Belas Artes de São Paulo. No ano seguinte, o artista foi contemplado com uma viagem à Itália para aprimoramento técnico, na área escultórica, junto à Academia de Belas

Artes de Florença, onde estudou com Giuseppe Graziosi (1879-1942), fotógrafo, pintor e escultor, que fora influenciado pela estética rodaniana. Ao retornar, participou de vários salões de arte e teve atuação e produção prolíficas, muitas vezes destacando elementos como a sensualidade feminina e a nudez.

Suas obras combinam elementos do *art decó* e do modernismo. Segundo Comunale (2015, p. 139), três são as referências artísticas mais relevantes para a plástica de Oliani: Auguste Rodin (1840-1917), Amadeu Zani (1869-1944) e Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948). É de autoria deste último artista a obra *Solitude* (1922) (FIGURA 3), o primeiro nu feminino a ser instalado no Cemitério da Consolação.

FIGURA 3 – Solitude (1922), estátua em granito de Francisco Leopoldo e Silva, Cemitério da Consolação.



FONTE: acervo da autora, 2013.

Sentada, a figura feminina apresenta as costas eretas e as pernas cruzadas, uma sobre a outra. As mãos estão apoiadas na lateral do corpo e a cabeça é arremessada para trás. Esculpida em granito, parece se encontrar em êxtase. Está coberta por um véu translúcido, que não diminui a sensualidade de suas formas, que se insinuam delicadamente a partir da pedra que lhe dá existência. A obra foi composta para a sepultura do

advogado Theodureto de Carvalho (?) e sua esposa. Leopoldo e Silva acrescentaria outro nu feminino ao acervo do Cemitério da Consolação: a obra *Interrogação* (1922) (FIGURA 4).

FIGURA 4 – Interrogação (1922), estátua em granito de Francisco Leopoldo e Silva, Cemitério da Consolação.



FONTE: acervo da autora, 2013.

Trata-se de uma mulher nua, sentada e com as pernas parcialmente estendidas, uma sobre a outra, a representar um ponto de interrogação. Segundo Martins (2008, p. 14), a mulher, semi-reclinada e pesarosa, expressa o desafio de compreensão da morte de Moacir de Toledo Piza (1891-1923), ao celebrar a memória de uma tragédia. Moacir Piza, advogado da turma de 1915 da Faculdade de Direito, matou-se com um tiro, numa noite, dentro de um táxi, após matar sua amante Nenê Romano (?). Apesar das formas geometrizadas de ambas e certa contenção, ambas exprimem sensualidade e erotismo latente, traços que ecoariam nas composições de Oliani duas décadas mais tarde.

Estas imagens femininas tratam-se de esculturas que evocam sensualidade e “transbordante feminilidade” (VOVELLE, 1997, p. 331) através do mármore a partir do qual são esculpidas. Não é a sensualidade um uso comum entre as imagens femininas em cemitérios brasileiros. Ao estudar as

pranteadoras em cemitérios de Porto Alegre /RS, Carvalho observa que, ao contrário, são comuns representações clássicas do feminino, no mesmo período ao qual nos reportamos, qual seja o da Primeira República. São comuns imagens imbuídas de forte significação alegórica, assim como diretrizes educacionais e ideológicas. “A mulher retratada com ênfase em seu papel social e familiar, condizente com a concepção moral da época, fortemente conservadora.” (CARVALHO, 2009, p. 88) Como explicar, portanto, estas outras imagens do feminino, que fogem aos padrões conservadores?

Ao analisar as imagens femininas associadas à memória, nos cemitérios paulistas, incluindo o Cemitério da Consolação, a autora Rahme pontua que no início do século XX veem-se tipos que estão presentes na arte funerária europeia desde meados do século XVIII. Em suas palavras: “São imagens de mulheres totalmente envoltas por véus diáfanos e, mesmo como figuras isoladas, não parecem solitárias, comunicam-se através da exposição de seus corpos.” (RAHME, 2000, p.130-131). São esculturas leves, sensuais, vestidas ou nuas, imagens que se projetam ante ao luto, simbolizando aspectos espirituais e emocionais.

O corpo feminino desempenha um papel preponderante na cultura ocidental, cuja recorrência das formas deu origem a um imenso acervo de imagens. Senna nos esclarece que o nu se estabelece como uma espécie de suporte preferencial, palco onde se projetam paixões de ordem estética, religiosa, política e social. Deste modo, a arte fez do tema uma referência para instaurar diferentes valores, positivos e negativos, “já que o nu feminino transporta conotações ambíguas que oscilam no limite entre ideal e real, permitido e proibido, desejável e inconveniente.” (2007, p.132) As colocações de Senna podem ser estendidas quanto à obra *O último adeus*, de conotação deliberadamente sensual e erótica, também posicionada nas intermitências entre ditos e interditos.

Como símbolo do belo, o corpo feminino é empregado para normatizar todo um sistema de proporções e percepções, de tal forma que

os artistas, predominantemente do sexo masculino, modelaram os cânones que dão conta da feminilidade e da sensualidade feminina. Do latim tardio *sensualitate*, a sensualidade é a qualidade daquilo que é sensual, associado à lubricidade, à volúpia, à lascívia. A conotação daquilo que é sensual é extremamente associada à própria sexualidade, que é inerente ao humano. Para Jordão (2005, p.49), enquanto o erotismo está relacionado com aquilo que é explícito, desenvolvido e preciso, e tem intenção meramente exibicionista, a sensualidade não possui a intenção de mostrar claramente, ou seja, é implícita. Maliciosamente concede ao expectador somente o vislumbre, convidando-o à fantasia.

É com o advento dos movimentos simbolista e *art nouveau* que se busca representar a libertação da imaginação humana do material.

Seu sonho era uma ilusão consciente, enriquecida com as experiências sensuais em sentido estético, as quais podiam afastar a mente de preocupações banais para sugerir e evocar experiências não caóticas nem desordenadas, mas imprevistas e fortuitas, repentinamente ordenadas pela imaginação humana, cheias de sugestões emocionais e sensuais. (GOWING, 2008, p.04)

Em geral, as obras do período não buscavam ser explícitas nem totalmente inteligíveis, mas antes "sugestivas" ou "insinuantes", como ocorre, por exemplo, na obra *O beijo* (1907-1908), de Gustave Klimt (1862-1918). O autor esclarece que buscavam a experimentação da provocação sensual da imaginação. Há que se observar ainda que os referidos movimentos não podem ser claramente diferenciados, porque eram interdependentes de forma complexa. "O movimento simbolista reuniu em seus diferentes grupos numerosos escritores e pintores. A *Art Nouveau* foi essencialmente um fenômeno visual." (GOWING, 2008, p. 16)

Para Valladares (1972, p.603), a sensualidade é o fundamento ético do *art nouveau* como condição plena de vivência e grandeza, ou seja, trata-se de um recurso para mostrar o corpo humano na plenitude de seus atrativos, atingindo um plano realístico de revelação da natureza humana. O corpo humano é tomado, portanto, enquanto lugar de performance, de modo

que a sensualidade composta por Oliani é um movimento performático, à medida em que registra o amor da esposa pelo amado.

Berresford (2004, p. 163-165) comenta que embora o erotismo seja, até certo ponto, uma questão subjetiva, posto que muitas obras que olhos contemporâneos contemplam como eróticas podem não ter sido concebidas com esse caráter, há exemplos na estatuária cemiterial do século XIX que são certamente carregados de erotismo. A tendência, afirma a autora, tenderia a aumentar na virada para o século XX, pela infusão de valores das obras de escultores como Rodin e Bistolfi, especialmente no que dizia respeito ao nu feminino, muito respeitado como mídia expressiva válida. Embora poses e expressões que evidenciam êxtase religioso, e que podem remeter ao observador uma impressão de êxtase sexual, já estejam presentes em obras como *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), essas expressões tornaram-se mais comuns e ganharam evidência com a emergência do simbolismo e sua incorporação à arte cemiterial, conforme aferido.

3. O erotismo do último beijo

Juntamente como a exposição do amor sentimental, a composição do beijo de Oliani desfruta de um elemento erótico, que pode ser visualizada como compensação da finitude: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte.” (BATAILLE, 2013, p. 35) Eros e Tanatos são defrontados e/ou confrontados em sua tessitura artística. Sobre o sentido do erotismo, o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. Em suas palavras:

A aprovação da vida até na morte é desafio; tanto no erotismo dos corações quanto no dos corpos, ela é desafio, por indiferença, à morte. A vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é. A aproximação da continuidade, a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte. Em primeiro lugar, a perturbação

erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de tal forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. Então, para além da embriaguez aberta à vida juvenil, nos é dado o poder de abordar a morte face a face, e de nela ver enfim a abertura à continuidade ininteligível, incognoscível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo apenas o erotismo traz. (BATAILLE, 2013, p. 47)

O uso do erotismo é para o autor o combate à finitude, é a continuidade, não obstante a morte. É o que a obra de Oliani expressa. Parece não ser somente uma representação do êxtase do amor, da profundidade da paixão do casal, mas também de saudade. Mais uma vez, a morte é um problema para os vivos. São os vivos que enfrentam a dor da separação e da perda, e devem conviver com a saudade dilacerante.

A obra expressa certa fusão entre o que Giddens (1993, p. 185) conceitua como “amor romântico” e “amor paixão”. Enquanto a paixão resulta da conexão entre o amor e a ligação sexual e implica um envolvimento emocional invasivo, o amor romântico apresenta o predomínio do amor sublime sobre o apelo sexual. “O *amor romântico* abarca a sexualidade, mas a ultrapassa e a pessoa com a qual o indivíduo se relaciona é distinguida como especial, capaz de tornar sua vida completa.” (CARLOS, 2011, p. 72) Em geral, o conceito de amor romântico busca suprimir a esfera da paixão e o discurso erótico é minimizado ou extinto. Não é o caso da composição de Oliani, na qual o discurso erótico surge como via de expressividade do amor romântico. O amor está para além do erotismo. Nas palavras de Paz:

O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que atravessa pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 2001, p. 87)

O último adeus eterniza um átimo – o beijo apaixonado, a separação. Narra esse gesto, do homem que se despede da amada e, deste modo, evoca os sentimentos de transcendência e perenidade do amor, tanto romântico quanto erótico, que se sobrepõe à transitoriedade da existência

humana. A despedida é o núcleo da representação. Medeiros pontua que a representação da morte é repleta de corpos plenos de vida, de juventude e de beleza, como a concebida por Oliani:

[...] basta observarmos os inúmeros exemplos de cenas de martírios, de crucificação, de deposição da cruz (piedades e lamentações) para percebermos que a beleza dos corpos expostos é tamanha que nos esquecemos da morte em si, da dor, da tão propalada finitude da matéria. Obviamente, esse tipo de representação da morte também estava em consonância com os ensinamentos religiosos (o corpo como templo da alma e a ressurreição da carne). (MEDEIROS, 2008, p. 41-42)

Deste modo, a iconografia e a imagética corporal em cenas religiosas ou vistas como sacras, como é o caso de uma necrópole, oscilam entre visões de êxtases, agonias e mortes. Mesmo considerando-se o teor macabro ou fúnebre de certas pinturas e esculturas, não há como negar a carga erótica que impregnou insuspeitadas representações da cristandade, por exemplo, incendiando a imaginação de fiéis (MEDEIROS, 2008, p. 42). O espaço dos cemitérios no Brasil, com frequência, é tomado como sacro e/ou religioso, ainda que tenha sofrido um processo de secularização ainda ao final do século XIX. Observa-se que, durante o período barroco, em particular, religiosidade e erotismo coexistiram, coexistência esta muitas vezes expressa através da arte como uma forma de catarse mística.

O Barroco como um todo foi uma ode ao erótico, mas esse erotismo, embora provocasse a libido de fiéis e infiéis, foi sempre negado na verborragia oficial dos clérigos. E assim se estabelece um paradoxo: enquanto a sensualidade era exposta inclusive nos altares, tentava-se converter os incautos para as delícias de uma vida ascética, distante dos prazeres da carne – sedução através da imagem, danação através da palavra. [...] Nessa aparente dicotomia entre os discursos visual e verbal, o erotismo constitui-se numa metafísica, ou seja, a iconografia cristã com sua sensualidade implícita ou explícita expõe o corpo para dar visibilidade à beleza das coisas espirituais, para, ecoando a doutrina platônica, fisgar os fiéis através da beleza sensual e levá-los à contemplação das belezas eternas. Um apelo à transcendência, à superação mística do carnal e de seus apetites. (MEDEIROS, 2008, p. 43)

Nesta perspectiva a obra de Oliani parece desfrutar dessa dicotomia, mas não sob o prisma religioso do período barroco. O erotismo aqui se converte em uma esfera metafísica, por intermédio da qual o corpo é exposto em toda a sua potência e virilidade, como uma forma de sublimar a ideia do amor e torná-lo eterno, ainda que o seu objeto, o amado, tenha partido. Neste sentido:

O corpo – referência máxima da beleza no Renascimento e no Barroco – ascendeu aos altares para ser sacralizado, para tornar-se símbolo da imortalidade, desencarnado de sua finitude e de sua sexualidade. Também por causa disso, o erotismo consentido e idealizado que verificamos em cenas religiosas e mitológicas infectou a arte ocidental até, pelo menos, o século XIX. (MEDEIROS, 2008, p. 43-44)

Segundo Bataille, o homem é um ser descontínuo, mas a morte coloca em questão a sua [possível] continuidade.

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade. (BATAILLE, 2013, p. 36)

Deste modo, é o desejo de continuidade visto na morte que fascina e a torna erótica, violadora. Em *Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652) (FIGURA 5), Bernini representa a experiência mística de Santa Teresa de Ávila (1515-1582), quando esta é trespassada por uma seta de amor divino.

FIGURA 5 – Detalhes de Êxtase de Santa Teresa (1647-1652), de Gian Bernini, Basílica de Santa Maria da Vitória.



Fonte: SIQUEIRA, 2013, p. 45.

Segundo Pires (2007, p. 142), a obra recorre às características do barroco, tais como movimento, os contrastes acentuados de luz e sombra, realismo, a expressão intensa dos sentimentos e a sensualidade. O erotismo da composição é a forma de expressão mística, construído por Bernini em conformidade com os próprios relatos escritos da Santa. Um anjo suspenso acima de Teresa segura na mão direita uma flecha com a qual acabou de perfurar o peito desta. Teresa está recostada, os olhos fechados e a boca entreaberta num meio arquejo, como se não pudesse sustentar o êxtase que a alma experimenta.

Bernini captura no mármore a expressão da dor erótica e mística. Para Morris, é uma dor que tem o poder de transcender o mundo material e os limites da carne, é uma dor que liberta e permite ingressar em comunhão com o divino. É um sentimento metafísico que não deve ser curado ou mesmo suportado: "A dor visionária emprega o corpo para nos libertar do corpo. Inicia ou acompanha uma experiência que escapa do mundo ligada

ao tempo do sofrimento humano." (MORRIS, 1996, p. 56) (tradução da autora)¹ O êxtase da Santa equivale a dor de Maria Clara, diante da perda do amado; sua intensidade permite a libertação do plano físico de tal forma que sofrimento não mais se distingue do próprio amor.

O erotismo na tessitura poética tanto de Bernini quanto de Oliani é uma solução para a libertação do ser, para a sua transcendência. Para Bataille (2013, p. 41), toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado. Seja a união mística com o divino, seja o reencontro com o ser amado, a erotização da arte busca expressar a busca metafísica da continuidade do ser. Mesmo diante da mortalidade, preserva-se o ser para além da vida. A estética de Bernini conjuga a expressão maneirista aos modelos da arte antiga, erigindo uma obra de grande expressividade e sensibilidade criativa, que utiliza a via do erotismo como suporte para a representação de um momento dramático. Nas palavras de Pires (2007, p. 142):

A arte barroca rompe o equilíbrio entre a razão e emoção, entre a arte e a ciência, característico do Renascimento. Propõe a expressão e exaltação dos sentimentos, visando comover intensamente o espectador. É uma época de conflitos espirituais e religiosos. A igreja converte-se numa espécie de palco onde são encenados esses dramas. A fé deveria ser alcançada através dos sentidos e da emoção, e não apenas pela razão. O barroco traduz a tentativa de diálogo entre forças antagônicas: bem e mal, Deus e Diabo, paganismo e cristianismo, espírito e matéria. (PIRES, 2007, p. 142)

Podem se observar paralelos deste gestual em trabalhos de escultores posteriores, como é o caso de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e a obra O protomártir Santo Estevão (1879) (FIGURA 6).

¹ No original: El dolor visionario emplea el cuerpo para liberarnos del cuerpo. Inicia o acompaña una experiencia que escapa del mundo ligado al tempo del sufrimiento humano. (MORRIS, 1996, p. 56)

FIGURA 6 – O protomártir Santo Estevão (1879), escultura em bronze de Rodolfo Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes.



FONTE: Portal Warburg.

O artista replicaria a obra de 1879 para adornar a sepultura da própria família, localizada no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. A obra original faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33, é representado por Bernardelli enfrentando seu martírio. O realismo teria sido desaprovado pela Seção de Escultura da Academia Imperial de Belas Artes, em razão do “realismo excessivo” que apresenta (SILVA, 2006, p. 124). O Santo, extremamente esguio e delicado, rasteja pelo chão, segurando o peito; há algumas pedras ao seu redor, os projéteis de seu suplício. A expressão no rosto do santo é tremendamente dramática de dor. Por outro lado, sua face e pose fazem também referência ao êxtase explorado por Bernini em Santa Teresa: os contornos dos olhos e a ligeira abertura da boca tornam a figura ambigualmente capaz de expressar dor, êxtase espiritual e sensualidade.

A exposição do corpo erotizado, a ser contemplado e admirado, pode ser compreendida como uma forma de sublimação. “A admiração é o meio moral e estético de sublimar o desejo.” (JEUDY, 2002, p. 23) O corpo é oferecido ao olhar como uma fonte de prazer, revestido de idealizações e ilusões, mais uma forma de fuga da fatalidade da morte. Para o autor, essa

realidade ilusória é avaliada na intensidade das dores e dos prazeres particulares.

Que a realidade do corpo seja ou não fruto de nossa imaginação, isso não muda em nada o poder que concedemos a tal ilusão. E esta nos permite ao menos mudar tudo o que somos susceptíveis de experimentar quando imaginamos nosso próprio corpo e o do outro como objetos. Nós não temos, portanto, necessidade alguma de verificar se o corpo tem uma realidade objetiva. (JEUDY, 2002, p. 15)

Revestido de arte, o corpo é imortalizado, engana a finitude. O último adeus é uma representação discursiva do amor. Erotizados, os corpos de bronze são figuras de morte, não necessariamente sexualizados: “[...] Colocado sobre um pedestal, o corpo está ali para ser admirado, e não tocado; torna-se inacessível.” (JEUDY, 2002, p. 23) As necrópoles, lugares por definição permeados pela dramaticidade e pela dor, diante da finitude, por vezes assumem a exposição do êxtase e da sensualidade, como via para aplacar a angústia diante da finitude, através das composições escultóricas: “São corpos que anunciam miríades de prazeres que jamais se concretizam – nesse sentido, são verdadeiros fetiches e territórios privilegiados da sublimação.” (MEDEIROS, 2008, p. 48)

Del Priore (2011, p. 15), pontua que o termo erótico foi dicionarizado pela primeira vez no século XVI, na França, para designar, necessariamente, algo que tivesse relação com o amor ou deste sentimento fosse precedente. Observa-se, portanto, a estreita relação que o erotismo guarda com o amor. Nestes túmulos assumem, junto com a laceração da finitude, um único espaço: dor, erotismo e amor se prestam a um único propósito – imortalizar o ente perdido e garantir a continuidade do ser. Ao refletir sobre as figuras femininas presentes nas necrópoles, sensuais e de idealizada beleza, Robinson discute certos paradoxos destes espaços de morte.

Eu vejo cemitérios como lugares de otimismo infinito onde a vida eterna assume prioridade sobre a mortalidade. A morte não é negada, mas não é celebrada. Em vez disso, a morte é deslocada no cemitério à medida que o foco ali muda do passado temporal para a vida eterna adiante. Monumentos são instrumentos de tributo e esperança, e as pranteadoras desempenham um papel fundamental para ambos, refletindo a dualidade do cemitério. (ROBINSON, 1999, p. 123) (tradução da autora)²

Assim como as mulheres analisadas por Robinson, o casal esculpido por Oliani, em sua nudez e latência erótica, é suporte de espiritualidade, representando paixão e compromisso. Sua beleza é diretamente proporcional à dor, à tragédia e à profundidade da perda. Para Leopold (2012, p. 17-24), a bússola emocional e morfológica da nudez masculina é suficientemente vasta para tratar da condição humana em toda a sua gama de estados físicos e psicológicos. Ao longo da história da arte, observa-se que o corpo masculino é cada vez mais expressivo da própria humanidade, em toda a sua carga emocional e simbólica, cada vez mais atingido pela dúvida, ansiedade e melancolia.

4. Considerações

Conforme Didi-Huberman (1998, p. 10) ressalta, uma representação é repleta de dobras paradoxais, através das quais, com um extraordinário parentesco com paradigmas teológicos do poder imagético; ela se revela ser a organização sutil e sofisticada de uma troca de reciprocidades entre presença e ausência de um corpo. "O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29) E o que nos olha? O que podemos ver?

² No original: I see cemeteries as places of infinite optimism where eternal life takes precedence over mortality. Death is not denied, but neither is it celebrated. Rather, death is displaced in the cemetery as the focus there turns from the temporal past to the eternal life ahead. Monuments are instruments of both tribute and hope, and the Saving Graces have a role to play in each, reflecting the dualism of the cemetery. (ROBINSON, 1999, p. 123)

“Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. “Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grade, se não, uma porta”... (...) Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30-31)

Talvez seja por isso que o erotismo se torna uma linguagem das imagens funerárias. Para que, neste espaço, prioritariamente de morte, seja possível fechar os olhos e não encarar o vazio que está do outro lado. Talvez seja possível, apenas por um momento, evitar o turbilhão de melancolia e dor que uma perda desperta e que espreita cada homem. Uma imagem, quando é suportada pela perda, é inelutável – olha, concerne, persegue. A exposição pública dos corpos através da arte, ainda que os exponha erótica e sensualmente, numa celebração metafísica do amor, colabora para a idealização do mesmo e para a sublimação do desejo, tornando-os (corpo e desejo) intocáveis e inatingíveis, conforme defende Medeiros (2008, p. 48). O último adeus congrega o erotismo e a nudez das imagens à finitude irreparável do amado. Porém, ainda celebra o amor que transcende a morte, eternizado no bronze.

Referências

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Autêntica, 2013.

BERRESFORD, Sandra. **Italian Memorial Sculpture 1820-1940**. A legacy of love. London: Frances Lincoln Limited, 2004.

CARLOS, Paula Pinhal. **“Sou para casar” ou “pego, mas não me apego”?: práticas afetivas e representações de jovens sobre amor, sexualidade e conjugalidade**. 2011, 265 p. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

CARNEIRO, Maristela. A potência do homem e o amor metafísico: O Último Adeus. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 47-67, jan./jun. 2018.

ISSN 2237-9126

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke. **A antiguidade clássica na representação do feminino**: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930). 2009, 256 p. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COMUNALE, Viviane. **A redescoberta da arte de Alfredo Oliani**: sacra e tumular. 2015, 259 p. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

GOWING, Lawrence. **História da Arte**: do simbolismo ao surrealismo. Barcelona: Folio, 2008.

JEUDY, Jean-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JORDÃO, Flávia. **O erotismo e a sensualidade da mulher na publicidade e na propaganda**. 2005, 114 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Marília. Marília, 2005.

LEOPOLD, Elisabeth. Poetry of the Body. The Naked Man in the History of Art. In: NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. **Nude Men**: from 1800 to the present Day. München: Hirmer, 2012.

MARTINS, José de Souza. **História e arte no Cemitério da Consolação**. São Paulo: Secretaria de Cultura/Secretaria de Serviços/Prefeitura de São Paulo, 2008.

MARTINS, José de Souza. O Último Adeus, de Alfredo Oliani. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 out 2006.

MEDEIROS, Afonso. **O Imaginário do Corpo entre o erótico e o obscuro**: fronteiras líquidas da pornografia. Goiânia: Funape, 2008.

MORRIS, David. **La cultura del dolor**. Santiago: Andres Bello, 1996.

CARNEIRO, Maristela. A potência do homem e o amor metafísico: O Último Adeus. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 47-67, jan./jun. 2018.

ISSN 2237-9126

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 2001.

PIRES, Raquel Elisabeth. Erotismo e religião: um diálogo instigante. In: **Revista Brasileira em Psicanálise**. Vol. 41, nº 2. São Paulo, 2007.

Portal Warburg. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cha/warburg.php>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

QUADROS, Elton Moreira. Eros, Filia e Ágape: o amor do mundo grego à concepção cristã. In: **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences. V. 33, p. 161-164, 2011.

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. **Imagens Femininas em Memória à Vida:** a escultura nos cemitérios da Consolação, Araçá e São Paulo, de 1900 a 1950. São Paulo: FAUUSP, 2000.

ROBINSON, David. **Saving Graces:** Images of Women in European Cemeteries. New York: WW. Norton & Company, 1999.

SENNA, Nádia da Cruz. **Donas da beleza:** a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2007, 212 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

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. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. V. 6, p. 123-136, 2006.

SIQUEIRA, Sônia Maria Gonçalves. Iconografia de Santa Teresa D'Ávila. In: **Ângulo – FATEA**. V. 01, p. 36-48, 2013.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

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