

OS HOMENS TAMBÉM CHORAM: LEITURAS DE MASCULINIDADE EM *LENDA GREGA* (1920), DE NICOLA ROLLO

**MEN ALSO WEEP: READINGS OF
MASCULINITY IN *LENDA GREGA*
(1920), BY NICOLA ROLLO**

Maristela Carneiro¹

Endereço: Rua Santa Rita Durão, Número 208, Bloco 2, Apto 23,
Conjunto Habitacional Acácia II
Oficinas - Ponta Grossa/PR.
E-mail: maristelacarneiro86@gmail.com

Resumo: No presente artigo, discute-se o ato de prantear do homem por meio de um exemplar escultórico proveniente da arte funerária paulistana: a obra *Lenda Grega*, parte do complexo tumular da Família Trevisoli, concebido em 1920 pelo escultor Nicola Rollo (1889-1970) e instalado no Cemitério da Consolação. Muitas vezes, o sentido da morte é tão inescrutável para aqueles que ficam que a dor e o lamento são as únicas manifestações possíveis: o pranteador é escolhido como manifestação destes sentimentos. Também chamados *pleurants*, colocam-se em um *locus* particular e transitório, entre a vida e morte. Diante dos túmulos, debruçados em pranteio, estes homens sinalizam a morte e sua sensibilidade tensiona as representações de masculinidade mais habituais.

Palavras-chave: Masculinidade; Arte funerária; Pranteador; Morte; Escultura.

Abstract: In this article, we discuss the act of male mourning through an example of sculpture from the funerary art collection of the state of São Paulo: the piece *Lenda Grega*, part of the funerary complex of Trevisoli Family, conceived in 1920 by sculptor Nicola Rollo (1889-1970) and installed in Consolação Cemetery. Often the meaning of death is so inscrutable to those that remain that pain and lamentation are the only possible manifestations: the mourner is chosen as a manifestation of these sentiments. Also called *pleurants*, they are placed at a particular and transitory point, between life and death. In front of the tombs, leaning in mourning, these men signal death and their sensitivity stresses the most common depictions of masculinity.

Keywords: Masculinity; Funerary art; Mourner; Death; Sculpture.

¹ 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. CV: <http://lattes.cnpq.br/8461204091007488>

Introdução

Pranteador, que ou aquele que pranteia. O termo deriva da palavra pranto, sinônimo de choro ou lamento, em geral associado à morte de um indivíduo, mas não restritamente. Destaca-se que o prantear vai além do ato de chorar ou lamentar: diz respeito à manifestação convencional de tristeza pelo falecimento de uma pessoa, que pode englobar o uso de símbolos exteriores para a manifestação desses sentimentos, como as vestimentas pretas, por exemplo, o tempo durante o qual a morte é usual ou oficialmente lamentada, a execução ou participação em determinados ritos. Estas atitudes são variáveis de acordo com tradições culturais e religiosas e as figurações do pranto são também comumente expressivas de determinados papéis de gênero, conforme ver-se-á adiante.

Especificamente, o termo pranto ainda remete ao gênero da poesia elegíaca grega – canto fúnebre em lamento e homenagem à morte de pessoas ilustres, derivado da poesia épica. Segundo Moisés², a elegia girava inicialmente em torno dos mais variados assuntos; Arquíloco (c. 680 a.C.-645 a.C.) e Simônides de Ceos (c. 556 a. C.-468 a.C.) introduzem a elegia melancólica e sombria a partir dos séculos VII e VI a.C, respectivamente, momento a partir do qual este gênero passou a adquirir um sentido especial, vinculado a ideia de lamento e pranto. Mais tarde englobaria outros sentimentos, em geral associados à dor da ausência, incluindo ao lado do lamento da morte as lamúrias do amor mal correspondido e da perda da pátria, por exemplo.

Neste viés, reitera-se a amplitude de associações que a concepção de pranto acarreta, as quais são construídas através da literatura e da arte, das práticas religiosas e da arquitetura e escultura fúnebres. Representações de lamentação remetem ao mobiliário funerário da Antiguidade, nas quais se destaca a presença de estatuetas de terracota, tanto em número quanto em recorrência espacial e cronológica. Dentre os gregos figuras de terracota de caráter votivo ou funerário são atestadas desde o Neolítico (7000 a.C-3200 mil a.C.). Deste conjunto estatuário dedicado à finitude, Aldrovandi³ sublinha a existência das imagens funerárias em lamentação – as chamadas carpideiras. O termo carpideira advém do verbo carpir (etimologicamente derivado do latim vulgar, *carpire* – arrancar), neste caso específico relacionando-se ao ato de arrancar fios de cabelo ou de barba como expressão de dor, tristeza ou lamento.

Conforme Carvalho⁴, o ato de prantear é um costume ancestral das carpideiras – mulheres que choravam e lamentavam os mortos, cuja presença junto ao momento

2 MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 137-138.

3 ALDROVANDI, Cibele Elisa Viegas. *As exéquias do Buda Sâkyamuni: morte, lamento e transcendência na iconografia indiano-budista de Gandhâra*. 2006, 474 p. Tese (Doutorado em Arqueologia), Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade São Paulo. São Paulo, 2006, p. 110.

4 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, p. 106-107.

funerário remete à Antiguidade. Historicamente, à esta figura feminina cabiam as rezas, as lágrimas, os lamentos e os cantos durante o cortejo fúnebre, atribuições variáveis temporal e espacialmente. Para Bayard⁵, em geral, tais lamentações tem o sentido de obrigação social, cujas manifestações ruidosas podem se realizar logo após a morte, no velório, nas exéquias ou durante os dias de luto subsequente. Em particular, a arquitetura e a escultura fúnebres são privilegiadas como suporte para a figuração do pranto, ou seja, do personagem que pranteia, da Antiguidade à contemporaneidade, sem desconsiderar as figurações de gênero. O presente trabalho observa o pranto especificamente masculino associado à morte, a partir da leitura de aspectos da obra *Lenda Grega*, de Nicola Rollo (1889-1970). Para tanto, pontuam-se algumas observações sobre o entendimento de masculinidade e de gênero, nesta pesquisa, pensados como categorias orientadoras da estética tumular em questão.

Masculinidade e Gênero

A masculinidade não é aqui tratada enquanto discurso único, homogêneo e/ou verticalizado, mas como uma coleção de informações atribuídas e debatidas em diferentes tempos e espaços, assim como também ocorre com os discursos acerca da feminilidade. O conceito de gênero tem sido uma categoria utilizada e difundida de forma crescente, sobretudo a partir da década de 1960. Matos⁶ destaca que a proposta basicamente relacional deste conceito ressalta que “a construção do feminino e masculino define-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados.”

Essa perspectiva remete às reflexões tecidas mais largamente por Scott⁷ em meados da década de 1980. Para a historiadora e feminista norte-americana, em seu texto *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*, a categoria gênero deve abarcar não apenas as definições biológicas e/ou as relações de parentesco, mas também o mercado de trabalho e os sistemas educacional e político, esferas estas sexualmente segregadas e socialmente masculinas. Scott pontua que as relações entre os sexos são construídas socialmente e correspondem às mudanças nas representações de poder – nos chamados “campos de força sociais”. Em suas palavras: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder.”⁸

Diante do pressuposto de que as relações de gênero são um elemento constitutivo

5 BAYARD, Jean Pierre. *Sentido oculto dos ritos mortuários: Morrer é morrer?* São Paulo: Paulus, 1996, p. 181.

6 MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 2005, p. 21-22.

7 SCOTT, Joan. *Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica*. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.71-99, 1995. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1210/scott_gender2.pdf>. Acesso: 10/09/2017.

8 Idem, p. 86.

das relações sociais baseadas nas diferenças hierárquicas que distinguem os sexos, devem ser observadas como uma forma primária de relações significantes de poder, ainda segundo Matos e Scott, evitando-se as oposições binárias fixas e naturalizadas. No interior desse debate está inserida a reflexão sobre a categoria de masculinidade e seus códigos, associados às representações do mundo masculino, para os limites deste artigo, a partir da construção escultórica integrante do acervo do Cemitério da Consolação, em São Paulo. Conforme referido, tais códigos são forjados como parte da resposta ao problema da finitude na sociedade paulistana da primeira metade do século XX, nos quais a nudez/seminudez também desempenha relevante função.

Na História da Arte, as representações da nudez corporal, sobretudo da masculina, provêm da antiguidade.

Era uma vez um nu, que conta a história de um corpo vestido em arte, the nude. O gênero do nu é considerado como forma ideal de arte [...], buscando sempre a mimeses do belo, como isso ele é um indicador da ideia dominante de arte e seu papel na sociedade [...], ou até os boundaries dela [...], porque é a representação do corpo possível de ser mostrada dentro da moral regente e de cada sociedade.⁹

Este diálogo entre a nudez e a arte remonta à arte grega clássica, quando o escultor, ao retratar o nu humano, buscava expressar a nudez do homem em si, colocava-se diante do próprio ser. Tal atitude se justifica porque, para o artista de então, o corpo humano não era um modelo, mas um módulo, representativo da harmonia absoluta. Tratar do nu na arte grega significa referir-se à relação com o divino, porque o grego acreditava na existência do *kosmos*, em oposição ao *kaos*, de forma que a representação do corpo nu é equivalente ao próprio mundo ordenado¹⁰. O desnudar expressa, além da beleza física, valorizada na antiguidade clássica, a virtude do cidadão, enquanto ser de harmonia e equilíbrio. A nudez masculina é parte primordial da escultura grega, representada nos *Kouroi*, estátuas masculinas inteiramente nuas. “Partindo de uma imagem que é o homem, o Kouros é um modelo para o homem”¹¹. Ao compor este modelo, esta imagem fundamental, o artista apresenta um projeto moralizador, de adequação do homem ao ideal democrático e cultural da civilidade grega.

Desse modo, a nudez corporal masculina comumente ocupou lugar de destaque, sendo temática relevante em diferentes momentos históricos e artísticos, desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade, passando pelo Renascimento e o

9 BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. Revista Científica/Fap. Curitiba, v. 5, p. 125-148, jan./jun. 2010, p. 129. Disponível em <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_cientifica_5/revista5_Stephanie_Dahn_Batista.pdf>. Acesso: 06/09/2016.

10 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. O nu na Antiguidade Clássica. Lisboa: Portugalia, 1992, p. 5-6.

11 Idem, p. 27.

Neoclassicismo. Defende-se que um corpo nunca existe em si mesmo, nem quando está nu, conforme Katz¹². Corpo é sempre um estado provisório de uma coleção de informações que o constitui como corpo. Questionar o lugar da masculinidade e o significado da nudez, aqui associada às representações de labor, concerne à compreensão das concepções imaginárias do corpo pensadas enquanto narrativas, imbuídas de valores sociais e culturais. A nudez do masculino tem a função de construir determinado sentido, que pode ser interpretado à luz dos valores sociais, constituintes da corporeidade.

Este viés rompe com uma leitura determinista e/ou biologizante: ser homem/mulher vai além da existência de um corpo masculino/feminino. Segundo Nicholson:

Defendo que a população humana difere, dentro de si mesma, não só em termos das expectativas sociais sobre como pensamos, sentimos e agimos; há também diferenças nos modos como entendemos o corpo. Consequentemente, precisamos entender as variações sociais na distinção masculino/feminino como relacionadas a [...] diferenças ligadas não só aos fenômenos limitados que muitas associamos ao “gênero” (isto é, a estereótipos culturais de personalidade e comportamento), mas também a formas culturalmente variadas de se entender o corpo.¹³

No entender da autora, o corpo deve ser pensando como uma variável e não uma constante. Deste modo, é possível observar as atribuições de sentido dadas tanto aos corpos quando às ideias de feminilidade e de masculinidade que daí decorrem. Nesse sentido, Batista¹⁴ pontua que o corpo na arte, tanto na literatura quanto nas artes visuais, é sempre um corpo-representação, um corpo imaginário que revela narrativas que objetivam conceder sentido aos corpos reais. As várias representações do corpo imaginário indicam negociações, no que diz respeito ao discurso do corpo, às relações e normas sociais, e aos valores de determinada sociedade. Deste modo, o corpo pode ser compreendido enquanto “materialidade polissêmica”: “como união de elementos materiais e espirituais e também como síntese de sonhos, desejos e frustrações de sociedades inteiras, pois o múltiplo sentido do corpo pede múltiplos olhares”¹⁵. Essa polissemia do corpo é, portanto, uma polissemia da própria masculinidade.

A masculinidade, assim como a feminilidade, não é um caractere biológico. Trata-se do “fazer-se homem”, ou seja, um processo individual/social que se realiza na

12 KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. (orgs.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri, SP: Estação das Letras, 2008, p. 69.

13 NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, n.2, p. 9-41, 2000, p. 14. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso: 12/09/2016.

14 BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. *Op. cit.*, p. 125-126.

15 BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. *Op. cit.*, p. 126.

cotidianidade espacial da construção de gênero como um elemento identitário primordial das relações humanas. A concepção dos elementos típicos e/ou necessários concernentes ao “ser homem” é construída e, ao mesmo tempo, relacional. Em conformidade com Silva et al¹⁶, depreende-se que o gênero é uma representação, experienciada habitualmente, e não algo que se adquire. São as práticas de gênero que permitem, contraditoriamente, sua existência e transformação. Nesse sentido, não existe uma única forma de “fazer-se homem”, mas múltiplas vivências possíveis, possíveis masculinidades que se forjam em diferentes tempos e espaços. Assim, apesar de considerar que a nossa sociedade está organizada a partir do privilégio do gênero masculino, não existe uma única forma de masculinidade.

Construída num contexto social, cultural e político, a masculinidade e suas formas de manifestação, no caso, relacionadas ao pranto, devem ser compreendidas dentro dos suportes simbólicos de masculino e de feminino, próprios a cada sociedade. Vieira-Sena¹⁷ esclarece que aquilo que se entende por tipicamente feminino e masculino não são imagens que correspondem a qualquer valor essencial, universal e atemporal, mas as imagens construídas historicamente e que, desde a modernidade, vêm sendo profundamente alteradas, graças à fluência e à confusão entre as fronteiras de gênero. Estas flutuações são contidas no fenômeno de fragmentação das identidades, aceleração, ritmo e do tempo, mudanças de papéis, entre outras transformações próprias da sociedade contemporânea.

Ainda que pareça haver uma única representação possível do masculino e do feminino, legitimada pelas relações de poder, o gênero, enquanto categoria analítica, “fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana”¹⁸. Todavia, essa significação não deve ser lida como algo inscrito de forma unilateral em um sexo previamente dado, entendido como um simples suporte, conforme pontua Butler¹⁹. Gênero deve designar também, no entender dessa autora, o aparato de produção e estabelecimento dos próprios sexos – tão construídos e históricos quanto as relações de gênero e os conceitos de masculinidade e feminilidade. A escultura ora em análise decorre dessa complexa relação de força e de poder, produtora de sentido.

16 SILVA, Joseli Maria et al. Espaço, gênero & masculinidades plurais. Ponta Grossa: Todopalavra, 2011, p. 19.

17 VIEIRA-SENA, Taísa. A construção da identidade masculina contemporânea por meio da roupa íntima. Dissertação (Mestrado em Design), Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011, p. 38.

18 SCOTT, Joan. Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica. Op. cit., p. 89.

19 BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 25.

Como Orfeu e Eurídice: o pranto diante da finitude e da dor além da vida

O pranteador analisado faz parte do complexo tumular da Família Trevisioli, concebido em 1920 pelo escultor Nicola Rollo (1889-1970) e instalado no Cemitério da Consolação (FIGURA 01).

Figura 01 – Lenda Grega (1920), escultura em bronze de Nicola Rollo, Cemitério da Consolação



Fonte: acervo da autora, 2014.

Infelizmente não foram obtidas informações precisas sobre os sepultados ou as razões do motivo escolhido. A obra é denominada Lenda Grega, o que se deve ao fato de representar um excerto da narrativa mitológica de Orfeu e Eurídice. Segundo a narrativa mitológica, a ninfa Eurídice, amada de Orfeu, morreu após ser surpreendida por uma serpente. Tomado pela dor, Orfeu desceu até o Hades em busca da amada. Capaz de comover todas as criaturas com a beleza de sua música, ele encantou até mesmo os deuses do submundo, Hades e Perséfone, que lhe permitiram retornar ao mundo dos vivos com a esposa. Havia, contudo, a condição de que o herói não olhasse para Eurídice antes que estivessem de volta sob o sol. Quase ao fim da trajetória, Orfeu espreita por sobre o ombro, para averiguar se Eurídice o seguia. Deste modo, não cumpriu a condição e, ao olhar para trás, vê a sombra da amada ser arrastada novamente ao mundo dos mortos.

No túmulo encontra-se o corpo de Eurídice sendo pranteado pelo amado; a obra parece retratar a morte desta, após o assalto da serpente. No nível superior do túmulo (FIGURA 02) encontra-se o corpo jacente da ninfa, representado vestindo uma túnica translúcida, a qual evidencia seus contornos femininos e também a macilência da finitude. Ainda neste nível, um cortejo de anjos estilizados foi adicionado por Rollo. Na parte inferior, Orfeu é apresentado curvado sobre o próprio joelho, totalmente nu, em um momento de expressiva dor e lamento pela morte da esposa. Ao alcance de suas mãos, vê-se a sua lira, com a qual encantava animais e plantas, talvez numa vã tentativa de trazer Eurídice de volta à vida. Por fim, completa a composição mitológica dois pares de górgonas, entalhados no próprio granito da base tumular, um em cada lateral do conjunto.

Figura 02 – Detalhes de Eurídice e o Cortejo Angelical em Lenda Grega



Fonte: acervo da autora, 2014

Conforme Ribeiro²⁰ ressalta, o projeto arquitetônico é composto a partir de numerosos blocos de granito rosa, posicionados horizontalmente e formando degraus que conduzem ao corpo principal, onde se encontram as esculturas em bronze. A disposição dos volumes como um todo transmite grandiosidade. Esta geometrização das formas, aliada à estilização do túmulo, dos anjos em cortejo e das górgonas, remete aos pressupostos do *art déco*. Isso se deve à maior incidência do cubismo e do futurismo sobre as artes decorativas e as formas arquitetônicas²¹.

Quanto à temática mitológica da obra, observa-se que este é um elemento advindo do mundo clássico e frequentemente revisitado na história da arte, recorrente

20 RIBEIRO, Josefina Eloína. Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana. 1999, 1262 p. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p. 888.

21 DUCHER, Robert. Características dos Estilos. São Paulo. Martins Fontes, 2001, p. 210.

na arte de matriz europeia, em diferentes conjunturas, dentre as quais o Renascimento, o Neoclassicismo, o Romantismo e mesmo na contemporaneidade. Dentre os artistas que elaboraram releituras mitológicas nos últimos séculos, destacamos o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917), o qual inclusive projetou uma versão própria do mito de Orfeu e Eurídice (FIGURA 03).

Figura 03 – Orfeu e Eurídice (1893), escultura em mármore de Auguste Rodin, The Metropolitan Museum of Art



Fonte: Acervo Online

Originalmente pensada para a obra maior *Porta do Inferno* (1880-1917), a escultura *Orfeu e Eurídice* provavelmente foi modelada antes de 1887, ainda que tenha sido efetivamente esculpida por Rodin somente em 1893, adquirida pelo estadunidense Charles Tyson Yerkes (1837-1905) no mesmo ano. Esta representação do casal mítico não foi incluída na versão final da obra *Porta do Inferno*, muito embora o corpo de Eurídice seja reconhecível como o de uma das figuras angustiadas na referida obra, posicionada à esquerda do *Pensador*. Segundo Vincent²², aqui Rodin infunde na figura do poeta toda a tristeza e incerteza do evento traumático, sentimentos que são evidenciados no caimento de seus ombros, enquanto cegamente conduz sua amada, ainda mancando, através das sombrias trevas do submundo. É uma obra que

22 VINCENT, Clare. Rodin at The Metropolitan Museum of Art. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. V. 38, Nº. 4, 1981, p. 12.

personifica a angústia do amor perdido, reforçada pela maneira como as figuras parecem emergir do bloco de mármore.

Tal como o Orfeu de Nicola Rollo, do túmulo da Família Trevisioli, o herói de Rodin cobre os olhos com uma das mãos, enquanto conduz Eurídice, buscando expressar o conceito da obra, para além das formas humanas em si. Influenciado pelo impressionismo e pelo simbolismo francês, Rodin se propunha trazer à superfície de suas obras o conteúdo emocional dos temas. No caso de Orfeu e Eurídice, observa-se o tensionamento das poses, o que permite o vislumbre dos sentimentos de amor e angústia do casal. Para Zanini²³, através de uma linguagem complexa, as obras de Rodin buscam atingir a verdade humana e representar a ilusão da vida, a qual se obtém na escultura pela modelagem adequada e pela expressão do movimento, este último componente essencial em sua estética.

A subsistência das formas mitológicas é um elemento próprio do *art déco*, o qual é também uma das características recorrentes na obra de Nicola Rollo. O escultor italiano Nicola Rollo emigrou para o Brasil ainda na juventude, depois de ter estudado escultura com Ângelo Zanelli (1879-1942) e Arturo Dazzi (1881-1966), na Academia de Belas Artes de Roma²⁴. Estabelecendo-se com a família em São Paulo, esteve comumente em contato direto com o mundo das artes. Em 1917, foi incumbido por Ramos de Azevedo (1851-1928) de construir a maquete do Monumento à Independência. No mesmo ano, iniciou o trabalho de estatuária para o Palácio das Indústrias. Em 1920, mesmo ano da construção tumulária em análise – Lenda Grega, Rollo começou a lecionar no Liceu de Artes e Ofícios, onde permaneceu até 1934. Alfredo Oliani (1906-1988), Rafael Galvez (1907-1998) e Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) foram discípulos do artista, cuja obra apresenta alguns dos elementos que seriam marcantes no modernismo brasileiro, conforme podem ser entrevistados na Lenda Grega. Nesta obra, Orfeu é representado com sua musculatura evidente e tensionada, salientada pela nudez completa (FIGURA 04).

23 ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna. São Paulo: Cultrix; Museu de Arte Contemporânea da USP, 1971, p. 30.

24 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, p. 159.

Figura 04 – Detalhes do Pranteio de Orfeu em Lenda Grega



Fonte: acervo da autora, 2014

A pose de pranteio do personagem, a cabeça debruçada, o rosto oculto e a prostração são fatores que favorecem o retesamento dos membros e, por conseguinte, comunicam a angústia do evento da perda de Eurídice, sua amada. As mãos alcançam a lira, instrumento tão caro ao herói, mas que neste momento de lamento e desespero repousa abandonada ao silêncio. Genuflexo, Orfeu não parece disposto à melopeia. A composição como um todo transmite o desalento de Orfeu diante da finitude precoce de sua esposa, representado em uma espécie de letargia emocional, muito embora a sua compleição física seja atlética, jovem e viril, no auge de sua forma física.

Um termo mais específico para denominarmos as imagens desoladas que encontramos junto aos túmulos, até aqui referidas como pranteadores, é a expressão francesa *pleurant*. Esta expressão, que significa àquele “que chora”, é utilizada de forma alegórica para designar as figuras chorosas utilizadas como ornamento funerário, em construções monumentais de homenagem aos mortos ou mesmo em túmulos individuais. Os *pleurants* fazem parte de inúmeros conjuntos escultóricos do gênero, assumindo a forma de homens, mulheres e figuras angelicais, vestidos ou despidos, muitas vezes desempenhando a função de homenagear grandes personagens, como reis, príncipes ou realizadores de grandes obras.

Sociedades ligadas à tradição judaico-cristã em diferentes períodos parecem reproduzir, de variadas formas, a imagem do pranteador, em geral associada à representação dos papéis sociais de homens e mulheres em ritos fúnebres e espaços de sepultamento em geral. Portanto, a reprodução do prantear vai além do aspecto

religioso, e engloba outras esferas da vida humana, assim como ocorria com as representações do lamento e do cortejo fúnebre na Grécia Antiga; oferecem lampejos e transpõe o horizonte do passado. “A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redeseaparecimentos incessantes.”²⁵

O uso do *pleurant* como homenagem póstuma se perpetua na arte funerária dos cemitérios modernos, inclusive brasileiros. A presença destes personagens nos túmulos pode ser interpretada, conforme Carvalho²⁶, como uma continuidade da pompa fúnebre, ao perenizar o lamento junto ao túmulo. Talvez um *pleurant* se coloque como um marcador do vazio, marcador da finitude.

Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?²⁷

Um *pleurant* seria, portanto, este volume imagético que mostra a perda de um corpo, mostra a morte e o vazio que resta em seu lugar. Mas o que mais mostraria? Que horizonte esta imagem transpõe? Depreende-se que os *pleurant* fazem-se presentes nas tumbas cristãs desde o período medieval, figuradas em forma de relevos nas laterais dos monumentos ou como esculturas independentes, sempre em desolação ou lamento – nas palavras de Didi-Huberman, “um operador temporal de sobrevivências”. Mas este operador, o *pleurant*, opera mais que a sobrevivência do morto então sepultado – é capaz de oferecer lampejos do próprio tempo. Que lampejos o Orfeu de Rollo oferece?

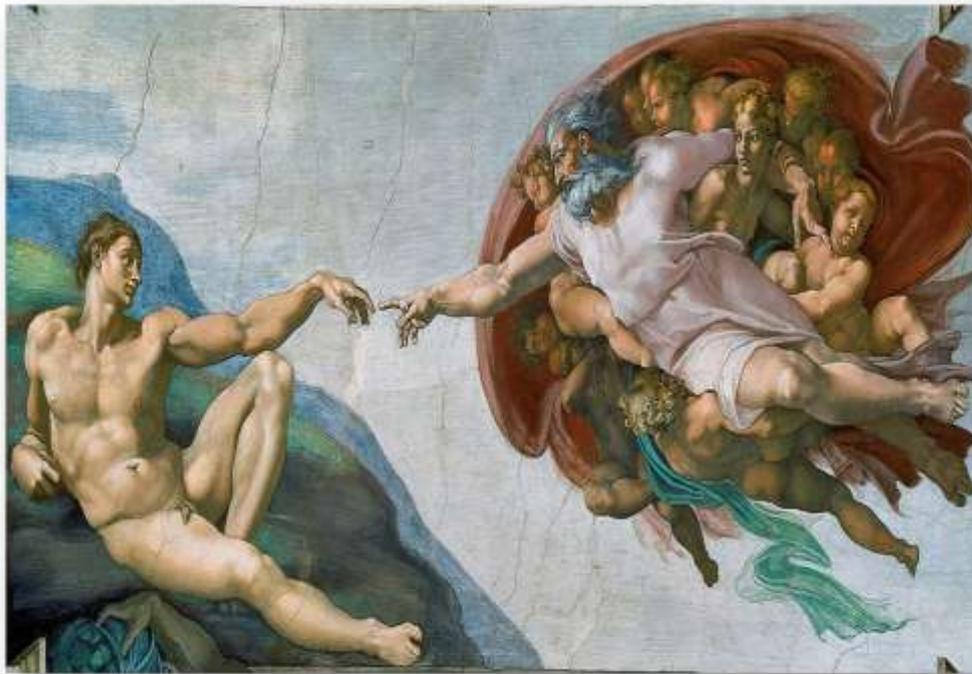
Na estruturação corpórea engendrada por Rollo são preservadas algumas similitudes com arranjos anatômicos compostos por Michelangelo Buonarroti (1475-1564), por exemplo, em A Criação de Adão (c.1511-1512) (FIGURA 05), afresco componente do teto da Capela Sistina.

25 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 86-87.

26 CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke. *A antiguidade clássica na representação do feminino: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930)*. Op. cit., p. 107.

27 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 35.

Figura 05 – A Criação de Adão (c.1511-1512), afresco de Michelangelo Buonarroti, Capela Sistina



Fonte: TARTUFERI²⁸

Adão é concebido por Michelangelo não do barro, como conta a narrativa bíblica. Antes, o primeiro homem é inspirado pelo dedo divino, criado à imagem e semelhança de Deus, numa perspectiva claramente renascentista e antropocêntrica. Estudioso de anatomia humana, ao narrar o primeiro capítulo do drama escatológico cristão – a criação do homem, o renascentista expressa em sua obra a semelhança do humano e do divino. No afresco *A Criação de Adão*, homem e Deus se encontram no mesmo plano e o tamanho das representações é equivalente, valorizando-se em suma a figura humana: o corpo humano é exaltado como a mais perfeita das criações. A harmonia entre humano e divino se constrói a partir de um delicado jogo de cores e suaves contrastes. A pintura do braço direito de Deus e do esquerdo de Adão atesta essa harmonia – possuem praticamente a mesma dimensão e posicionamento.

Michelangelo destaca a musculatura do homem, retratado nu e no apogeu de sua juventude, enquanto Deus é apresentado vestido como uma túnica e envelhecido, acompanhado por criaturas celestiais que parecem O amparar. A figura de Adão está relaxada e estática, parcialmente apoiada sob o braço direito. Enquanto isso Deus e os anjos parecem ir ao encontro do homem para lhe infundir vida. Na narrativa bíblica afirma-se que Deus modelou o homem a partir do barro e lhe insuflou o sopro da vida.

²⁸ TARTUFERI, Angelo. *The Great Masters of Art: Michelangelo*. Florença: Scala, 2014, p. 55.

Michelangelo não apresenta a vivificação da nova criatura a partir de um sopro literal, mas do quase contato com o divino. A proximidade de Deus com o corpo humano é o que concede vida à criação.

Ao representar a vivificação do homem nestes termos, Michelangelo constrói uma narrativa humanista e antropocêntrica. Ainda que a sua iconografia não desafie propriamente a narrativa bíblica, constrói-se em termos que reabilitam a centralidade do humano, enquanto ser de racionalidade e criatividade próprias. Caracteriza ainda o retorno aos cânones clássicos, em conformidade com a filosofia e o pensamento renascentista. A nudez de Adão é aqui sinal da sua humanidade, do seu lugar enquanto criatura perfeita, portanto, a nudez é reveladora de sua força e potencial, tal qual se salienta na composição do herói por Nicola Rollo. Ao mesmo tempo prostrado pela finitude da morte, Orfeu se preserva forte e másculo em sua compleição corporal.

Orfeu se revela em cada um dos traços de sua lenda como o sedutor, em todos os níveis do cosmo e do psiquismo: o céu, a terra, o oceano, os infernos, o subconsciente, a consciência, a supraconsciência; dissipa as cóleras e as resistências; enfeitiça. Mas no final, fracassa em trazer sua bem-amada dos infernos, e seus próprios despojos, despedaçados, são espalhados num rio. Talvez seja o símbolo do lutador que só é capaz de fazer o mal adormecer, sem conseguir destruí-lo, e que morre vítima dessa incapacidade de superar sua própria insuficiência. Num plano superior, representaria a busca de um ideal, ao qual se sacrifica apenas com palavras, e não com atos reais. Esse ideal transcendente nunca é atingido por aquele que não renunciou radical e efetivamente à sua própria vaidade e à multiplicidade de seus desejos.²⁹

Apesar de ser um herói, um sedutor, fazendo uso da expressão de Chevalier e Gheerbrant, Orfeu não é capaz de subjugar a morte. A perda da amada expõe a fragilidade de sua própria existência, porque não é capaz de destruir o mal, mas apenas adormecê-lo. Fisicamente Orfeu é o símbolo do lutador, porém emocionalmente é atingido pela impotência diante do desconhecido. A solução estética exposta por Rollo na constituição do personagem revisita certos parâmetros da arte clássica, especialmente àqueles que se referem à representação da figura heroica, do personagem enquanto lutador. O mundo grego articulava-se em torno da expectativa de formação do homem ideal, por conseguinte, da formação social perfeita. Esta pretensão se reflete na concepção de *areté*³⁰, enquanto excelência virtuosa. Segundo Blackburn³¹, a virtude é intrínseca à realização de uma função que lhe é própria, este é seu *telos* ou finalidade;

29 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário dos Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 662.

30 Vocábulo grego ἀρετή, expressa o conceito de excelência, de adaptação perfeita, virtude. Relacionado à noção de cumprimento do propósito ou da função a que o indivíduo se destina, coincide com a realização da essência do ser, estendendo-se a todos os seres vivos. BLACKBURN, Simon. Dicionário Oxford de Filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 405-406.

31 Idem, p. 19-20.

em outras palavras, trata-se do meio que permite ao homem viver bem e atingir a perfeição.

Esta concepção da “excelência” na Grécia se reflete na História da Arte. Na escultura, sobretudo, vê-se a busca pela perfeição das formas. Policleto (ativo entre c. 460 a.C. e 420-410 a.C.) estabeleceu regras para a arte, em especial para a escultura, com a finalidade de criar uma representação perfeita e harmoniosa da figura humana. Seu tratado teórico intitulado *Cânone* reuniu o sistema de proporções anatômicas então postulado pelo artista, as quais foram corporificadas em seu trabalho escultórico *Doríforo*. Esta obra se inscreveu no domínio artístico enquanto modelo de beleza masculina, servindo como parâmetro por muitos séculos.

Da obra *Cânone* restam apenas referências feitas por outros estudiosos do período clássico, dentre eles o filósofo romano Cláudio Galeno (129-199). O princípio fundamental da obra de Policleto era sobrepor à simples simetria das formas (conforme a arte escultórica era compreendida até então) uma relação harmônica entre fragmentos individuais do corpo. Para Tobin³², Policleto escolheu uma parte específica do corpo humano, qual seja a falange distal do dedo mínimo, como base para uma complexa série de relações de valores quantificáveis para a compreensão da anatomia, a partir dos princípios da matemática pitagórica. Deste modo, o artista foi capaz de equilibrar as leis da natureza às exigências da arte.

O sistema de proporção aperfeiçoado no *Doríforo* foi construído sobre os mais básicos elementos da geometria pitagórica, e dentro da tradição matemática grega. O *Canône* de Policleto pode representar a primeira instância na escultura grega de uma tentativa exitosa por um artista de criar um raro e fugaz equilíbrio entre as leis da natureza e as demandas de sua arte: “*artem ipsam fecisse artis opere...*”³³

A expressão latina *artem ipsam fecisse artis opere* é parte de uma citação maior advinda dos escritos do naturalista romano Plínio (23-79), quando este se refere ao *Cânone*. O escritor teria afirmado ser Policleto o único a criar uma obra de arte que criou uma arte por si, segundo esclarece Cancik³⁴. Dito de outra forma, Policleto foi capaz de renovar as convenções da arte grega e, por essa razão, criou uma nova arte. Em conformidade com as referências antigas ao *Cânone*, juntamente com o tratado escrito, Policleto teria esculpido a obra *Doríforo* (c. 440 a.C.), como ilustração e/ou corporificação de sua teoria – através da qual é possível perceber especificamente os

32 TOBIN, Richard. The Canon of Polykleitos. *American Journal of Archaeology*, Vol. 79, No. 4., 1975, p. 308.

33 No original: The system of proportion perfected in the *Doryphoros* was built upon the most basic elements of Pythagorean geometry, and within the Greek mathematical tradition. The Canon of Polykleitos may represent the first known instance in Greek sculpture of an artist's successful attempt to create a rare and elusive balance between the laws of nature and the demands of his craft: “*artem ipsam fecisse artis opere...*”. TOBIN, Richard. *The Canon of Polykleitos*. Op. cit., p. 321.

34 CANCIK, Hubert. The awareness of cultural diversity in Ancient Greece and Rome. In: SPARIOSU, Mihai I.; RÜSEN, Jörn. *Exploring Humanity: Intercultural Perspectives on Humanism*. Göttingen: V&R Unipress, 2012, p. 134.

parâmetros da “nova arte”. Assim como o texto, a escultura original não sobreviveu. Entretanto, várias cópias da obra podem ser vistas ainda hoje, incluindo àquela sobre a guarda do Museo Archeologico Nazionale di Napoli (FIGURA 06), considerada a reprodução mais fiel ainda existente do original do século V. a.C.

Figura 06 – Cópia de Doríforo (séc. II a. C.), escultura em mármore de Policleto, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Fonte: Acervo Online

Alinhado à vanguarda de seu tempo e a artistas como Fídias (c. 480 a.C-c. 430 a.C.) e Míron (ativo entre c. 480 a.C. e 440 a.C.), se não introduz, Policleto é sem dúvida responsável por consolidar o uso das representações de movimento na escultura, o que faz ao inserir o uso da técnica do *contrapposto*, entrevista não somente em Doríforo, mas também em outras obras do escultor. Este recurso, o qual tensiona a delicada relação entre repouso e movimento na escultura, rapidamente se converteu em um traço típico da estatuária clássica, após o emprego constante por Policleto e seus sucessores. A pose sugere o movimento eminente da figura humana, associado à uma plástica comum que evidencia a musculatura das figuras humanas, tal como ocorre na representação de Orfeu, concebida por Rollo. Ao observar a escultura de Michelangelo, as similitudes com a obra de Rollo são ainda mais evidentes.

Dentre as figuras que o artista produziu para o grupo escultórico das tumbas da

Capela Médici, em Florença, na Itália, no século XVI, encontram-se as estátuas dos sepultados da família nobiliárquica Médici, cada qual acompanhada por um par de figuras nuas, alegorias do Dia e da Noite em um túmulo, e da Aurora e do Crepúsculo no outro (FIGURA 07). Na tumba de Juliano de Médici (1479-1516) (1525-1530) (FIGURA 07 – LADO ESQUERDO), a estátua feminina representa a Noite. Seus atributos são uma tiara com uma lua crescente e uma estrela, uma coruja, um feixe de papoulas e uma máscara grotesca. A própria superfície altamente polida dessa estátua parece ter sido pensada como uma referência à “fria claridade lunar”, enquanto o Dia, à sua direita, tem como único atributo uma certa textura mais inacabada e grosseira, em relação à primeira, uma tentativa do artista de capturar a luz cálida do sol³⁵. Esse detalhe pode ser observado sobretudo no rosto e nos pés da figura. Já na segunda tumba, a de Lourenço de Médici (1492-1519) (1531-1533) (FIGURA 07 – LADO DIREITO), a imagem masculina representa o Crepúsculo, sua face é cabisbaixa e desprovida de polimento, como se estivesse a ponto de adormecer. A alegoria feminina à sua direita, a Aurora, se espreguiça, como se despertasse do sono. Ela expressa certa languidez e maior feminilidade, se comparada à outra alegoria feminina, a Noite.

Figura 07 – Tumba de Juliano de Médici e de Lourenço de Médici, escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Capela Médici, Basílica de São Lourenço



Fonte: CRISPINO³⁶

35 PAOLUCCI, Antonio. *The Sistine Chapel*. Vaticano: Edizione Musei Vaticani, 2010, p. 86.

36 CRISPINO, Enrica. *Michelangelo*. Florença: Giunti, 2010, p. 104-105.

Dois pontos em comum podem ser observados nas quatro alegorias. Primeiro: os corpos pesadamente reclinados expressam pesar, apesar do comedimento nos traços faciais, e aludem reflexivamente à relação entre a passagem da vida para a morte e as horas do dia. O segundo ponto é a valorização da anatomia masculina. Mesmo as alegorias da Noite e da Aurora, são esculpidas por Michelangelo de forma realista e masculinizada. Os quatro personagens se encontram reclinados sobre um sarcófago, parcialmente de costas um para o outro. Apesar da posição relaxada dos mesmos, os contornos musculares, delicadamente polidos, evidenciam sua fortaleza. Mesmo para as representações dos nobres sepultados o escultor recorre à seminudez e à valorização anatômica, destacando sobretudo a musculatura torácica dos personagens. Não obstante as alegorias michelangelescas das tumbas da família Médici, tal como o Orfeu de Rollo, posicionarem-se em repouso; suas formas corpóreas realistas, com a musculatura evidenciada e os membros retesados, sugere movimento latente e fortaleza. Ambos os artistas fazem uso das alegorias e do conteúdo mitológico a fim de refletir sobre a finitude e a transitoriedade humana. Constrói-se um paradoxo: a força física e a masculinidade dos personagens não é suficiente para subjugar a morte e precibibilidade humana.

Considerações

Borges³⁷ pontua que, aos poucos, a atitude do homem diante da morte tornou-se eminentemente um discurso de abrangência mais social. Desse modo, a simbologia profana foi se sobrepondo à cristã, à medida que se presta a reforçar os valores do cidadão civil. Os cemitérios extramuros, que começam a ser construídos mais largamente a partir do século XVIII na Europa e do século XIX no Brasil, atestam estas modificações nas atitudes e sensibilidades perante à morte. Ademais, estes cemitérios, muitas vezes chamados “tradicionais”, passam a ser o principal destino para a exposição dos *pleurants*, incluído àquele ora em análise neste trabalho. Prostrados ao lado das sepulturas, demarcam a transitoriedade da existência humana. Rollo, ao combinar os sentimentos de dor à monumentalidade da obra, constrói um discurso existencial diante da finitude. O *pleurant*, exposto em sua nudez e revestido de modernidade, possibilita a reflexão diante da finitude, ao mesmo tempo em que busca perenizar a memória do sepultado.

Recebido em 15 de outubro de 2017.

Aprovado em 21 de dezembro de 2017.

37 BORGES, Maria Elizia. Arte Funerária no Brasil: contribuições para a historiografia da arte brasileira. In: Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. Rio Grande do Sul: PUCRS, 2003, p. 07.