

ARTE FUNERÁRIA: APROPRIAÇÃO DA *PIETÁ* PELOS MARMORISTAS E ESCULTORES CONTEMPORÂNEOS

Maria Elizia Borges*

Abstract – The objective of the present communication is to establish a common point between the traditions of the past – Michelangelo's *Pieta* and its present references – “Sepultamento” by Victor Brecheret and other works made by italo-brazilian stone carvers.

Os cemitérios convencionais do século XX, secularizados, guardam em seu bojo uma arquitetura sacra. Às vezes, a arte funerária serve-se da arte erudita quando esta se populariza. O objetivo da presente comunicação é estabelecer uma ponte entre as tradições do passado – *Pieta* de Michelângelo e as vivências do presente – *Sepultamento* de Victor Brecheret e demais obras realizadas por marmoristas de origem italiana.

* Professora da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) – Goiânia, Brasil.

OS CEMITÉRIOS CONVENCIONAIS SECULARIZADOS

A origem do cemitério convencional remonta aos campos-santos do século XVII que ocupavam o espaço, em torno da Igreja. Era aberto e integrado na estrutura urbana da cidade, adaptando-se às diversas funções como local para sepultura, feira e mercado. Passando por transformações, tornou-se extra-urbano na época de Napoleão. No período de 1860 a 1930, proliferaram os cemitérios do tipo convencional, então secularizados e pode-se considerar que este foi o seu período de apogeu (Borges, 1991).

A Igreja, que prendia o cidadão no triângulo existencial do batismo, do casamento e do sepultamento, com grande rigidez de hábitos litúrgicos, começou a viver nessa época, o declínio de seu domínio sobre o ritual fúnebre.

O cemitério convencional secularizado tornou-se uma instituição cultural, além de religiosa. Faz parte da invenção moderna, compartilha da reestruturação da sociedade que, de agora em diante, trabalha com o confronto dialético de duas realidades conceituais de vida: a cidade dos mortos e a cidade dos vivos. Quanto à primeira, objeto de nosso estudo, a burguesia sentiu-se no direito de construir uma arquitetura funerária que expressasse seu gosto e suas pequenas fantasias, advindas do seu *inconsciente coletivo* (Ariès, 1977).

Os túmulos harmonizam-se, acentuam uma atmosfera nostálgica, confortadora e afetuosa à cidade dos mortos. Detêm uma iconografia folclorizante e ao mesmo tempo erudita, revelando representações estereotipadas, dotadas de funcionalidade, de valor artístico, simbólico e religioso (Borges, 1993).

A sociedade vigente repropôs, em miniatura, os tipos arquitetônicos da *cidade ideal*, construída de castelos, catedrais, templos e palácios suntuosos, construídos com materiais perenes, como o mármore de Carrara a ponto de ressurgirem verdadeiras obras de arte.

Quanto às representações religiosas, elas vêm reforçar a aparente recristianização existente no fim do século XIX e início do século XX. Os túmulos empregam com frequência fórmulas piedosas em seus epitáfios como *Descanse em Paz* e *Rogai por nós*. Há o predomínio de símbolos cristãos nos adornos e imagens funerárias, como anjos, cruzeiros, ampulhetas, coroa de flores, palmas, tochas e santos. É freqüente encontrar nos cemitérios brasileiros, do mais simples ao

mais luxuoso, pelo menos uma apropriação da escultura *Pietá*, de Michelângelo.

Sabe-se que, mesmo com a perda da influência política, a Igreja manteve-se fiel aos seus dogmas tradicionais, diante da morte e da existência espiritual. No plano teológico, ela não encontrava mais necessidade de impor uma iconografia ou cartografia da espiritualidade e dos destinos da alma, mas isso transformou-se sutilmente, no nível da consciência humana, num profundo jogo de medos e culpas, onde o divã do psicanalista, começou a fazer, às vezes, de confessor-nário.

Para Eliana Moura Silva (1993, p. 153),

“esse processo de ruptura religiosa da perda do caráter místico e sagrado da religiosidade vinda de forma catártica e simbólica pela Igreja e seus fiéis, foi um fenômeno muito importante, embora ainda não tenha sido devidamente explorado pelos estudiosos.”

Em oposição a esse processo de modernidade, o cemitério convencional secularizado continuou sendo o local onde se operacionalizavam os compromissos essenciais, presentes nas práticas espontâneas dos fiéis, calcados no discurso da Igreja.

ARTE FUNERÁRIA

Os poucos e esparsos estudiosos da arte funerária enfrentam inúmeros problemas. A maioria da literatura de apoio, existente na área da História da Arte, dá um tratamento secundário às esculturas realizadas nos séculos XIX e XX, quer quanto ao texto, quer quanto à ilustração. A arte funerária desse período é então praticamente esquecida, em decorrência da recusa que se faz a esse tipo de produção artística. Ela desenvolveu-se à margem da escultura e parece ter assimilado todas as características pejorativas dados à mesma. Embora marginal, a escultura funerária foi realizada, por vezes, por escultores de renome. Algumas de suas obras tornaram-se modelos de renovação estética de época. Um exemplo é o *Monumento de Maria Cristina da Áustria*, do escultor Canova, datada de 1805. Nesta obra, o escultor introduz pela primeira vez a idéia do tempo finito, em lugar das insinuações da eternidade, secularizando completamente a arte funerária (Argan, 1997).

Na Europa, em geral, o monumento funerário só era dedicado a indivíduos dotados de caracteres excepcionais. Na França, por exemplo, o túmulo era visto mais como uma obra de arte de grande e raro valor estético do que como uma construção funcional. Uma escultura direcionada a esse tipo de produção era resultado de um trabalho realizado por artistas consagrados como Pradier, Rodin, Jean Arp e Brancusi.

Já na Itália, a arte funerária esteve mais sob a responsabilidade de artistas-artesãos mantidos, em regra, no anonimato. As necrópoles italianas eventualmente tiveram a contribuição do artista propriamente dito, a saber: Bartolini, Bistolfi e Fabiani.

No Brasil, país onde direcionamos mais o nosso estudo, nos deparamos com cemitérios convencionais secularizados, que contêm uma arte funerária proveniente de quatro situações distintas.

1) Os centros metropolitanos importavam alguns túmulos do estilo *art-nouveau* da França.

2) Há um número reduzido de túmulos construídos por escultores brasileiros considerados *acadêmicos*, mas suscetíveis ao modismo da época – *art-nouveau*, considerado símbolo da modernidade. Foram eles Rodolfo Bernardelli, Otávio Correia Lima, Belmiro de Almeida, Galileo Emendabili, Luigi Brizzolara, Amadeu Zani, Hildegardo Leão Veloso. Os honorários recebidos dessas encomendas contribuíram na subsistência dos referidos artistas.

3) Os escultores *modernistas* dos anos 20 também deram sua contribuição à arte funerária. Projetaram e construíram poucos monumentos, pois adotavam uma linguagem plástica não acessível ao gosto da clientela burguesa, que ainda, estava vinculada aos referências simbólicos do século XIX. Citamos aqui os projetos do arquiteto Antônio Garcia Moya, as esculturas de Celso Antônio, Bruno Giorgi e de Victor Brecheret, do qual trataremos mais adiante, na presente comunicação.

4) Existe o predomínio de uma produção funerária efetuada por artistas-artesãos oriundos de marmorarias instaladas, em sua maioria, por imigrantes italianos e portugueses. A feitura das peças funerárias não se baseava em determinadas regras de arte, mas em modelo adotados por todas as marmorarias dos séculos XIX e XX da Europa, reproduzidos em catálogos específicos.

No álbum *Statue in marmo di Carrara* (s. d.), observamos 2.311 ilustrações, acompanhadas de citações em italiano e em inglês. Apre-

senta inicialmente vinte tipos de anjos-crianças, crianças jacentes, jovens, adultos – representando diversas alegorias, como as da ressurreição, da desolação e da saudade. A seguir, ele expõe uma variedade imensa de santos e santas interpretados cada um de duas a cinco vezes. O catálogo traz também réplicas de obras eruditas que se popularizaram como *Cristo*, de Bertel Thorvaldsen e *Pietá*, de Michelângelo. Advém daí o nosso interesse em estudar o caminho percorrido por essa imagem. Deparamos ainda com uma série de interpretações da *Santa Ceia*, inspirada na pintura de Leonardo Da Vinci. As propostas estilísticas vão desde a austeridade neoclássica até à sensualidade do *art-nouveau*, em conseqüência do surto da moda.

Vale a pena ressaltar que os marmoristas conduziam a produção funerária de uma maneira especial. Segundo Urano Barberi, filho do marmorista Carlos Barberi, da cidade de Ribeirão Preto, eles transmitiam aos aprendizes e empregados uma mensagem de valor moral e espiritual, uma vez que cada túmulo a ser confeccionado era diferente das demais encomendas. Implicava realizar uma obra de arte considerada por eles de real *beleza*, mas sobretudo um objeto religioso que exigia maior respeito do artista-artesão.

Para Fred S. Licht (1979), a escultura funerária dos séculos XIX e XX está comprometida com as crenças daqueles que encomendavam os túmulos.

Ela

“vive além dos limites do padrão acadêmico corrente, não é para ser contemplada como um fato estético, e cumpre uma função específica como a maioria dos objetos da arte popular. É popular mais do que individual na sua motivação” (p. 202; tradução nossa).

Dentro deste clima, acreditamos que todas essas fórmulas – *criaturas imaginárias que povoam o mundo dos cemitérios* – são hieráticas, simplificadas, caindo no domínio da arte popular. Elas valem por si mesmas e sua presença é suficiente para, integrar-se no jogo coletivo da comunidade e preencher seu compromisso com o discurso religioso (Vovelle, 1987).

A PIETÁ

Essa nomenclatura deriva do latim *Pietate*. Amor e respeito às coisas religiosas referentes à devoção e à compaixão. Normalmente, sua iconografia corresponde ao protótipo posicional próprio da sua representação: uma mulher sentada com a cabeça inerte pendente para a direita; os braços estão igualmente estendidos para baixo apoiando no colo o corpo estendido de um homem morto. Trata-se da Virgem Maria – *Mãe de Cristo*, que numa tristeza deplorável, segura em seus braços o seu filho morto – *Jesus Filho de Deus*.

Para Janson, a referida cena não aparece narrada nas escrituras bíblicas; não podemos assim datar com precisão a sua origem. Sabe-se que ao findar o século XIII, houve o desejo de adotar os temas tradicionais da arte cristã com grande intensidade dramática, originando então uma nova espécie de imaginário religioso, destinado à devoção privada. Como exemplo, citamos a *Pietá*, datada do princípio do século XIV, período das epidemias.

Aqui

“o realismo tornou-se um puro veículo da expressão-rostos angustiados, feridos rasgados quase grotescamente coágulos de sangue, corpos e membros esqueléticos e rígidos, como de bonecos” (Janson, 1992, p. 332).

As cores da madeira realçam ainda mais o efeito do sofrimento desejado. Esta imagem contrasta com outro tema bastante corrente na época, a *Virgem com o Menino Jesus*, obras que vislumbram as virgens majestosas e poderosas.

Diríamos que, desde então, começou a haver uma alternância representativa da *Pietá*, cada qual fielmente entrelaçada ao seu tempo histórico.

Dentre as produções artísticas realizadas pelo artista Michelângelo (1475-1564) propomos indagar as quatro esculturas que representam a *Pietá*.

Pietá de São Pedro (1498-1499). Em 1497, Jacopo Galli considerou esta obra como “a mais bela obra de mármore apresentada em Roma” (Marcondes, 1991, p. 51). Uma obra bastante significativa da sua fase jovial. Foi encomendada pelo embaixador francês para adornar uma tumba. Aqui ele redescobre o classicismo e se inspira nas artes nórdicas. É considerada como uma das obras mais polidas e

acabadas de Michelângelo. O corpo de Cristo tem um acabamento quase lustroso e semelhante ao esmalte, contrastando assim com os cabelos da sua cabeça, que foram exaustivamente trabalhados com a pua. Pela postura triste serena e reflexiva da Virgem fica expressa a aceitação plena e confiante da vontade divina, conforme os ditames da *Morte Bela*, fruto de uma religião moderna dominada pela moral. A preocupação da época não era preparar o moribundo para a morte, mas ensinar o vivo a meditar sobre ela.

● *Pietá de S. Maria dei Fiore* (1548-1556). Efetuada para ser posta na capela funerária da família de Michelângelo. É sabido o quanto o pensamento neoplatônico está impregnado nas obras do artista. Vivencia aqui um cristianismo dramático e severo, todavia audacioso e poeticamente ardoroso (Marcondes, 1991). Percebe-se que as figuras estão ligadas a um sistema volumétrico de uma rigidez quase egípcia, advinda de um bloco único retangular e não em relação a um eixo orgânico. O artista utiliza de distorções brutais, de proporções exageradas e de uma composição discordante para exprimir a dor de Maria e o Cristo Morto e também deixar perpetuado o seu conflito interior entre o mundo terrestre e o mundo espiritual. Enfim, uma justificativa metafísica do seu próprio eu.

● *Pietá Rondanini* (1556-1564). Já não há nesta obra, vestígios da beleza clássica adotada na *Pietá* de S. Pedro. Há uma busca de novas formas e o fascínio pelo inacabado. O fragmento, parcialmente destruído pelas suas próprias mãos, esboça uma pedra nua, definindo perfeitamente o conteúdo desejado. Os corpos parecem emergir como formas materiais e celestiais. Define assim os limites do desespero e da dor de um artista de 89 anos que se apega à redenção e debate-se contra a morte.

● *Pietá de Palestrina* (1555-1564). Este grupo escultórico foi iniciado por Michelângelo e concluído por seus discípulos.

● A plástica dessas obras permanece no domínio da perfeita técnica do material e do instrumental, materializando deste modo a expressão, o intelecto e o emocional.

Coube à sociedade burguesa do século XIX e XX banalizar a imagem da *Pietá* de S. Pedro. Ela tornou-se o símbolo de amor familiar, isto é, dentro do cotidiano cristão, a virgem, mãe de Cristo, assume um papel decisivo dentro da família nuclear, reafirmando as funções de provedora moral e biológica desse núcleo (Silva, 1996). Ressurge também como símbolo da ressurreição.

Segundo a Igreja,

“crer na ressurreição individual ou coletiva é encontrar o exemplo de Cristo: a vitória sobre a morte na imagem de Jesus que ressuscita está repleta de sinais da vitória sobre o mundo e a opressão, sobre a violência e a injustiça que oprime o povo” (op. cit., p. 156).

Os cemitérios convencionais secularizados estão repletos de representações iconográficas que vêm reafirmar os valores familiares e religiosos acima citados: Anjo da Ressurreição, Cristo Crucificado, Fuga para o Egito, N. S. Imaculada Conceição, *Mater Dolorosa e Pietá*.

A propagação da *Pietá*, dotada de tamanha *aurea*, fez com que escultores modernistas se apropriassem do tema. Citamos, como exemplo, duas obras do escultor brasileiro Victor Brecheret (1894-1955).

Pietá, coleção particular, em madeira, datada de 1914/1916. Ela elucidada bem a primeira fase do artista quando adquire traços fundamentais da escultura moderna européia dado o seu aprendizado no Ateliê de Arturo Dazzi, em Roma; a adesão às formas rodinianas e aos estudos realizados sobre Michelângelo. Nessa peça, Brecheret exprime com rigor um estilo de formas de suprema elegância, com requintada simplicidade.

Em *Mise au Tombeau*, datada de 1923 em granito, o artista define sua posição diante da modernidade. A obra encontra-se assentada no sepulcro da família Guedes Penteado, no Cemitério Consolação, na cidade de São Paulo. A sua primeira composição, exposta no Salão de Outono, em Paris, lhe valeu uma premiação. O grupo de quatro figuras de mulheres – *As Marias* – choram com a *Mater Dolorosa* – *Virgem Maria*, diante do corpo inanimado do Cristo. Existe uma serenidade hierática das personagens, uma identidade poética nas mãos estendidas e caridosas que seguram o lamento do choro. As curvas perfeitas das mulheres, que se estendem das cabeças até os pés, longos e finos do Cristo nos coloca diante de uma síntese formal inconfundível do estilo do escultor.

Os críticos que apontam o *passadismo* da estatuária funerária viram com bons olhos as obras de Brecheret, conforme atesta o comentário de Maria de Andrade, em 1927:

“o que a gente encontra naqueles vergéis marmóreos são enxames de anjinhos, anjos e anjões suficientes para tornarem de uma vez

desconvidativos os apartamentos do céu. Na Consolação, tem de tudo: carrocinhas de nugá, barracas de feira, floristas, bolos de noiva, carros carnavalescos... e colunas quebradas. Agora possui um túmulo: 'Mise Au Tombeau', que Brecheret ergueu sob os despojos de Ignácio Penteado. No meio daquela gritaria sentimental de mármore, o monumento de Brecheret abre um silêncio, respeitoso diante da morte: é fúnebre. Esse caráter funerário bastaria para singularizar os dois túmulos do escultor paulista, mas eles se distinguem ainda pelo valor excepcional de arte que possuem" (apud Abbud, 1979, p. 118).

De fato, as estatuárias funerárias do período são sobrecarregadas de ornamentação. Mas refletem o gosto de uma época, de uma sociedade burguesa que os modernistas criticam porque a ela se opõem, não compreendendo as razões sociais que estão na base da Arte Tumular.

A Arte Tumular possui um universo cultural próprio, inegável. Reflete a mentalidade e o gosto dominante do grupo social de que procede, cuja abrangência é mais ampla do que se supõe. Sabemos que no início do século XX o cemitério era o local mais visitado de uma cidade. Ele propiciava à toda comunidade entrar em contato com um tipo de obra veiculadora de um ideário estético determinado, como por exemplo o ecletismo, que servia de modelo e de orientação para a formação do gosto estético da população. Parece que os críticos, adeptos do pensamento moderno, não levaram em consideração a importância social dessa produção artística. Devemos julgar a Arte Tumular segundo seus próprios valores, pois encerra em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas, como reflexo de uma atmosfera coletiva. (Borges, 1991)

Partindo desta premissa é que as marmorarias serviram-se da *Pietá* de Michelângelo como motivo para novas réplicas e representações a saber:

Conjunto estatuário da Piedade. Procedência não determinada. Monobloco de mármore de Carrara. Cemitério de S. Francisco Xavier, Rio de Janeiro, Brasil.

Imagem da Piedade. Procedência de Lisboa. Monobloco de mármore. Cemitério da Venerável Ordem III de N. S. do Monte do Carmo do Rio de Janeiro, Brasil.

Imagem da Piedade. Procedência não determinada. Monobloco de mármore. Pantheon Americano, Cidade do México, México.

Imagem da Piedade. Procedência não determinada. Baixo relevo em bronze. Cemitério da Saudade, Goiânia, Brasil.

Atualmente, a Morte é terminantemente negada, tornou-se um grande tabu. Envergonhamo-nos da morte, de pensar sobre o assunto, de criar seus próprios conceitos por se tratar de uma tarefa difícil e complexa, devido às contradições e incompatibilidade que o assunto gera.

Por sua vez, o Cemitério ao ar livre, aquele que prioriza a paisagem em lugar das construções tumulares, ocupa agora o espaço anteriormente dado ao Cemitério Convencional Secularizado. Os túmulos monumentais, a estatuária funerária, os jazigos-capelas são substituídos por placas funerárias perceptíveis, e por túmulos pequenos que afloram na paisagem verde. São portanto dois aspectos importantes do cemitério ao ar livre – a paisagem e a arquitetura funerária.

A sociedade da cultura de massa, de uma certa forma, adapta-se a essa nova realidade. Todavia, continua insistindo na necessidade de empregar as imagens sacras nos túmulos e gavetas. Para isso, recriam-se modelos seriados de *Pietás*, em bronze como acessório do túmulo. Citamos como exemplo o Catálogo da *Collection Loculi & Monumenti*, nº 3, editado em 1992, pela indústria Caggiati, com sede em Parma, na Itália.

Para finalizar, observamos o túmulo do artista plástico Diego Rivera (1886-1957), no Panteon Carmem Dolores, na Rotonda dos homens ilustres, na cidade do México, México. Ele interpreta devidamente a dor de uma nação diante da morte de seu filho pródigo. A índia simboliza a *Mãe Terra*, o vigor a natureza física e humana do povo mexicano; a oferenda, o fervor religioso e o misticismo desse povo que o artista tanto respeitava. Diego jaz tão majestoso e monumental quanto fora na sua obra, em sua vida. Uma obra ao mesmo tempo cívica e religiosa.

Por meio do estudo dos túmulos, acreditamos ser possível perceber as etapas de transformações da vida social do homem.

Os túmulos contêm uma série de imagens e adornos que são cultuados pelas pessoas, segundo sua formação religiosa e moral. Quando impregnadas de expressões religiosas, traduzem uma mensagem de fé conciliada às lembranças reforçando assim a permanência do sagrado. Para a população, quanto mais imagens e adornos simbólicos o monumento funerário apresentar, maior é seu significado, recebendo assim visitas mais freqüentes. Daí advém o grande valor expressivo

dos túmulos. No silêncio dos símbolos ali presentes, produzidos com certo gosto artístico e de fácil assimilação, eles despertam em seus visitantes os mais profundos e significativos sentimentos.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBUD, Marísia Costa. *Mário de Andrade e as manifestações em São Paulo (1927-1930)*. São Paulo: ECA-USP, 1979. [Dissertação de Mestrado]
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. v. 2.
- BORGES, Maria Elizia. *Arte tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*. São Paulo, 1991. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. [Tese de Doutorado em Arte]
- . El arte sepulcral de los marmolistas italianos en Brasil (1890-1930). In: BARBERÁN, F. J. R. (coord.) *Una arquitectura para la Muerte. I Encontro Internacional sobre los cementerios contemporaneos*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes – Dirección General de Arquitectura y Viviendas, 1991.
- . Arte funerária: as utopias de um fazer artístico. *Estudos de História*, Franca, n. 1, p. 207-230, 1994.
- . Arte Funerária: representação da criança despida. *História*, São Paulo, n. 14, p. 173-187, 1995.
- . Os artistas-artesãos e a escultura cemiterial em Ribeirão Preto. *Revista Italianística*, Ribeirão Preto, v. 3, n. 3, p. 85-92, 1995.
- CATÁLOGO COLLECTION LOCULI & MONUMENTI. Edizione a cura dell'Ufficio Pubblicità Coggiati spa. Colorno (Parma), 1992.
- CATÁLOGO STATUE IN MARMO Di Carrara. E. Bassani, Editore Carrara. s. d. (início do século XX).
- GOLDSCHIEDER, Ludwig. *Michelangelo Paintings-Sculpture-Architecture*. New York: Harrison House, 1986.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- LICHT, Fred. S. Italian funerary sculpture after Canova. In: JANSON, H. (Cur). *La scultura nel XIX secolo*. N. 6, Bologna: Editrice Clueb, 1979, p. 199-214.
- MARCONDES, Neide. Uma abordagem histórico-crítica: a poética de Michelângelo. *Arteunesp*, São Paulo, n. 7, p. 43-58, 1991.
- MELLO, Cesar Luis Pires de. *Brecheret: edição comemorativa*. São Paulo: Marca d'Água, 1989.
- PANOFSKY, Erwin. O movimento neoplatônico e Miguel Ângelo. In: ———. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1982.
- PRADO, Paulo. *Revista do Brasil*. Resenha do mês. São Paulo, 98, fev. 1924. Documentação IEB-USP.
- SILVA, Eliane Moura. *Vida e morte: o homem no labirinto da eternidade*. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1993. [Tese de Doutorado em História]

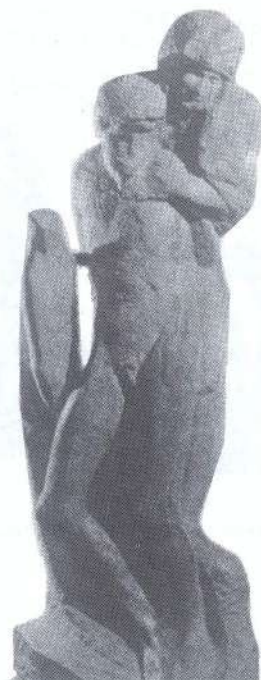
SILVA, Inez Gonçalves. O culto de Nossa Senhora: imagens femininas. *Estudos de História*, Franca, n. 3, p. 7-18, 1996.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

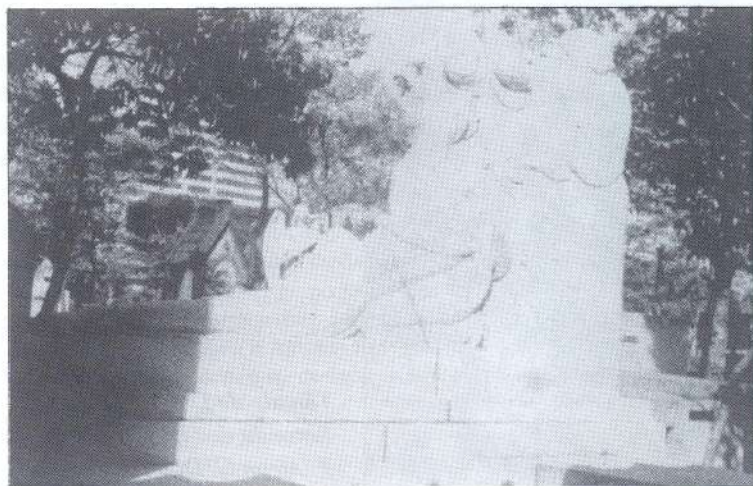
VALLADARES, C. do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional, 1972.



Pietà de São Pedro, Michelângelo



Pietà de Rondanni, Michelângelo



Mise au Pombeau, Victor Brecheret, Cemitério da Consolação, SP.



Pietà. In: Statue in Mammo di Carrara (s.d)



*Túmulo de Diego Rivera,
Rotonda dos Homens Ilustres,
Panteon C. Dolores,
C. do México, México*