

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SARA JANE DOS SANTOS

A “MUSA IMPASSÍVEL” E O “SEPULTAMENTO”: TRAÇOS DAS
TRANSFORMAÇÕES NO MODERNISMO DE VICTOR BRECHERET NOS
CEMITÉRIOS DE SÃO PAULO

CURITIBA

2017

SARA JANE DOS SANTOS

A “MUSA IMPASSÍVEL” E O “SEPULTAMENTO”: TRAÇOS DAS
TRANSFORMAÇÕES NO MODERNISMO DE VICTOR BRECHERET NOS
CEMITÉRIOS DE SÃO PAULO

Dissertação apresentada para a banca de
qualificação como requisito parcial à obtenção
do grau de Mestre em História, no Curso de
Pós-Graduação em História, na Linha de
Pesquisa Arte, Memória e Narrativa, da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas

CURITIBA

2017

S237m

Santos, Sara Jane dos

A musa impassível e o sepultamento: traços das transformações no modernismo de Victor Brecheret nos cemitérios de São Paulo / Sara Jane dos Santos – Curitiba, 2017

103 f. il. color., 30 cm

Dissertação - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas. Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. 2017

Orientador: Artur Freitas

Bibliografia: p. 92-94

1. Escultura moderna. 2. Sepulturas. 3. Cemitérios. 4. Brecheret, Victor, 1894-1955. I. Universidade Federal do Paraná. II. Freitas, Artur. III. Título.

CDD 735




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA
Código CAPES: 40001016009P0

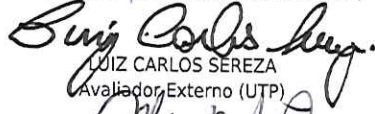
ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM HISTÓRIA


No dia seis de Setembro de dois mil e dezessete às 14:30 horas, na sala Prof. Dr. Carlos Antunes, Rua: General Carneiro, 460, E.D.Pedro I, 6º andar, Departamento de História, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **SARA JANE DOS SANTOS** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: "**A "Musa Impassível" e o "Sepultamento": traços das transformações no modernismo de Victor Brecheret nos cemitérios de São Paulo.**". A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ARTUR CORREIA DE FREITAS (UFPR), LUIZ CARLOS SEREZA (UTP), STEPHANIE DAHN BATISTA (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ARTUR CORREIA DE FREITAS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: _____

CURITIBA, 06 de Setembro de 2017.


ARTUR CORREIA DE FREITAS
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


LUIZ CARLOS SEREZA
Avaliador Externo (UTP)


STEPHANIE DAHN BATISTA
Avaliador Externo (UFPR)



Para Sônia Regina, com açúcar e com afeto.

Sem você, meu mundo não seria completo

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao meu caríssimo orientador, cujo nível de paciência, além de louvável, certamente lhe garantirá um lugar especial no Paraíso. Obrigada por me ensinar, ao longo de nossa convivência em sala de aula e de três orientações, como um mestre deve ser. E a todos os professores da Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa com que tive contato durante esta pós-graduação.

Aos colegas que comigo ingressaram na primeira turma oficial da AMENA e que já nos primeiros passos desse caminho se tornaram amigos, criando este grupo incrível, nada vulgarmente conhecidos como AMENITOS, que entre além de amizade, momentos descontraídos, café e álcool, me deram algo que há muito havia perdido e que considero fundamental na vida acadêmica: senso de pertencimento. Camila, Fabiane, Sissi, Luce, Amanda, Deisi, Guilherme, Douglas e Mariana (a agregada): vocês nunca saberão o quão importante foram neste processo.

Minha querida filha, Maria Vitória, pelo auxílio remoto. Sabrina Morgana e sua super bike, e muito especialmente à Sindy Crespim, cuja amizade e disposição têm sido um oásis nessa vida. Não sei o que seria de mim sem vocês.

No bloco da assistência internacional: Nataly Dreuer, pontualmente presente no início e no fim dessa jornada, com uma amizade que através dela começou, mas com ela não acabou e já nem conhece fronteiras. Francielly Dossin, cuja interlocução tem sido fundamental em minha vida acadêmica desde os tempos de caloura. Felipe, semeador de ideias aparentemente malucas. Mariana Schimitz, melhor guia de bibliotecas de Paris, Thalita Berdeville, a Caçadora do Manuscrito Perdido; e Givago dos Santos, cuja hospitalidade e tranquilidade possibilitaram que eu finalizasse esta pesquisa sem surtar. Agli amici di Genova, Marco Gheri, Christian e Pierpaulo Diamante. Non sai quanto la tua ospitalità e accoglienza siano state importanti per questo lavoro.

E Sônia Regina, por tantos motivos que seria impossível listar aqui.

*“Brecheret é o milagre triste de São Paulo, como
a catedral gótica na ponta da serra nevoenta.*

*Brecheret é a alma enrolada de músculos no
desamparo da neblina,*

*é a crepitação da íntima lareira nas regiões polares,
tudo se afirmando e gritando a saudade muda das
terras candentes.*

Brecheret é a escultura de São Paulo”

Oswald de Andrade, 1920

RESUMO

Entre as obras do escultor Victor Brecheret encontram-se duas obras que se destacam por serem parte do conjunto das grandes obras que compõe os cemitérios secularizados brasileiros e por irem além daquilo que se costuma esperar das mesmas. Este trabalho trata da importância destas dentro deste contexto e de como elas simbolizam duas fases distintas na estética do escultor e sua importância para o Modernismo Brasileiro. Para tanto, observa-se o contexto geral e características particulares do Modernismo no Brasil, bem como da escultura produzida para os cemitérios brasileiros e suas particularidades.

PALAVRAS-CHAVE: Escultura tumular; Modernismo; Victor Brecheret; Cemitérios

ABSTRACT

Victor Brecheret is one of the most important artists of the Brazilian modernism. Among his masterpieces, we can find a group of cemeterial sculptures that have particular elements that made it highlight at the necropolis spaces. This work is about two of them, and how it represents two different moments on the career of this artist, who help to “create” the Brazilian modernism. Also treats of the Brazilian modernism - characteristics and singularities – and the general characteristics of the sculptures produced to Brazilian cemeteries in these period.

KEYWORDS: Tumular ; Modernism; Victor Brecheret; Graveyards

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Rodin - O Pensador – 1904. Bronze. 186 cm. Acervo Museu Rodin.	20
Figura 2 - Rodin - Iris – 1890. Bronze. 48,4 x 44,5 x 41,6 cm. Acervo Metropolitan Museum.....	23
Figura 3 - Rodin - Torso – 1878. Bronze. 51,4 x 24,8 x 21,6 cm. Acervo Metropolitan Museum.....	23
Figura 4 - Victor Brecheret - Cristo – 1920 – Bronze. 31,5 x 14 x 15 cm. Acervo Mário de Andrade. Biblioteca IEB/USP.	38
Figura 5- Eva – 1919/1920. Mármore. Prefeitura de São Paulo. Centro Cultural São Paulo.....	42
Figura 6 - Eva - Exposta atualmente.	43
Figura 7 – Mestrovic- Memória - 1908-1909. Mármore. Museu Narodni.	44
Figura 8- Vitória- 1920-21. Bronze. 72,5 x 11, 5 x 14,4 cm. Acervo Mário de Andrade. IEB/USP.....	48
Figura 9- Soror Dolorosa -1920. Bronze.52 x 38,5 x 20 cm. Coleção Particular.	49
Figura 10 -Victor Brecheret - detalhe em relevo na base da Musa Impassível. 1921-22. Bico de Pena s/ papel. Publicado no suplemento literário O Estado de São Paulo.....	60
Figura 11 - Musa Impassível – 1921-23. Mármore. 300 x 95 x 70 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	61
Figura 12 - Musa Impassível no Cemitério do Araçá.....	63
Figura 13 - Musa Impassível no Cemitério do Araçá (detalhe).....	65
Figura 14 - Mise at Tombeau (SEPULTAMENTO) no Salão de Outono. Paris. 1923. Gesso.....	78
Figura 15- Sepultamento – 1923-27 – Granito. 13 x 288 x 14 cm.Cemitério da Consolação - Jazigo da Família Penteado.....	79

Figura 16 - Sepultamento - detalhe.....	80
Figura 17 - Sepultamento - Detalhe da vista traseira	81
Figura 18 - Sepultamento – Detalhe.....	82
Figura 19 - Sepultamento – Detalhe.....	83
Figura 20 - Sepultamento – esboço.- 1923 . Crayon s/ papel.	84
Figura 21 - Sepultamento – Pierre de Carving – 1845- Madeira. Abadia de São Pedro.....	86
Figura 22 - Sepultamento – 1868 – Mármore. Catedral de Saint Corentin.....	86
Figura 23 – Sepultamento. Mármore. Igreja de Saint Etienne.....	87
Figura 24 - Sepultamento - Fra Angelico – 1436. Óleo sobre madeira. 152 x 200 cm. Museu São Marcos.....	87
Figura 25- Sepultamento – Rafael Sanzio – 1507. Óleo sobre madeira. 184 x 176 cm. Galeria Borghese.....	89
Figura 26 - Sepultamento – Rubens – 1612. Óleo sobre tela. 131 x 130,2 cm. P. Getty Museum.....	89
Figura 27 - Carta de Victor Brecheret a Mario de Andrade – 1924 – Acervo Mário de Andrade. IEB/USP.....	91
Figura 28 - Pietá -1926- 27. Granito. Túmulo da Família Nanni Salini - Cemitério da Consolação	94
Figura 29 - Pietá -1926. Bronze. 34,5 x 24 x 11, 5 cm. Museu de Arte Brasileira. FAAP.....	93
Figura 30 - Esboço Crucificação -1928. Grafite sobre papel. 31,5 x 48 cm. Coleção Particular.....	92
Figura 31 - Crucifixão /Calvário 1928. Mármore. 39,3 x 132,5 x 18 cm. Acervo do Museu de Arte Brasileira. FAAP.....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A CIDADE DOS VIVOS, A TRAJETÓRIA DO ARTISTA E A CIDADE DOS MORTOS: UM PERCURSO COMPLEXO E CHEIO DE TRANSFORMAÇÕES	25
1.1 A PAULICÉIA DESVAIRADA: CONTEXTOS TRANSFORMADORES	27
1.2 O MODERNISMO BRASILEIRO: COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÕES.	29
1.3 CAMINHANDO ENTRE A SOMBRA E A LUZ: BREVES NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA DO ARTISTA E SUA RELAÇÃO COM A ESCULTURA MODERNA.	34
1.4 ENQUANTO ISSO NA CIDADE DOS MORTOS: A GEOGRAFIA SOCIAL DA CAPITAL PAULISTA NOS INÍCIO DO SECULO XX.....	53
2. A MUSA IMPASSÍVEL: UM POEMA TRADUZIDO EM MÁRMORE	57
2.2 ADEUS, FRANCISCA: O PROCESSO DE TRANFERENCIA DA MUSA IMPASSIVEL PARA A PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO	73
3. O SEPULTAMENTO: QUANDO A OBRA TRAZ EM SI SEU DESTINO	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
FONTES ICONOGRÁFICAS.....	103

INTRODUÇÃO

Quando falamos na morte e suas implicações sociais – rituais e vestígios – verificamos um certo desconforto. Por vezes, falar sobre cemitério é como falar sobre algo extraordinário, pouco convencional. No entanto, não há nada mais convencional na vida do que a morte, e não deveria haver nada de extraordinário no trato social dos despojos de seus cidadãos. Norbert Elias destaca que a morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas. Para o autor, apesar de qualquer animal lutar contra a morte em caso de risco iminente, o fato é que ele nada sabe sobre ela. Apenas o ser humano tem consciência de sua finitude. E é esse conhecimento que faz dela um problema.

Não só os meios de comunicação ou padrões de coerção podem diferir de sociedade para sociedade, mas também a experiência da morte. Ela é variável e específica segundo os grupos; não importa quão natural e imutável possa parecer aos membros de cada sociedade particular: foi apreendida¹.

Assim, o que importa aqui não é discutir a relação do indivíduo com a morte, mas como a arte se torna um importante vestígio nesta apreensão. Trata-se de perseguir este fantasma, que não se configura como um fantasma metafísico, como aquele duplo amedrontador do qual nos fala Morin², mas sim de um fantasma no sentido de Aby Warburg, ou seja, de uma iconologia da morte, quase levando à literalidade a ideia de que o historiador é "aquele que caminha no tempo das coisas passadas, isto é, das coisas falecidas³". Trata-se, em resumo, de investigar esse

andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação acaba por determinar o destino da cultura humana. O artista, que oscila entre concepções de

1 ELIAS, N. A Solidão dos Moribundos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 10-11

2 MORIN, E. O Homem e a Morte. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970

3 DIDI-HUBERMAN, G. A Imagem Sobrevivente. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003

mundo religiosa e matemática, é portanto, amparado de modo particular pela memória, seja coletiva ou individual ⁴.

Assim, é possível entender que o artista grava na arte indícios das formas sociais de apreensão da morte. Na mesma linha, o filósofo italiano Giorgio Agamben argumenta que

Mesmo o tema da "vida póstuma" da civilização pagã, que define uma das principais linhas de força da reflexão de Warburg, não se compreende a não ser que o recoloquemos nesse horizonte mais vasto: aí, as soluções estilísticas e formais adotadas a cada vez pelos artistas se apresentam como decisões éticas definindo a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado, e a interpretação do problema histórico se torna, por isso mesmo, um diagnóstico do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, sua própria força vital. [...] Nessa perspectiva, pela qual a cultura é sempre um processo de *Nachleben*, quer dizer, na transmissão, recepção e polarização, compreendemos por que Warburg devia fatalmente concentrar sua atenção no problema dos símbolos e de sua existência na memória social⁵.

Esta memória social atravessa o centro de toda produção artística. A busca pela imagem da morte (como qualquer outra imagem da arte) é ampla e arquisemelhante. Traz nela, não uma réplica da realidade, "mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém"⁶. E ela nunca se esvai. Seguir esse modelo fantasmal da história é buscar um tempo onde já não nos calcamos apenas na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimem por obsessões, "sobrevivências", reminiscências, reaparições das formas.⁷

Buscar os espaços destinados aos mortos pode ser um bom ponto de partida na busca deste fantasma. É na morte e nos espaços a ela destinados que repousa uma parte importante da memória da vida. Nos cemitérios, por exemplo, além de objetos artísticos, que muito nos dizem a respeito da sociedade que os produziu, também estão inscritas muitas reflexões sobre o

⁴ WARBURG, A. Mnemosyne. In: BARTOLOMEU, C.(org) Dossie Warburg.disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf> . acesso em 05/2015

⁵ AGAMBEN, G Aby Warburg e a ciência sem nome. In: BARTOLOMEU, C.(org) Dossie Warburg. .disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf> . acesso em 05/2015. p. 135-136

⁶ RANCIÉRE, J. O Destino das Imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.16

⁷ DIDI-HUBERMAN, op. cit. p.25

homem diante da morte, e assim sobre a vida social como um todo. Na tendência à solenidade, por exemplo,

a ideia de que a graça e o riso são inadequados na vizinhança dos mortos - sintoma da tentativa semiconsciente dos vivos de distanciar-se dos mortos e de empurrar esse aspecto embaraçoso da animalidade humana para tão longe quanto possível atrás das cenas da vida normal. Crianças que tendem brincar alegremente entre os túmulos serão advertidas pelos guardiões da grama bem aparada e dos canteiros por sua falta de reverência e respeito aos mortos. Mas quando as pessoas morrem, nada sabem da reverência com que são ou não tratadas. E a solenidade com que os funerais e túmulos são cercados, a ideia de que deve haver silêncio em torno deles, de que se deve falar com voz abafada nos cemitérios para evitar perturbar a paz dos mortos - tudo isso são realmente formas de distanciar os vivos dos mortos, meios de manter à distância uma sensação de ameaça. São os vivos que exigem reverência pelos mortos, e têm suas razões. Essas incluem seu medo da morte e dos mortos. [...] os mortos, porém, não existem. Só existem na memória dos vivos ⁸.

Aliás, a necessidade dos vivos perpetuarem sua memória mesmo após a partida para um mundo desconhecido é o que torna visível o rastro social que buscamos. Ainda que na expressão da morte, a arte torna-se um vestígio privilegiado do que a vida foi ou deveria ter sido. É o caso da arte egípcia, por exemplo, cujo fundamento é essencialmente funerário, e que se torna memória para os vivos, ainda que pretendesse a garantia de uma vida além-túmulo. Os personagens fictícios da estatuária funerária, tal como os personagens da literatura que nos apresentam as formas diversas em que o homem enfrenta as agruras da morte são também um espelho social dos conflitos reais.

Especificamente no cemitério secularizado – que o historiador Michel Vovelle⁹ entende como principal manifestação do luto burguês – a hierarquia social da vida tem sua marca eternizada pela escultura. Phillipe Ariés, por sua vez, analisou as transformações sociais que engendraram o cemitério como o conhecemos – um formato recente quando visto dentro destes mais de mil anos analisados pelo historiador. O autor, todavia, não teve nas imagens tumulares seu ponto de análise principal. Vovelle nos leva a refletir sobre as relações das classes ricas com a escultura funerária. Esta certamente não é uma invenção da burguesia, certamente: basta considerar os grandes escultores e os

⁸ ELIAS, Norberto. Op.cit. p. 42

⁹ VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.

monumentos funerários de reis, papas e membros de famílias notáveis, a ornamentar igrejas e capelas particulares. Sem contar casos como o *Moisés* de Michelangelo e tantas esculturas notáveis que muitas vezes sequer nos damos conta de se tratarem de monumentos funerários. Por outro lado, é certo que a arte funerária logo se torna um instrumento distintivo da burguesia.

A arte funerária não nasce com o cemitério, mas é ela que lhe dá forma e é nele que ela consagra sua função principal: distinção e eternização de status social. O historiador Clarival Prado Valladares, cujo estudo realizado no Brasil ainda é a base para qualquer análise do nosso contexto, percebe o cemitério como um local que abriga “a pobreza que silencia a sete palmos da vala comum e do outro lado, porém com idêntica potência, o materialismo excessivo¹⁰”.

É neste espaço que encontram-se – ou pelo menos em algum ponto da história encontraram-se – as duas obras de Víctor Brecheret a serem analisadas neste trabalho. Além de cumprir sua função enquanto esculturas funerárias, elas abrem espaço para análise de outras questões interessantes. Elas evidenciam que ao mesmo tempo que a arte tumular de maneira geral traz em si algumas questões que lhes são particulares, especialmente no campo estético, ela está sempre em diálogo com o que a vida produz para o lado de fora dos muros da necrópole.

Destacam-se pelo menos dois pontos que norteiam e justificam a escolha destas obras para análise. A primeira é de ordem estética: ambas são produzidas no mesmo período e carregam características formais distintas, porque relativas a duas abordagens produtivas distintas do artista. Contrapostas, ambas marcam uma inflexão na obra do escultor. Uma é sombra. Outra é luz. Mas além disso, elas também permitem uma reflexão sobre a dinâmica institucional, visto que ambas atualmente se encontram em espaços distintos daqueles para os quais foram produzidas. A *Musa Impassível* do cemitério hoje vive no museu; e o *Sepultamento*, que outrora buscava a inserção institucional da obra do artista, hoje repousa no cemitério. São estas as duas obras que analisaremos nesta dissertação.

¹⁰ VALLADARES, C. P. *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*. Brasília: MECRJ, 1972, p, 280.

As referidas esculturas, bem como as outras que compõe o grupo de esculturas que o artista produziu para estes espaços, apresentam particularidades estéticas que vão de encontro à produção escultórica modernista brasileira e que não estão dentro do padrão estético adotado nesta época pelos artistas que produziam esculturas especificamente para as necrópoles, dado que a escultura tumular desta época tendia a apresentar características neoclássicas, art nouveau e art decô, além de temas e estilos bem particulares a estes espaços, cujos modelos pouco se diferenciam e se espalham por todo o Brasil. Especificamente na cidade de São Paulo, encontram-se alguns poucos trabalhos de caráter singular, ou de artistas que não trabalham exclusivamente com este tipo de obra, visto que de maneira geral, a escultura tumular, quando não era importada da Europa, era produzida em sua maioria por escultores marmoristas especializados, muitas vezes de origem italiana.

Além disso, apesar do crescente interesse de pesquisadores de diversas áreas das ciências humanas, verificado na última década, no que diz respeito às necrópoles e os elementos que a configuram, e, em especial, aos objetos artísticos nelas presentes, poucos estudos se debruçam especificamente nas particularidades estéticas dos conjuntos escultóricos e, ainda menos, na produção tumular de Victor Brecheret e da presença marcante dos elementos modernistas nesta produção. Até o presente momento há pouca bibliografia específica que aborde o conjunto de sua produção tumular, apenas uns poucos e breves estudos isolados, e de maneira geral, a bibliografia específica sobre o artista pouco aborda estas obras.

As duas obras destacadas, que foram escolhidas como recorte desta pesquisa, além das singularidades acima citadas, são de grande importância para se entender o percurso estético da obra de Victor Brecheret, estando em destaque na produção do artista como um todo. De maneira geral, ambas têm sido abordadas com poucas considerações a respeito de sua inserção no contexto específico da escultura tumular. Isto talvez se dê porque não houve preocupação por parte do artista em seguir os modelos vigentes deste tipo de escultura. Victor Brecheret produz para o cemitério da mesma forma que produz para as praças públicas e os salões. Tanto que, diferentemente da Musa

Impassível, a obra *Sepultamento* não tinha originalmente o cemitério como destino, conforme veremos mais adiante.

Além disso, estas duas obras, apesar de executadas no mesmo ano, quando colocadas lado a lado para análise, exemplificam com bastante clareza a transição de Victor Brecheret de um estilo adotado nos primeiros anos de trabalho e a sua busca por um estilo próprio, baseado na simplificação das formas, nas linhas arredondas. Se a *Musa Impassível* é carregada de volume e sombras, por outro lado, o *Sepultamento* transborda sutileza e luz, conforme veremos no segundo capítulo desta dissertação.

Vale destacar aqui alguns pontos importantes no que tange ao que chamamos de escultura tumular. Ou seja, sobre a presença da escultura nos cemitérios conforme o modelo que conhecemos. É neste contexto que se insere a escultura tumular de Victor Brecheret aqui analisada. Porém, esta extrapola os limites da escultura tumular e traz em torno de si diversas questões. Por isso optou-se por um breve resumo dos conceitos da escultura moderna percorrendo os caminhos traçados pelos artistas europeus em caráter introdutório. Mesmo partindo de uma formação clássica, Victor Brecheret tem contato com as transformações da escultura moderna rapidamente e este contato se reflete em sua obra já nos primeiros anos de sua produção, mesmo que de maneira tímida se comparada à produção escultórica do modernismo europeu.

Ainda assim é um reflexo visível e faz com que os primeiros trabalhos do artista causem um grande impacto nos artistas brasileiros que viriam compor o grupo dos modernistas de São Paulo, idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Portanto, pareceu-me de grande importância discorrer sobre estas relações, bem como sobre a maneira com que as ideias modernistas europeias reverberaram no contexto brasileiro, construindo um outro modernismo, adaptado a uma realidade bastante distinta das vanguardas europeias.

Desta forma, o primeiro capítulo se constrói em torno das relações entre as transformações sociais vividas na capital paulista durante este período, a biografia e trajetória do artista e sua inserção na arte moderna brasileira. O segundo e terceiro capítulo apresentam as referidas obras dentro deste contexto e consideram as particularidades do universo da escultura tumular. Primeiramente, temos a *Musa Impassível*, idealizada como monumento funerário

e que hoje compõe o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e que viria a deixar em seu lugar uma cópia em bronze. Num percurso inverso, a obra *Sepultamento*, teve o institucional como ponto de partida, pois foi idealizada para o Salão de Outono, e somente após sua premiação e apreciação pública teve o cemitério como destino. E não foi por iniciativa do artista, e sim, devido às condições de aquisição.

Considero, conforme salienta a pesquisadora Ana Paula Simioni, que pensar o modernismo brasileiro é refletir sobre como os modelos e práticas produzidos no exterior e em circulação nas principais capitais do mundo a partir do fim do século XIX impactaram a realidade social brasileira, com todas as suas singularidades¹¹. Assim, acredito que seja conveniente iniciar estas reflexões analisando o processo de consolidação da escultura moderna na Europa, onde se deu a formação de Brecheret.

Parece-me de grande importância situar-se em relação às transformações conceituais e formais mais importantes na escultura moderna, cujo impacto pode ser percebido no percurso de Brecheret em busca da sua própria linguagem escultórica, a exemplo de outros escultores modernistas europeus, como, por exemplo, Rodin e Brancusi, para só então nos debruçarmos sobre questões específicas ao ideário modernista brasileiro e suas relações com tais referências.

Em sua monografia sobre Rodin, o poeta alemão Rainer Maria Rilke afirmava que a escultura era uma coisa isolada, tal como a pintura de cavalete, porém, diferente dela, não precisava de parede, sendo capaz de subsistir por si mesma, como um objeto completo, ao redor do qual se poderia andar. Entretanto, “ela precisava mostrar-se diferente das outras coisas, das coisas banais que todos poderiam tocar. Tinha que tornar-se inatingível, sacrossanta, separada do acaso e do tempo¹²”. Para analisá-la, a historiadora e crítica Rosalind Krauss relembra a argumentação de Lessing acerca da necessidade de indagação a respeito da natureza da escultura e da importância de definir sua experiência singular. Para ela,

¹¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Modernismo no Brasil: campo de disputas*. In: BARCINSKI, Fabiana (org). *Sobre a arte brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 234

¹² RILKE, Rainer M. apud TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 9

Se a formulação dessas mesmas questões tornou-se ainda mais necessária, é porque a escultura do século XX adotou, repetidamente, formas que o público contemporâneo teve dificuldade de incorporar às suas ideias convencionais acerca da função característica das artes plásticas¹³.

A historiadora aponta para a necessidade de examinar a categoria da experiência onde a escultura se insere, para empreender um estudo da escultura do século XX, ou seja, é preciso, além de perguntar-se o que é a escultura, lembrar que esta é uma arte na qual se destaca a relação da obra com a disposição dos objetos no espaço.

Nos primeiros anos do século XX Rodin alcançava o auge da fama. A partir do desenvolvimento de seu trabalho e de sua maneira de tratar questões formais se torna possível refletir sobre o surgimento e desenvolvimento da escultura moderna. Mesmo que isso signifique, em certa medida, conforme aponta Tucker, tentar “extrair o que é propriamente moderno da confusão e da retórica com que uma tradição empobrecida e o desmedido sucesso de público e comercial lhe entulharam a produção artística”¹⁴.

O aspecto importante a ser observado e que é, segundo este autor, intrínseco para o desenvolvimento da escultura moderna, é a “independência da obra em relação ao tema ou função específica, sua vida interna, a preocupação com o material, a estrutura e a gravidade como fins em si mesmos [...] com pleno conhecimento das condições históricas em que surgiu sua arte”¹⁵.

Destaque-se, ainda seguindo as argumentações de Tucker, que as oportunidades oferecidas aos artistas em 1850 eram bastante distintas no campo da pintura e da escultura. Tendemos a correlacionar os produtos artísticos das referidas linguagens, porém é necessário um olhar mais atento e que destaque as diferenças no desenvolvimento de ambas, especialmente no que diz respeito às questões formais. Para este autor, “a escultura do século XIX estava totalmente despreparada para sustentar algum propósito estético sério: todas as

¹³ KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.1

¹⁴ TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 16

¹⁵ Ibidem, p.16

grandes discussões que haviam dividido a pintura [...] não atingiram a escultura”¹⁶

No que diz respeito à relação com os impressionistas,

Não estava na natureza da escultura como arte conseguir o imediatismo da pintura impressionista. O ideal de objetividade, de fidelidade à sensação, bem como a necessidade de trabalhar ao ar livre e em grande velocidade, sem correções ou refazimentos, deu à pintura uma flexibilidade jamais desfrutada, antes ou depois, na escultura. Esta instantaneidade somente poderia ser alcançada por um imenso e dispendioso esforço preliminar de organização, impensável sem o apoio de uma considerável encomenda, para a qual essa força de expressão se revelaria totalmente inadequada. Nunca como nesse período a natureza física da pintura contrastou tanto com a da escultura.¹⁷

O ponto principal, além da questão da materialidade, reside no não tratamento de luz, que surgirá apenas com Brancusi, sendo um dos focos principais do desenvolvimento da linguagem escultórica moderna a afirmação da superfície, a materialidade perceptível ao meio. Assim, algo importante a ser considerado na modernidade de Rodin, é o tratamento que o artista dá à materialidade da argila. Sua obra afirma a superfície, da vida e reconhecimento ao manuseio da argila pelo que ela é como material. Trata-se do início da separação entre estrutura e tema¹⁸



Figura 1- Rodin - O Pensador – 1904. Bronze. 186 cm. Acervo Museu Rodin.

¹⁶TUCKER, William, p.17

¹⁷ Ibidem, p. 18

¹⁸ Ibidem. p.19

Entende-se, portanto, a ênfase na modelagem como traço dominante na obra de Rodin. Caracteriza-se como uma “ruptura violenta com o passado por meio da manipulação desinibida da substância que a comunicação inteligível da forma se romperia se não fosse a presença da figura como veículo”¹⁹ Brancusi também se preocuparia em tratar a pedra e a madeira a partir deste princípio de reconhecimento material. Em sua obra não se vê a questão das marcas da modelagem porque este é um aspecto inerente ao trato da argila, mas percebe-se traços do mesmo princípio de respeito às características do material. Assim, a argila nas mãos de Rodin e a pedra e a madeira nas mãos de Brancusi podem ser considerados os primeiros materiais da escultura moderna, pois passam a ser percebidos e utilizados de maneira totalmente distinta.

Outra questão importante é a emergente necessidade de romper com expectativas que condicionavam a originalidade da escultura a partir da experiência com a pintura, um fator que era dominante na arte desde a Renascença, e esta necessidade vai reforçar uma tendência acentuada à abstração como característica das possibilidades expressivas do meio²⁰. Em termos estruturais mais gerais, isso levará uma nova linguagem, que baseia-se em duas proposições fundamentais: a economia do processo e a economia da forma. Mesmo em Rodin, se considerarmos o tempo processual que a escultura tradicional cujo modelo era seguido até então, o fato de não buscar esconder o ato de manipular a argila leva a uma grande economia em termos de processo. Assim como a fragmentação anatômica da figura.

Certas esculturas de Rodin quase poderiam servir de ilustrações para um manual de modelagem em bronze, tamanha é a clareza com que documentam os processos de sua formação. Esculturas como o Torso, de 1877, estão crivadas dos acidentes da fundição: orifícios não vedados causados por bolsas de ar; rugosidades e bolhas surgidas no estágio de moldagem e não limadas – uma superfície marmorizada com as marcas do processo que Rodin não removeu, mas manteve, de modo a converterem-se em testemunhos visuais da passagem do meio de expressão de um estágio ao outro²¹.

Seguem-se, então, as experimentações envolvendo volumetria, abstração, contorcionismo das poses. Cabe aqui ressaltar que, a partir das

¹⁹ TUCKER, p. 19

²⁰ Ibidem, p. 19

²¹ KRAUSS, Rosalind. Op.cit, p. 36

experiências de Rodin, cada artista passa a buscar sua própria maneira de expressão através de materiais e técnicas distintas, sendo então possível pensar que a autonomia da obra, tão buscada pela pintura, aqui encontra expressão de forma mais individualizada.

Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo. [...] O significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência. Coincidem na superfície da obra dois sentidos de processo: nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista ao dar forma à sombra²².

Brancusi, por sua vez, percebeu que o cerne da escultura de Rodin estava na sua forma diferenciada de relacionar-se com o material. E se este se destacou pelo uso da argila e a visibilidade do processo de modelagem, em Brancusi esta relação de exploração das potencialidades do material vai se dar através do entalhe- que então tornar-se-á o determinante fundamental no desenvolvimento de sua linguagem. O entalhe, que até então era da competência exclusiva dos artesãos, encontra nas mãos de Brancusi um sentido privado, concentrado e silencioso. Dadas as diferenças e semelhanças nas buscas de ambos, o mais importante é o fato de Brancusi ter herdado de Rodin a ideia de que era necessário buscar um reconhecimento tal para a escultura que trouxesse “o reconhecimento do escultor como criador do próprio mundo, e não um decorador a serviço de alguém”²³

²² KRAUSS, Rosalind. op.cit , p. 37

²³ TUCKER, William, op. cit, p. 45



Figura 2 - Rodin - Iris – 1890. Bronze. 48,4 x 44,5 x 41,6 cm. Acervo Metropolitan Museum.



Figura 3 - Rodin - Torso – 1878. Bronze. 51,4 x 24,8 x 21,6 cm. Acervo Metropolitan Museum

Rosalind Krauss destaca outros aspectos, em especial, a questão do tempo narrativo. Para ela, em decorrência da condição estática das artes visuais, “as relações entre as partes isoladas de um objeto visual são oferecidas simultaneamente a seu observador; estão ali para serem percebidas e

absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo”²⁴, diferentemente da poesia, por exemplo. Ela julga que a escultura tem a espacialidade como questão central, mas que, no caso da escultura moderna, deve-se observar a premissa de que “mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz em seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal”²⁵.

Importante esclarecer que muitas vezes o conceito de alegoria se faz presente nesta pesquisa. O entendimento de alegoria utilizado aqui parte de Erwin Panofsky²⁶ que afirma que alegorias podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. Assim, a mulher que chora diante de uma sepultura carregando um ramo de flores, por exemplo, constitui uma alegoria ao luto, bem como uma mulher diante de um túmulo, portando uma bolsa com moedas e segurando a mão de uma criança entendemos como uma alegoria à caridade.

Tendo em mente estas questões, buscamos aqui entender as transformações formais que se destacam na obra de Brecheret a partir da comparação entre estas duas obras e como elas se inserem nos espaços públicos que as abrigam.

²⁴ KRAUSS, Rosalind, Op.cit, p. 3.

²⁵ Ibidem, p. 6

²⁶ PANOFSKY, Erwin. O significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47

1. A CIDADE DOS VIVOS, A TRAJETÓRIA DO ARTISTA E A CIDADE DOS MORTOS: UM PERCURSO COMPLEXO E CHEIO DE TRANSFORMAÇÕES

Transformações históricas são processos evidentemente complexos. Sem o intuito de delimitar marcos temporais ou explicar amiúde questões decisivas que possibilitaram o cenário propício para o Modernismo no Brasil, esta pesquisa é também, entre outras coisas, uma tentativa de compreensão destas transformações. O percurso que aqui se sugere é apenas um dos percursos possíveis. Ele começa pela cidade de São Paulo e pelo processo que a transformaria em uma grande metrópole, tão cheio de contradições. De fato, este percurso, de certa forma, parece estar o tempo todo a perseguir contradições. Afinal, são elas que dão o tom das transformações.

Neste palco de agitações transborda o Modernismo no Brasil. Ou, o Modernismo Brasileiro. Pode parecer apenas uma alteração de ordem vocabular, mas não é. A cidade é um caldeirão em ebulição. Nenhuma vanguarda ou ismo sai dele da mesma maneira que entrou. E é nesta parte do percurso que muitas coisas se misturam: cidade, urbanização, industrialização, brasileiros, estrangeiros, processos artísticos, o velho, o novo, o fazer artístico, a arte e os artistas, os vivos e os mortos.

A cidade viva se transforma com a velocidade da eletricidade, dos carros de corrida, das fábricas. A cidade dos mortos recebe as transformações com desconfiança. A morte caminha sempre olhando para a eternidade. O efêmero, o mutável, o que não se instaurou em definitivo não tem permissão para andar com ela. Nas transformações de mentalidades, os rituais que celebram os aspectos simbólicos da vida e da morte mudam tão lentamente que às vezes demoramos para perceber estas mudanças. Demoramos mais de um século para nos separar dos mortos e possivelmente levaremos mais de um para

romper com eles definitivamente²⁷. Mas sejam alguns aspectos mais lentos que outros, o importante é destacar que quando a geografia social da vida se transforma, ela transforma com ela a geografia social da morte, pois vida e morte não se separam. Uma breve reflexão e contextualizam sobre esta posição geográfica se faz necessária neste capítulo.

Isto posto, consideremos a afirmação do historiador da arte Giulio Carlo Argan de que a arte moderna reflete “as características e exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio processo, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas conquistas”²⁸ e que, analisar a obra de um artista requer um olhar atento à complexidade do momento histórico que este se insere, bem como a diversidade de recursos estéticos dos quais este artista lançou mão para alcançar os resultados desejados, seria incompleta qualquer análise que não observasse a trajetória do artista que possibilitou a produção da referida obra. Assim, este capítulo inicial, transita também pelos caminhos de Victor Brecheret no Brasil e na Europa, destacando sua relação de Victor Brecheret com o modernismo brasileiro e os já mencionados conceitos e fundamentos principais da escultura moderna.

Veremos ao longo deste capítulo duas fases importantes da produção do artista. A primeira se inicia com as primeiras obras de destaque do artista e apresenta características singelas de seu contato com a escultura modernista europeia em contraste com sua formação nos moldes da escultura clássica e que aos poucos dará lugar à um estilo mais propriamente moderno, através, especialmente, da simplificação das linhas e formas.

²⁷ Refiro-me aqui ao fato de ter sido necessário mais de um século para que a prática de enterramento no cemitério fora da cidade, ou ao menos, fora da igreja fosse definitivamente assimilado pela sociedade. De meados do século XVIII até meados do século XIX a ciência luta contra a presença do cadáver entre nós. E apesar de todas as descobertas sobre salubridade que se sucedem ainda mais velozmente durante o século XX, é apenas nas suas últimas décadas que se iniciam as práticas de cremação contemporâneas no ocidente e que ainda hoje suscitam discussões e tabus, tendo sua adoção crescente no século XXI.

²⁸ ARGAN, Giulio Carlos. As fontes da arte moderna. Novos Estudos, CEBRAP, 1987. p. 49

1.1. A PAULICÉIA DESVAIRADA: CONTEXTOS TRANSFORMADORES

O Brasil inicia o século XIX como colônia portuguesa, recebe a corte, transforma-se em um Império escravocrata e chega ao final do deste mesmo século como República. Portanto, grandes mudanças não se constituem exatamente como novidade no país. E certamente estas transformações carregam consigo muitas contradições. O historiador Nicolau Sevcenko destaca a velocidade e a complexidade vivida neste processo por toda população brasileira que viu transformar-se seu cotidiano, seus hábitos, convicções, de uma maneira nunca vista anteriormente²⁹ e que tem muitos aspectos acentuados pela lógica da expansão global que se consolidou no século XIX, conforme nos explica o historiador Hobsbawn³⁰.

Dito isto, merece destaque o fato de ao seu final e ao primeiro decênio do século XX foi possível observar o apogeu de uma economia volta para a produção extensiva e em larga escala, segundo relata o historiador Caio Prado Junior:

Em nenhum momento ou fase do passado o país tivera diante de si, neste sentido, perspectivas mais amplas. Para isto concorrem ao mesmo tempo, estimulando-se reciprocamente, fatores externos e internos. Entre aqueles encontramos o grande incremento adquirido pelo comércio internacional; era o fruto do considerável desenvolvimento da população européia e norte-americana em particular, da ascensão do seu nível de vida, da industrialização, e finalmente, do aperfeiçoamento técnico, tanto material — os sistemas de transporte — como da organização do tráfico mercantil e financeiro. E tudo isto condicionado e estimulado pelo amplo liberalismo econômico que proporcionava a todos os países e povos da terra uma igual e equitativa oportunidade comercial. Como resultado disto, alargavam-se os mercados para as matérias-primas e gêneros alimentares tropicais de países como o Brasil³¹.

²⁹ SEVCENKO, Nicolau. História da Vida Privada no Brasil. Volume 3. República: Da Belle Époque a Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.07

³⁰ HOBBSAWN, Eric J. A Era das Revoluções: 1789 – 1948. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006

³¹ PRADO JR, Caio. História Econômica do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.154

O historiador complementa informando que isso se soma a uma conjuntura interna favorável, ao crescimento do trabalho livre, diretamente ligado à abolição dos escravos, um forte fluxo de trabalhadores europeus através da imigração subvencionada e um acentuado desenvolvimento da produção brasileira intimamente ligado ao progresso técnico, maquinaria, eletricidade, transporte marítimo e ferroviário³².

Entre os desdobramentos que merecem ser observados neste período, Sevcenko elenca o surgimento de produtos que, hoje velhos conhecidos, tiveram grande impacto na vida cotidiana : veículos motores, transatlânticos, aviões, telegrafo, telefone, iluminação elétrica, eletrodomésticos, cinema, fotografia, radiodifusão, arranha-céus, televisão, escada rolante, elevadores, penicilina, roda-gigante, montanha-russa, anestesia, processos de pasteurização, adubos, papel higiênico, descarga automática nos vasos sanitários, escova de dentes, sabão em pó, cerveja engarrafada, Coca-Cola, aspirina, e outros equipamentos e processos que a ela ditariam um novo ritmo³³.

Em São Paulo, este processo se dá de forma bastante acentuada, e que acaba por acentuar ainda mais as desigualdades. Além de sua análise sobre o contexto nacional deste período, Sevcenko faz uma análise minuciosa da capital e de como a arte e a cultura seriam afetadas neste processo que, talvez inevitavelmente, gestaria nosso modernismo.

A cidade se torna um caos. Não há nenhuma atenção do poder público às classes mais baixas, que sofrem com toda a sorte de problemas, incluído enchentes. As áreas mais atingidas por problemas eram as que concentravam mais número de imigrantes estrangeiros, e estes constituíam-se como parte substancial da classe operaria paulista. Assinalava-se, mais e mais o recorte da discriminação social, com um dramático acento no que diz respeito à população negra e mestiça³⁴. Naquele momento,

³² PRADO JR, Caio . Op. cit, p.155

³³ SEVCENKO, Nicolau. História da Vida Privada no Brasil. Volume 3. República: Da Belle Époque a Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 9

³⁴ SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p 30

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos, nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; nem era tropical, nem subtropical; nem era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um estigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados³⁵.

Nesta nova sociedade a herança cultural perde o sentido e torna-se obsoleta. Um exemplo particularmente notável, é fato do hábito de descansar ter se tornado obsoleto. Nessa nova configuração social tudo é veloz, tudo é ação, tudo é movimento. O esporte passa a ser algo de grande interesse em todas as camadas, as festas, as noitadas, as mulheres a passear pela cidade, com seus novos trajes e perfumes, a possibilidade do flerte, dos encontros noturnos.

Por trás de tudo isso a nova filosofia é: ser jovem, desportista, vestir-se e saber dançar os ritmos da moda é 'ser moderno', a consagração máxima. O resto é decrepitude, impotência, passadismo e está com seus dias contados³⁶.

Diante deste quadro social, não é nem um pouco difícil entender de onde vieram os anseios e o discurso que norteou os artistas de São Paulo em sua busca pelo moderno, pelo escândalo, pela transformação.

1.2 O MODERNISMO BRASILEIRO: COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÕES

Vários autores, em momentos distintos da historiografia, debruçaram-se sobre a questão do modernismo no Brasil, produzindo diversas leituras e um leque interpretativo bastante interessante e abrangente, cuja fusão dos aspectos

³⁵ SEVCENKO, Nicolau. Op. cit, p. 31.

³⁶ Ibidem p. 34

fundamentais pode ajudar a encontrar o lugar da obra de Victor Brecheret dentro deste contexto.

Em estudo recente, a pesquisadora Ana Paula Simioni³⁷. refaz esse percurso traçando um panorama sintético, onde traz à luz alguns pontos, até então um pouco obscuros, e que vai de encontro às nossas reflexões. Ao levantar a questão sobre o que se entende pelo termo modernismo, a autora afirma não ser esta uma questão de resposta fácil, posto que não existe uma definição consensual sobre o termo e as interpretações são bastante divergentes. Para ela

As origens do modernismo no Brasil estão permanentemente em discussão. Tais contendas revelam não apenas dicotomias entre modalidades de interpretação e de definição do que se entende por modernismo, mas também clivagens regionais que envolvem grupos de intelectuais, universidades com prestígios hierarquicamente distintos, museus, galerias e colecionadores³⁸.

Ou seja, apesar da adoção da Semana de 1922 como um marco de referência, é preciso muita cautela ao se reproduzir, inclusive, afirmações propagadas como verdades, no processo de construção da memória do modernismo brasileiro, que tem uma grande parcela de sua estrutura baseada em textos difundidos pelos próprios artistas.³⁹

Por conta destas questões, a historiadora de arte Annateresa Fabris enfatiza a necessidade de uma visão crítica capaz de ir além do autorretrato mítico, sem cair em simplificações do discurso pós-moderno e de “sua vontade de erguer-se como antagonista e superador de uma situação cultural, para a qual são propostas categorias distintivas, não raro permeadas de falsas contradições”⁴⁰.

³⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo no Brasil: campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana (org). Sobre a arte brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p.

³⁸ SIMIONI, Ana Paula C. Modernismo Brasileiro: entre a consagração e a contestação.p. 1

³⁹ Ididem

⁴⁰ FABRIS, Annateresa. Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro. IN: FABRIS, Annateresa.(org). Modernidade e Modernismo no Brasil. Campinas: Mercado das Letras, 1994 p.9

Ambas as autoras fazem uso da definição de modernismo apresentada por Clement Greenberg, onde este aparece como “uma tradição nova, fundada na autorreferencialidade, cuja característica principal é a reflexão crítica sobre os próprios procedimentos artísticos usando “a arte para chamar a atenção para a arte”⁴¹ não para tentar forçosamente encaixar fatos e ideias e assim encontrar uma saída fácil, mas justamente para demonstrar que as diferenças podem ser maiores que as similaridades.

Simioni destaca o trabalho de Annateresa Fabris, em que esta analisa o modernismo brasileiro como uma experiência historicamente concreta e que, por isso mesmo, apresenta distâncias em relação às definições gerais usualmente aceitas pela historiografia, as quais foram construídas a partir de exemplos históricos distintos dos nossos⁴². Isto, porém, não significa que esta experiência não esteja de certa forma ligada a estes exemplos ou estas definições. Guardadas as suas devidas proporções, as obras elaboradas no Brasil não apresentam o mesmo grau de autonomia de parte da arte produzida no exterior durante este período, especialmente na Europa. Annateresa explica que a produção modernista brasileira se insere em um movimento de internacionalização das vanguardas europeias. Para ela, estas obras são fruto da ação de artistas que assimilaram e recriaram temas, linguagens, formas e práticas artísticas cujas matrizes se encontravam originalmente no exterior. Portanto, pensar o modernismo brasileiro é refletir como tais modelos em circulação a partir do fim do século XIX nas principais capitais do mundo impactam, mas também se transformam e contrastam, a partir de uma realidade cultural específica.

Aliás, no que tange à cronologia, o historiador Francisco Alambert ressalta que as tentativas de demarcar com exatidão o início do modernismo acabam por se mostrar arbitrárias. Segundo ele, “é sempre melhor pensar o movimento modernista, ou qualquer outro da história cultural, como um processo que vai se pontuando historicamente, ao mesmo tempo que suas linhas e contornos vão se tornando mais fortes ou ganhando visibilidade”⁴³

⁴¹ GREENBERG, Clement. apud SIMIONI, op. cit., p. 234

⁴² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit. p. 249

⁴³ ALAMBERT, Francisco. A Semana de 22. A aventura modernista no Brasil. São Paulo: Editora Scipione, 1994, p. 29

Ao observar a produção modernista brasileira, não é difícil perceber, como salienta Simioni, que “a maior parte da produção dos artistas brasileiros diverge deste modelo, ao apresentar-se como figurativa, comprometida com algum tipo de ideário político, ou social, ou humanista, mostrando-se refratária a uma pesquisa de tipo puramente formal”⁴⁴. Tampouco encontraremos a crítica institucional aos moldes europeus. Frisa a autora que “para a maior parte dos artistas atuantes entre 1920 e 1950, as obras eram concebidas como um meio de transmitir ideias, de representar plataformas de debates geracionais, e, com isso, para tal vertente, nem sequer poderiam ser considerados modernistas”⁴⁵

Em termos plásticos, e de características formais, não há muita ousadia na produção modernista brasileira. A ousadia, ou melhor, o vanguardismo de nossos artistas ficou muito mais a cargo de suas práticas sociais, do que de suas obras. Seja pela realização de um evento de tamanho impacto como a Semana de Arte Moderna de 1922, seja na publicação de manifestos e revistas culturais, “exibindo assim uma postura comum à das vanguardas europeias em suas reivindicações de afirmação no campo da arte moderna”⁴⁶.

Salta aos olhos uma questão importante: a dicotomia entre o caráter vanguardista da Semana e o conservadorismo de algumas obras ali apresentadas. Para o crítico de arte Paulo Mendes de Almeida, imperava um modernismo de fachada, onde o único ponto de quase unidade ideológica seria o da necessidade de mudar, mesmo sem saber muito bem o que, ou para onde⁴⁷.

Isto fica evidente na carta-convite enviada ao jornalista e poeta Menotti del Picchia pelo também poeta e crítico de arte, Mário de Andrade, um dos principais idealizadores da semana, onde salta aos olhos o seguinte trecho: “Seremos lidíssimos! Insultadíssimos! Celeberrímos. Teremos nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira”⁴⁸. Este trecho deixa claro o interesse dos idealizadores em gerar polêmica e sua busca, a partir deste

⁴⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. op. cit. p. 235

⁴⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. op. cit. , p. 235

⁴⁶ Ibidem, p. 234

⁴⁷ MENDES, Paulo Almeida. apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. Modernos ou Vanguardistas: A CONSTRUÇÃO DO MODERNO NA ARTE BRASILEIRA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fatima_morethy.pdf , p. 3

⁴⁸ ALAMBERT, Francisco. op. cit. p.28

evento, de mudar os rumos da arte brasileira. Alembert afirma que “os organizadores elaboraram um enorme aparato expositivo, cuja função era criticar, por todos os meios, as formas convencionais de expressão artística, fazendo valer o ponto de vista dos que se acreditavam renovadores”⁴⁹

A curadora e crítica de arte, Aracy Amaral, afirma que o objeto era chocar deliberadamente.⁵⁰ Porém é interessante observar a programação do evento. A presença da música erudita, por exemplo, é marcante. Simioni vê nesta opção, deliberada, o caráter elitista ainda presente no evento, que excluiu as manifestações populares como o samba, que àquela altura já era nacionalmente reconhecido.⁵¹

O alarido foi bem maior que o escândalo que os trabalhos mostraram. Contudo, as artes visuais não se apresentavam sós, e a fúria dos passadistas se ergueu contra o movimento em si e pelo conjunto de dissonâncias que assinalou em relação às manifestações artísticas consagradas até então, fosse como música, como pintura e escultura e poesia.⁵²

Pode-se dizer, então, conforme aponta Fabris, que os modernistas estruturaram uma ação de vanguarda semelhante à futurista, “do qual aceita a plataforma ativista, mas não a proposta estético-artística, radical demais para o grupo de São Paulo”⁵³. Ela explica que este grupo elaborou sua própria ideia de modernidade e também definiu sua estratégia própria de atuação, concentrando-se em conquistar o jornal. As principais tribunas dos modernistas, num primeiro momento, são o Correio Paulistano e o Jornal do Comércio.

Não cabe aqui pormenorizar a questão das publicações. Basta perceber o impacto das atitudes empreendidas pelo grupo. E, especialmente, destacar que a ênfase está, como destaca a autora, na ação e não no comportamento. “A arte moderna produzida no Brasil, pelo menos no caso das artes plásticas, é

⁴⁹ ALAMBERT, Francisco. op.cit., p.42

⁵⁰ AMARAL, Aracy. op.cit. p. 137.

⁵¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. op. cit., p.243

⁵² Ibidem, p. 141.

⁵³ FABRIS, Annateresa. op.cit., p.21

moderna numa acepção peculiar e local, mas não se pensava no âmbito das propostas europeias”⁵⁴.

1.3 CAMINHANDO ENTRE A SOMBRA E A LUZ: BREVES NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA DO ARTISTA E SUA RELAÇÃO COM A ESCULTURA MODERNA.

Victor Brecheret não estava alheio a este processo. E assim como outros artistas brasileiros, teve a maior parte de sua formação artística na Europa.

Nascido na cidade de Farnese, região situada nos fins da Toscana, Itália, mudou-se para o Brasil para viver com uma tia, após sucessivas tragédias familiares, conforme narra detalhadamente a historiadora de arte Daisy Piccinini, em 1904. Época que, segunda a autora, São Paulo contava com uma população composta por 40% de italianos ou descendentes de italianos. Calorosamente acolhido pelos tios, o pequeno Vittorio não demonstrava interesse pelos estudos, mas em suas brincadeiras manifestava-se uma inconsciente paixão pela escultura, a manifestar-se através das longas horas que passava no quintal amassando barro e modelando figuras que cozinhava no fogão de lenha. A tia percebia nisto seu potencial artístico e o incentivava⁵⁵.

Conforme narra o historiador Mário da Silva Brito, a trajetória artística daquele que o autor chamaria de Escultor Taciturno, teria início após o contato com uma reprodução de uma obra de Rodin. O episódio emblemático, também contado por Daisy Piccinini ocorreu quando o jovem trabalhava como entregador e vendedor em uma loja de calçados da capital paulista. Um dia, ao sair para um

⁵⁴ FABRIS, op. cit p.20

⁵⁵ PECCININI, Daisy op. cit. P.18-21

entrega encontrou no chão uma revista com ilustrações das obras de Rodin. Chegou em casa eufórico, afirmando que queria ser escultor⁵⁶.

Àquela altura a cidade vivia um grande desenvolvimento econômico e estava cheia de construtores, artesãos e artífices italianos, criando um ambiente favorável ao florescimento dos seus talentos. Seu tio trabalha no Liceu de Artes e Ofícios e o levou a iniciar seus estudos naquela escola, cujo objetivo era formar artesãos e trabalhadores para oficinas, comércio e construções, oferecendo gratuitamente uma base de formação técnica, artística e cultural. Trabalhando durante do dia, o jovem Vittorio passa a frequentar as aulas noturnas do Liceu, onde teria lições de modelagem, desenho, entalhe em madeira e escultura de ornatos, entre outras disciplinas⁵⁷.

Nesta época (1912/1913) realiza sua escultura mais antiga: uma Pietá em madeira, material utilizado no curso de que frequentava na época. Feito através de talha direta no bloco de madeira onde o artista esboçou a composição a lápis. O tema religioso viria a ser uma constante na obra do escultor.⁵⁸

Estimulado pelos professores e com auxílio financeiro dos tios, que apesar de não gozar de boa situação financeira empregam suas economias em prol da realização do sonho do sobrinho, parte para a Itália em 1913. Tornou-se então discípulo do escultor Arturo Dazzi, percorreu museus, visitou monumentos e participou como ouvinte das aulas da Escola de Belas Artes de Roma. Disciplinado permanece lá por seis anos, regressando em 1919, quando passa a produzir, sozinho em seu atelier, até ser “descoberto” pelo grupo paulista que viria a organizar a Semana de Arte Moderna de 1922⁵⁹. Vale ressaltar que Roma era naquele momento um importante núcleo da escultura europeia⁶⁰, e que ainda hoje abriga uma parte significativa das grandes obras da história da escultura.

⁵⁶ BRITO, , Mário da Silva 1964. História do Modernismo Brasileiro. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 104

PECCININI, Daysi, op. cit p. 22

⁵⁷ Ibidem, p. 23

⁵⁸ Ibidem, p. 24

⁵⁹ BRITO, Mário da Silva 1964. Op. cit, p. 104

⁶⁰ PECCININI, op. cit p. 24

Seus colegas modernistas o têm como um gênio⁶¹. Alguns autores, como o crítico Mário Pedrosa⁶², destacam seu influxo no movimento, colocando-o como grande fonte de inspiração para esta geração de artistas brasileiros. Entendo que esta fascinação pelo trabalho do escultor, que de acordo com Brito seria um sujeito bastante reservado, não encabeçando o aspecto intelectual que deu forma ao movimento, estaria respaldada justamente na vivência e no contato do artista com o desenvolvimento da escultura moderna na Europa, encontrando consonância não só na obra Rodin – Menotti Del Picchia o chamaria, inclusive de Rodin brasileiro⁶³- mas também em outros artistas por aqui desconhecidos como o croata Mestrovich, e que se evidenciou no seu trabalho.

Estas características, esta busca individual por uma linguagem própria, se desenvolveria muito mais após o seu retorno à Europa em 1921. O próprio Brecheret afirmaria mais tarde⁶⁴ que esta segunda etapa de sua história, em Paris, o deixaria aturdido e o levaria ao que ele considerava sua fase verdadeiramente modernista, especialmente após o impacto do encontro com Brancusi.

Porém, não há como negar que mesmo na fase anterior, ou seja, os dois anos de permanência no Brasil entre uma estada e outra na Europa foram impactantes o suficiente para marcar seu nome como precursor do Modernismo Brasileiro. Um dos casos que mais evidencia esta questão é o impacto da obra “Cabeça do Cristo”. Mario Pedrosa afirma que foi “sob o impacto produzido nos jovens literatos pelas esculturas de Brecheret e as pinturas sombriamente dramáticas de Malfatti, [que] os cânones do academismo literário de que ainda estavam impregnados começaram a ceder”⁶⁵ Para ele, a iniciação modernista não se deu através da literatura e da poesia e sim das artes não verbais. Tais afirmações encontram eco nos discursos deste período, facilmente comprovado

⁶¹ PEDROSA, Mário. p. 104-116

⁶²PEDROSA, Mário. Da Importância da Pintura e da Escultura na Semana de Arte Moderna. IN: AMARAL; Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma renovação das artes no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 287.

⁶³ BRITO, Mário da Silva, op.cit. p.112

⁶⁴ Esta afirmação pode ser verificada em entrevista dada pelo artista em 1939 a Luiz Martins, publicada na Revista Vamos Ler, e em 1948, ao jornal A Manhã, ambas reproduzidas na íntegra por PELLEGRINI, Sandra B. Brecheret: 60 anos de notícia. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p.51 e p.93.

⁶⁵ PEDROSA, Mário. op.cit, p. 287

através dos arquivos de publicações de imprensa da época. Paulo Gonçalves, poeta e jornalista, destacou em sua coluna no *Jornal da Noite*, em 1920, a definição do poeta Oswald de Andrade para o artista: “Brecheret é a escultura de São Paulo”⁶⁶. Oswald teria escrito diversas vezes sobre o escultor, afirmando em um desses momentos ser este “nosso único escultor, mas que vale bem diversas gerações de modeladores”⁶⁷. Conta Mario Pedrosa, sobre Mário de Andrade:

Brecheret, um dia lhe dá uma Cabeça de Cristo, em gesso, que o encantara, para que ele fizesse passar para bronze. Não havia dinheiro e a operação custava 600 mil-réis. Mas, afinal, consegue ele o dinheiro e leva ‘sensualissimamente feliz’ o bronze para casa. Foi um Deus nos acuda. O Cristo, de trancinha, era medonho de feio. A família alarmou-se, a parentela mexeriqueira correu à casa protestar contra a perdição do filho. Mário subiu para o quarto ‘com vontade de botar uma bomba no centro do mundo’. Depois vai à escrivaninha e escreve, diz ele, ‘o título que jamais pensara, Paulicéia Desvairada’. Era o estouro que chegara, depois de quase um ano de angústias interrogativas. Assim, Pauliceia Desvairada nasce ainda sob o impacto produzido pela obra de Brecheret. E é o segundo escândalo preliminar da semana. Brecheret, confessa o poeta, fora ‘o gatilho que faria a Paulicéia Desvairada estourar.’⁶⁸

Este marcante acontecimento, que é apontado como pelo crítico como estopim do movimento, pode ser lido como o ponto de convergência entre as diversas questões que afloravam no contexto social e cultural da época e as novidades trazidas do velho mundo que impactavam os artistas brasileiros e suas obras.

Se havia da parte de Brecheret a intenção de causar escândalo com esta forma singular de representar algo de aspecto simbólico tão forte como Cristo, é difícil afirmar. O artista não tinha o hábito de discorrer sobre seus trabalhos. Pessoalmente, eu ousaria dizer que não. Victor Brecheret daria a esta, como tantas outras obras de temática religiosa que marcam sua trajetória artística, o mesmo tratamento estético que daria a outros temas. Ou seja, em cada período

⁶⁶GONÇALVES, Paulo. *Jornal da Noite*. 28-10-1920. IN: PELLEGRINI, Sandra B. Brecheret – 60 anos de notícia. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 26.

⁶⁷ ANDRADE, Oswald. *Questões de Arte*. IN: PELLEGRINI, Sandra B. op.cit., p.29

⁶⁸ PEDROSA, Mário. op.cit., p. 288

desta trajetória, o que norteia sua produção não são questões acerca dos temas e sim, questões formais. E o que nos diz isso são suas obras.



Figura 4 - Victor Brecheret - Cristo – 1920 – Bronze. 31,5 x 14 x 15 cm. Acervo Mário de Andrade. Biblioteca IEB/USP.

Entre elas, uma de grande impacto por ele produzida já no início de sua carreira foi *Eva*. A historiadora Daysi Peccinini a descreve como uma figura feminina que se apresenta como a mãe da humanidade.

Trata-se de um corpo de mulher madura, mas que guarda na expressão tensa algo de arcaico, quase felino. A composição dispõe os volumes orientados em direções opostas e coloca ênfase na anatomia estruturada em linhas de ressaltos sobre o corpo. O tratamento da cabeça, com o alisamento da superfície e o enrodilhar de trancinhas na nuca, oferece uma solução de contraponto em relação aos músculos.⁶⁹

Executada em mármore, com 117 cm de comprimento, teve uma primeira versão em gesso exposta em Roma, no ano de 1919, pouco antes do retorno de Brecheret ao Brasil, após sua primeira temporada de estudos na Europa. Aracy Amaral a descreve como uma obra cuja característica fundamental é a presença de um naturalismo que já carrega tendências para o impressionismo, sobretudo no que diz respeito ao aproveitamento da luz e sombra⁷⁰. Sublinhe-se que esta leitura da autora sobre a obra vai de encontro a algumas questões já discutidas aqui e que não podem ser desconsideradas, no que diz respeito a dificuldade em se estabelecer correlações entre movimentos na pintura e na escultura. Esta atenção dada pela autora a este aspecto é importante no sentido de reforçar a questão da do uso da luz e da sombra na trajetória do artista e dentro das possibilidades da materialidade específica da escultura. Em *Eva*, a forma em que a luz incide em certas partes do corpo feminino, bem como suas sombras, cria dramaticidade e vai além da busca pela mimese anatômica.

Exposta na Casa Byington e posteriormente adquirida pela Prefeitura de São Paulo – atualmente pode ser vista no Centro Cultural São Paulo - não só garantiu seu retorno à Europa, como conquistou críticos mais rigorosos como Monteiro Lobato. Este, num artigo publicado pela Folha da Noite em 1921, chegou a compará-la com outra *Eva*, a de Rodin. Escreveu ele:

⁶⁹PECCININI, Daysi. *Brecheret: A linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, p. 32.

⁷⁰ AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 1922: subsídios para uma história das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p.169

Pois bem: diante da Eva de Brecheret, ora exposta na Casa Byington, perde a de Rodin o primado e passa a ser ombreada por uma rival, igualmente obra prima e só inferiorizada pelo fato de a assinar um escultor brasileiro de nome ainda não trombetado pelas lupinas da fama. Todas as qualidades que exalçam um mármore à categoria de obra-prima reúnem-se nela. Representa uma mulher, e tecnicamente desafia o anatomista a lhe apontar o menor deslize de fatura. O jogo dos músculos, num equilíbrio perfeito, atinge a um desses momentos de verdade anatômica que paralisam nos olhos a visão crítica, para só deixar em campo, estática, a visão admirativa. Mas a uma escultura dessas não basta apenas a fidelidade ao natural. [...] A Eva de Brecheret possui esta alma, este algo indizível, indefinível, imponderável, inclassificável, possui esta força no que no observador se traduz pela sensação augusta da obra-prima.⁷¹

Nota-se, com clareza, aquele aspecto superlativo, próprio da crítica da época e que em Monteiro Lobato evidencia o quanto esta se encontrava perdida em meio às novas tendências estéticas que o modernismo apresentava. O escritor defende a obra de Brecheret com o mesmo fervor que pouco tempo antes utilizara para destruir a obra de Anita Malfatti. Isto não quer dizer que Brecheret seja melhor que Anita, ou que o moderno nele não estava tão pulsante que não pudesse ser notado por Monteiro Lobato, afinal, este o compara com Rodin e não com um escultor de estética clássica. Esta questão chamou atenção de Sevcenko, que escreveu:

A crítica era mal informada, oclusa e complacente ou então equivocada, como no caso notório de Monteiro Lobato, que vituperava as telas de Anita Malfatti com a mesma paixão que louvava aos céus as esculturas de Brecheret, compondo lobbies de intelectuais modernistas para promover-las ante as autoridades⁷².

Situações como essa, aliadas a todas as contradições inerentes a este contexto que já foram observadas, levam a crer que os parâmetros de boa arte é que não estão mais elencados de maneira clara, dificultando, inclusive, a fruição do público e da crítica. E se ainda hoje a historiografia, a olhar de fora

⁷¹ LOBATO, Monteiro. Revista do Brasil: Resenha do Mês, n.50. IN: PELLEGRINI, Sandra B. Brecheret: 60 anos de notícias. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p.169.

⁷² SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na MetrÓpole. P.236

com o distanciamento temporal e emocional necessários tem dificuldade em estabelecer com clareza o lugar de cada um no desvairar da Paulicéia, é de se imaginar que àquele momento a dificuldade de entender de fato o que era moderno e o que era ultrapassado de fato.

O jornalista Luiz de Souza, destaca a necessidade do retorno de Brecheret à Europa, percebendo que havia ainda muito potencial a ser desenvolvido pelo artista em direção àquela fase realmente modernista que é posteriormente auto atribuída pelo escultor⁷³. Lança o escritor um apelo ao governo do estado para que patrocine o retorno do artista à Europa, afirmando que este ainda não havia atingido a completa maturidade intelectual, não estando ainda em posse de todos os meios de expressão, necessitando ele de um conhecimento maior das manifestações multifárias da escultura moderna.

Note-se que nas falas dos críticos, jornalistas e historiadores apresentadas aqui, mais de uma vez falou-se sobre formação artística na Europa. Destacamos mais uma:

Foi ao longo da década de 1920, quando muitos artistas brasileiros usufruíram de longas estadias em Paris com vistas a aprimorar seus estudos, que, curiosamente, as particularidades da cultura brasileira passaram a lhes interessar. Em 1921, Antonio Gomide e Victor Brecheret aportaram em Paris, onde já se encontrava Vicente do Rego Monteiro; em 1923, chegaram Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Celso Antônio, entre tantos outros⁷⁴.

Outros artistas ligados a produção escultórica brasileira mais ou menos neste período também estudaram como pensionistas na Europa. Alguns um pouco antes, outros no mesmo período. Como é o caso de Rodolfo Bernardelli, que teve como mestre, em Roma, Giulio Monteverde, destacado nome da escultura italiana, com grandes êxitos na escultura tumular; Zaco Paraná, que também viveu em Paris, convivendo com artistas como Brancusi; Leopoldo e Silva, que também estudou na Itália com Arturo Dazzi e Celso Antônio, aluno de Rodolfo Bernardelli no Brasil e de Antoine Bourdelle em Paris.

⁷³ MARTINS, Luiz. Em São Paulo, com Victor Brecheret. Revista Vamos Ler. OUT/1939. IN: *ibidem*, p.51

⁷⁴ SIMIONI, Ana Paula C. 2013, p. 4



Figura 5- Eva – 1919/1920. Mármore. Prefeitura de São Paulo. Centro Cultural São Paulo.



Figura 6 - Eva - Exposta atualmente.

No que tange às semelhanças como Mestrovic, Peccinini explica que a linguagem deste artista era expressiva e com tendência ao monumental, com caráter altamente simbólico onde abordava, especialmente, mitos, heróis e símbolos, a epopeia trágica dos heróis eslavos e alegorias da vitória⁷⁵ e nisto residem as comparativas dos críticos da época aos trabalhos dos dois artistas. Ressalto uma questão que a mim pareceu bem interessante: o monumento de Mestrovic que a mim mais remete a Brecheret, *O Índio* (1928), lembra muito a composição da *Dança das Centauros* – o relevo que compõe, junto à *Musa Impassível*, o monumento funerário de Francisca Júlia – e tem data de execução alguns anos posterior ao monumento de Brecheret

⁷⁵PECCININI, Daysi. Brecheret: A linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.

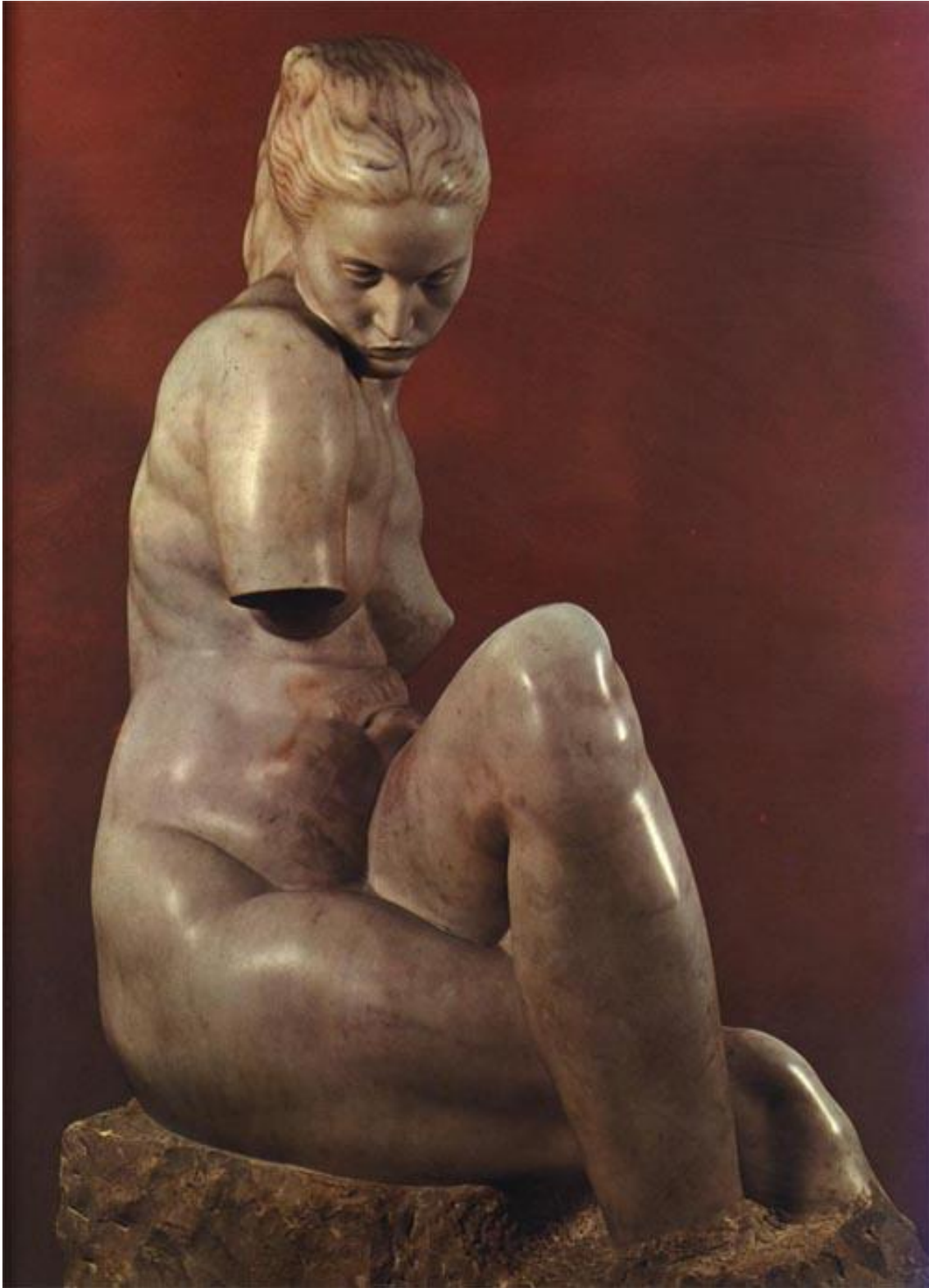


Figura 7 – Mestrovic- Memória - 1908-1909. Mármore. Museu Narodni.

É curioso, no entanto, perceber que, no que diz respeito à monumentalidade e a construção de símbolos, não é difícil traçar paralelos e

destacar semelhanças entre a obra de Brecheret e seu mestre Arturo Dazzi, que não é citado momento pela crítica modernista. Possivelmente devido ao envolvimento deste escultor com o movimento fascista.

Outro trabalho importante do artista onde a questão da luz novamente se mostra importante, conforme aponta Aracy Amaral, é a cabeça intitulada *Daysi* (1920), trabalho deixado por Brecheret para ser exposto na Semana de Arte Moderna de 1922 e que, segundo a autora, carrega uma dramaticidade que se baseia no uso “dramático dos jogos de luz, na tensão dos músculos e nervos que imprimem a mesma dinâmica espacial através dos platinos que joga o escultor na superfície polida do mármore⁷⁶”.

As características em destaque das esculturas aqui citadas, também presentes em outras obras que compunham o conjunto escolhido por Brecheret para a Semana de Arte Moderna de 1922, caracterizam este período de transição vivido no Brasil, onde de fato inicia seu processo de modernização, cuja busca por um estilo particular e da simplificação das formas abriria “uma longa fase no desenvolvimento de seus trabalhos, a serem realizados em Paris, depois de seu contato com Brancusi, e imprimiriam uma doçura – muitas vezes um tanto a la mode – à medida que perderiam a tensão que registramos com a *Daysi* e em *Eva*⁷⁷”.

Cabe aqui uma observação: apesar do destaque dado por Lobato e Souza às relações anatômicas observadas em *Eva* e que também estão presentes na *Cabeça de Daysi*, a imitação do real inerente o estudo de anatomia e sua presença na escultura, esta não é uma preocupação fundamental para Brecheret. Oswald de Andrade, em um artigo denominado *Questões de Arte* discorre sobre críticas que o artista estaria recebendo por não se valer da imitação do real como questão fundamental. Reproduzo aqui o texto integralmente, visto a importância da discussão. Lembrando, novamente, a necessidade de atentar, porém relativizar, as hipérboles características ao autor e época.

A estilização de Brecheret – nosso único escultor, mas que vale bem diversas gerações de modeladores – tem sido causa de debates contínuos na cidade. Não se compreende, por exemplo, que ele faça

⁷⁶ AMARAL, Aracy. Op. Cit., p.169

⁷⁷ Idem p.170

cavalos e homens com o pescoço desmesurado, ciclópicos de força majestosa e rápida, sem molesas ventrais nem detalhes orgânicos desvalorizadores.

Chegam diversos imbecís a crer que Brecheret não sabe que os cavalos e homens que andam pelas ruas são diferentes dos que plasma. E dizem: mas onde já se viu um pé desse tamanho, um pescoço desmedido assim, aquele pé está violento demais!

Ignoram que Brecheret faz aquela arte, propositalmente, pois que, como grande artista que é, sabe que a arte não é uma grosseira e inútil reprodução de exemplares da zoologia. Aqueles Bandeirantes que seriam, sem a força desmesurada de seus músculos tensos, sem a caminhada heróica dos seus passos? Uma procissão idiota de nus familiares. Mas isso que faz o critério julgador das nossas populações (frases assim: como está parecido! Que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonha de uma cultura. Arte não é fotografia, nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido.

Qualquer figura, sentada ou curva de Michelangelo e de Rodin posta de pé se desmesurara numa aparente mostruosidade anatômica. É que eles, como desassombrados criadores nunca metrificaram os seus surtos nem iam por a serviço dos chapudas, lições acadêmicas, a glória livre de seus braços.⁷⁸,

Fica evidenciado nesta crítica de Oswald que, embora nos cheguem as vozes que exaltam a obra de Brecheret, haviam críticas dissonantes. Característica observada em toda a produção modernista brasileira. E que por certo não estaria ausente na obra daquele que teria inspirado o grupo na luta contra as tradições por eles consideradas caducas. É perceptível também a busca por consonância com a produção europeia, ao tentar uma comparação com Michelangelo e Rodin, mesmo tendo os dois uma grande distância em termos estilísticos, bem como a perda da importância da busca pela mimesis ou o distanciamento do naturalismo como expressão artística.

Uma questão interessante que surge neste sentido e que se torna bastante relevante a medida que traçamos paralelos entre as obras, é presença marcante do imaginário descritivo na composição de algumas peças. Como, por exemplo, no caso de *Daysi*. Esta seria pensada a partir de descrições realizadas por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. Esta jovem já era falecida na ocasião e Oswald teria com ela se casado *in extremis*. Peccinini destaca o fato

⁷⁸ A publicação onde consta este artigo traz nota que diz: Não constam do recorte o nome e a data do periódico. O exemplar é de propriedade da família Brecheret. Pelo teor da crônica, a mesma deve ser de 1920. IN: PELLEGRINI, op.cit, p. 29

de que, apesar do saudosismo inerente ao fato de tratar-se de uma recordação saudosa de uma morta, não há nela nada que evoque saudosismo ou morte. “Apresenta a energia, o estigma virilizante e tenso das outras figuras femininas, apenas atenuado por um aspecto doentio, dramatizado pela tectônica acidentada de cordões de luz e reentrâncias obscuras”⁷⁹.

Outra obra que merece ser mencionada e faz parte deste contexto modernista brasileiro é a *Vitória* (1920-1921). Figura em bronze, alada, “de topografia acidentada nos músculos do tronco e do ventre, é insistente e detalhista. A silhueta é alongada e seu estiramento é mais pronunciado pelo fato de ter os braços levantados em posição vertical, juntamente com as asas que compõem um arco”⁸⁰, e pousada sobre uma esfera.

Desta forma, é importante destacar que o desenvolvimento pleno desta linguagem durante os anos em Paris no começo da década de 1920, não se daria de maneira simples. Na entrevista concedida a Luiz Martins, o artista conta que, dado o impacto de tudo que encontrou em Paris e que para ele era completamente diverso do que havia estudado, ficou tão confuso que passou um ano sem conseguir trabalhar. “Naquele tempo, desejava-se acabar com certo convencionalismo na arte, pois que a arte era doce, feita para o gosto burguês”⁸¹.

Ou seja, pode-se perceber, tanto pelo discurso do artista quanto pela sua produção neste período, que mesmo sendo parte do grupo principal que viria a ser considerado o primeiro grupo modernista brasileiro, ou até mesmo uma das forças que levaria este grupo em direção a arte moderna, que tal ideário ainda era bastante incipiente e pouca coisa se modificou durante sua estada no Brasil em convívio com este grupo de artistas tão sedentos por inovações e rupturas. De acordo com Peccinini,

Durante este período em que conviveu com os modernistas, a obra de Brecheret não se destacou plasticamente do período anterior, mas a problemática do artista se ressentiu do contato com um grupo de

⁷⁹ PECCININI, Daysi. 2004, op.cit , p.47

⁸⁰ Ibidem, p.49

⁸¹ MARTINS, Luiz. Em São Paulo, com Victor Brecheret. Revista Vamos Ler. OUT/1939. IN: PELLEGRINI, Sandra B. op cit, p.51

intelectuais que intervieram na motivação de suas obras, inclinando-o para o sentido moderno, de criação essencialmente plástica.⁸²

A autora afirma ainda que a junção entre o desejo de romper com a tradição acadêmica, concretizado através de suas esculturas e a atração do artista pelo ambiente cultural paulista que possibilitaram o surgimento de obras como a *Soror Dolorosa*, ou a *Máscara de Menotti del Pecchia*. A primeira, encomendada por Guilherme de Almeida e inspirada em seu livro de poemas – tal como viria a se repetir na *Musa Impassível* – tratava de uma composição onde duas cabeças aparecem, sendo uma em posição vertical, voltada para a outra, que se apresenta em situação vertical, num preciosismo difícil a orientar estas cabeças, e com a presença da estilização assíria e um certo ritmo decorativo presente no tratamento dos cabelos femininos em trança. Como sugere o título, a escultura representa a figura feminina de Maria a observar o Cristo morto e guarda muitas semelhanças com a polêmica *Cabeça de Cristo*.



Figura 8- Vitória- 1920-21. Bronze. 72,5 x 11, 5 x 14,4 cm. Acervo Mário de Andrade. IEB/USP

⁸² PECCININI, Daysi, 2004, op.cit., p.45



Figura 9- Soror Dolorosa -1920. Bronze.52 x 38,5 x 20 cm. Coleção Particular.

Tais obras foram produzidas no período que se situa entre a volta de Brecheret de sua primeira temporada na Europa e sua segunda temporada na Europa para complementar sua formação na França através do pensionato

estatal, classificada por Daisy Peccinini como fase do modernismo brasileiro (1919-1921).

Na divisão de períodos realizada por ela, apresenta-se como ponto central a questão temporal e geográfica, ou seja, quando e onde o artista produzia e suas relações com seus mestres e colegas artistas. Assim, ela denomina como período italiano (1913-1919) a primeira fase de produção do artista, resultante de seus estudos em Roma com o mestre Dazzi, que lhe ensinaria uma arte clássica e naturalista, porém influenciada por Rodin, Bourdelle e Mestrovic. É neste período que compõe a anteriormente comentada *Eva*.

Nos interessa muito um terceiro período, pontuado pelo retorno à França em 1921, onde o artista viria a produzir a encomenda que recebera do Estado de São Paulo para o túmulo celebrativo de Francisca Júlia e a escultura vencedora do São de Outono de Paris de 1923, que demonstram tão pontualmente as transformações e a transição de estilo que marcaria sua obra naquele momento.

Percebe-se que em Paris, paulatinamente, o escultor vai abandonando a tensão trágica das formas naturais das faces convulsas e zigomas salientes, a topografia acidentada dos músculos tensos e expressão apaixonada e feroz ou de mórbida lassidão das suas figurações do Cristo. Assimilava, assim, a tendência da escultura contemporânea que via ou que se desdobrava diante de seus olhos nos ateliês dos escultores de Montparnasse, propondo uma síntese das formas mais puras e esquemáticas ⁸³

Passada aproximadamente uma década de seu contato com os modernistas e sua partida, na ocasião de uma grande exposição realizada no Brasil pelo artista em 1930, o crítico, amigo e incentivador, Mário de Andrade, com quem trocava cartas, impressões e opiniões durante o período que estivera em Paris, publicaria uma detalhada e madura crítica sobre a obra do escultor, que inicia com duras observações sobre algumas peças, porém segue de maneira a nos dar um bom panorama a respeito da maneira como a escultura de Brecheret evoluiu ao longo daqueles dez anos. O mais interessante a ser

⁸³ PECCININI, Daisy. Brecheret e a Escola de Paris. São Paulo: Instituto Victor Brecheret: FM Editorial, 2011, p. 34.

observado e destacado é justamente a percepção do poeta a respeito de duas fases distintas da produção do escultor. Segundo ele, é ponto digno de observação a questão da luminosidade, como também observou Aracy Amaral. Mário de Andrade denomina-as como fase sombra e fase luz. Dentre as “classificações” que viriam a surgir posteriormente nas análises da obra de Brecheret, esta se apresenta de forma bastante interessante, visto que não se pauta fundamentalmente em divisões temporais ou de local de produção, mas em materialidade e opções estéticas. Obviamente não exclui- pelo contrário, amplia-as outras formas de classificar períodos importantes da trajetória do artista.

Longe dos festejos hiperbólicos anteriores, escreve o poeta ao Diário Nacional:

Ora Brecheret, na procura da luz que tem sido a marca dominante da evolução dele alastrando cada vez mais as superfícies expostas à luz nas suas obras tende às vezes para uma síntese simplista por demais e mesmo, num ou outro momento, creio que positivamente ineficaz. Me pesa dizer, mas por exemplo, a Fuga do Egito nr2 da exposição atual é uma síntese que apesar da sua luminosidade, me parece fria, ‘estilizada’, por muitas partes. É uma obra de arte muito fácil da gente confundir com certos objetos de arte, compráveis nas bijouterias chiques. A sensação de coisa estandarizada é incontestável.⁸⁴

Segue observando detalhes sobre mais duas obras, que no seu entendimento seriam interessantes apenas se pudessem ter sido executadas em grandes proporções, sugerindo que ficaram bem realizadas em granito e com mais de dez metros de altura, sendo a forma apresentada na exposição algo que dava uma sensação de maquete e de defeito de realização. Aliás, cabe ressaltar que ao longo de sua trajetória, Brecheret realizou diversas obras de grandes proporções muito bem executadas, incluindo as obras que aqui serão analisadas, além de monumentos públicos de grande impacto, como o Monumento aos Bandeirantes. Feitas as ressalvas sobre as obras que o crítico considerava menores ou menos interessantes, com as quais ele inicia a crítica, Mário de Andrade afirma que estas ressalvas não tornam a obra do artista menos

⁸⁴ ANDRADE, Mário. Diário Nacional, 1930. IN: PELLEGRINI, Sandra B. op.cit. p.49

interessante e que “todas as orientações estéticas têm seus perigos”, exemplificando alguns grandes escultores que também teriam cometido erros em busca de uma linguagem única. E segue afirmando:

Afora esse problema que aflige as três esculturas indicadas, esta exposição de Victor Brecheret é talvez a mais harmoniosa que ele já realizou em São Paulo. Todas as obras são muito boas e é incontestável que, dentro de suas concepções estéticas o escultor atingiu a uma inexcelsa perfeição técnica. Se observe, por exemplo, a virtuosidade admirável com que imprimiu uma espécie de vibrato às superfícies dos modelos que passados em bronze dariam as duas Mulher e Guitarra nrs 12 e 13. São estas talvez as duas obras mais afastadas da natureza que Brecheret apresenta agora, porém é a matéria, o bronze, que se apresenta numa atitude nova, adquirindo uma vida, um quase que humanidade de saboroso valor. Outro ponto digno de se observar e admirar é a luminosidade a que o grande artista já chegou. Na evolução de V.B notam-se duas características: a fase de sombra e a fase de luz. A primeira vem até a ida para a Europa como pensionista do estado. É o tempo das musculaturas ressaltadas, com sombras lanhando vincos, como na Cabeça; é o tempo das cabeças abaixadas completamente como na Ave Maria e no admirável Cristo.[...] Foi na ida a Paris que Brecheret aprendeu a gostar mais da luz que da sombra [...] Em relação a última exposição Victor Brecheret não mudou. Mas fez melhor: aumentou. As tendências estéticas dele estão cada vez mais aprimoradas em realização técnica.⁸⁵

Assim, tendo como referência esta forma interessante de olhar e entender o percurso estético trilhado por Victor Brecheret e considerando o período entre 1921 e 1923 um marco importante nesta transição entre a fase sombra e a fase luz, é possível colocar lado a lado estas duas obras - Musa Impassível e Sepultamento - cuja execução se dá neste período, e nelas perceber o impacto concreto desta transformação, bem como o quanto a coerência narrativa inerente a cada uma delas atua para além do contexto de encomenda, criação e aquisição, dando a elas características únicas, que também agem como forças intrínsecas que viriam a ser determinantes nas ações que transformariam estes percursos.

⁸⁵ ANDRADE, Mario. Diário Nacional. São Paulo, 1930. IN: PELLEGRINI, Sandra B. op. cit, p. 48

1.4. ENQUANTO ISSO NA CIDADE DOS MORTOS: A GEOGRAFIA SOCIAL DA CAPITAL PAULISTA NOS INÍCIO DO SÉCULO XX

A história da escultura tumular, apesar de suas particularidades, não pode apresentar-se como um capítulo descolado da história da escultura em geral. Apesar de haver se popularizado com o surgimento do cemitério secularizado, suas características gerais começam a ser delineadas antes do surgimento dos mesmos. A história da escultura nos brinda com diversos êxitos no campo do monumento funerário, que incluem artistas como Bernini e Canova, quase sempre a serviço do alto clero e da nobreza.

No século XIX, quando os mortos se separam das Igrejas, o monumento funerário deixa de ser exclusividade destas classes, tornando-se rapidamente um elemento de grande importância na configuração do luto burguês. Portanto, não sendo um produto exclusivo deste novo espaço que se configura, nem por ele originado e sim uma extensão de um privilégio distintivo que se amplia com as mudanças na ordem social vigente, estes objetos artísticos trazem características estéticas que se referem aos padrões escultóricos dos quais são fruto. Associados às características gerais da produção artística vigente no período em que são produzidas. Ou seja, pode-se afirmar que a escultura tumular é um reflexo do gosto estético vigente, porém, conserva características específicas, intrínsecas à sua função enquanto forma de perpetuar a memória dos mortos e sua identidade social⁸⁶.

Nos interessa nesta geografia, dois cemitérios em especial: o Cemitério da Consolação e o Cemitério do Araçá. O primeiro surge em 1858 e é o primeiro cemitério público da cidade de São Paulo. No seu primeiro mês de existência foram enterrados todos os tipos, oriundos de todas as classes.

⁸⁶ Este assunto é abordado com profundidade em artigos anteriores e na monografia: ESCULTURA TUMULAR NO CEMITERIO SÃO FRANCISCO DE PAULA: FORMAS, SIGNIFICADOS E TIPOLOGIAS DA DISTINÇÃO. onde as questões pertinentes tanto ao surgimento do cemitério secularizado no Brasil quanto às particularidades estéticas de cada período são analisadas apropriadamente.

Presos da cadeia da cidade, escravos maiores e menores, indigentes misturados a doutores e a própria Marquesa de Santos, benfeitora do Cemitério da Consolação por ter doado quatro contos de réis à Capela [...] Estávamos portanto bem distantes do que este cemitério viria a se transformar, o ultimo descanso dos barões de café, das famílias quatrocentonas, de presidentes, de imigrantes que fizeram de São Paulo seu primeiro lar e império⁸⁷.

Como em todo o Brasil, sua implantação foi cheia de controvérsias, mas aos poucos tornaria-se este grande cemitério, última morada do mais bem favorecidos da cidade. Em contraponto, por exemplo, ao cemitério do Brás, que atenderia aquela grande parcela de imigrantes que não enriqueceu. A construção deste, que viria a ser chamado de Cemitério do Araçá, teria início em 1897, numa distância de 1000m do Cemitério da Consolação.

O Cemitério do Araçá foi então instalado em fins do século XIX e sua utilização estava destinada, sobretudo, a uma burguesia de origem recente, formada pelos imigrantes que haviam começado a chegar no Brasil na década de 1870. Esse cemitério foi financiado pelos italianos que quiseram encontrar neste país um território que possibilitasse a afirmação de um marco de sua cultura⁸⁸.

Em 1896, diante da dificuldade em encontrar terrenos para aumentar o cemitério, iniciam-se os tramites para a construção de um novo cemitério público.

Quanto ao gosto vigente nas primeiras décadas do séc. XX, recorte temporal onde inserem-se as obras que serão analisadas nesta pesquisa, verifica-se um retorno dos mausoléus monumentais e o uso de novos materiais como o bronze. As camadas médias seguem repetindo os velhos modelos oferecidos à exaustão pelos marmoristas, como o anjo espreme-limão e a produção artística segue como exclusividade dos segmentos mais abastados. Na representação da figura humana, os corpos transbordam sensualidade, são esbeltos, elegantes, e predominam as vestes femininas diáfanas.

É o espetáculo da morte, que faz uso do cemitério como local de demonstração de poder e privilégio, onde o status social da burguesia é eternizado através de monumentos luxuosos, em grande parte importados da

⁸⁷ TIMPANARO, Mirtes. P. 78

⁸⁸ LOUREIRO, 1977 apud MASTROUMAURO, Giovana Carla. Urbanismo e Salubridade na São Paulo Imperial. Dissertação de Mestrado. PUC, Campinas, 2008, p, 101

Itália e da França. Importam-se as obras e importam-se as ideias, as concepções de arte tumular. Um bom exemplo é o mausoléu da Família Matarazzo, que se encontra no Cemitério da Consolação. Considerado o maior mausoléu da América Latina, de autoria do escultor italiano Luigi Brizzolara, conta com sete conjuntos escultóricos dispostos em torno de seus 150m² e 20m de altura⁸⁹. Este cemitério, aliás, configurou-se como o espaço de distinção dos imigrantes italianos que enriqueceram em São Paulo, especialmente através do processo de industrialização do país.

Nesta época, o país passava por uma fase economicamente reativa, de retomada no crescimento econômico. Após um período de notável massificação que havia ocorrido no final do século XIX, a laicização do Estado entra o novo século fortalecida, o dinheiro muda de mãos e a burguesia volta a investir nos assuntos relacionados a morte. Desta forma ressurgem os mausoléus monumentais e novos materiais, como o bronze, passam a ser amplamente utilizados.

A morte agora é um grande espetáculo e o cemitério para a ser um lugar privilegiado para demonstrações de força e poder sem precedentes. Os segmentos dominantes exibem-se despididamente, expondo todo o seu prestígio e imprimindo sua marca. Opulência, ostentação, luxo, grandiloquência, são palavras de ordem neste momento. Triunfo, a palavra-chave. Artistas renomados são contratados para a produção de obras então consideradas notáveis, importando da Europa concepções novas de arte tumular. Alguns, como Rodolfo Bernardelli, introduzem elementos de vanguarda na escultura funerária. Mausoléus continuam a ser importados, sobretudo da Itália e da França.⁹⁰

Para os artistas modernos, era tudo apenas um pouco mais do mesmo. Artistas de renome, como Bernardelli, por mais que tragam mudanças em alguns aspectos importantes da escultura tumular, seguem trabalhando com as temáticas características dos cemitérios em geral.

Sem entrarmos em pormenores com relação ao conjunto total de estilos e características da época, é relevante focar, resumidamente, nos estilos de escultura que convencionalmente utilizava-se neste tipo de homenagem, cujo

⁸⁹ TIRAPELI, Percival. São Paulo. Artes e Etnias. São Paulo: UNESP, 2007, p. 260.

⁹⁰ LIMA, Tania Andrade. De morcegos e caveiras a cruzes e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX.(estudo de identidade e mobilidades sociais). Anais do Museu Paulista. N. Ser V.2 p.87-150, 1994, p.112

caráter laico se sobressai: Os *bustos do patriarca ou retratos escultóricos e jacentes* e as *alegorias ao luto*, muitas vezes utilizados juntos nesta época para compor outra categoria, a dos monumentos cívico-celebrativos. .

A *alegoria ao luto* caracteriza-se pela figura feminina que eterniza sentimentos como a saudade, o luto, a tristeza e a ausência. Ora em atitude de pranto, ora em atitude de oração ou contemplação, vela pelo ente querido, representando seus familiares e amigos. Ela se populariza com os cemitérios secularizados, apesar de sua presença em monumentos funerários antes de seu surgimento, num momento marcado pela separação dos mortos do cotidiano dos vivos, que até então oravam pelos mortos nas missas que ocorriam nas mesmas igrejas onde estes eram enterrados. Para Maria Eliza Borges comunicam o amor universal diante da desventura da morte, torna-se, assim, guardiã perenes dos túmulos, demonstrando carinho eterno à memória daquele que se foi⁹¹.

A categoria dos bustos de patriarcas, retratos escultóricos e jacentes engloba esculturas que remetem a eternização da figura do morto através da escultura. Os jacentes representam o próprio morto no seu leito de morte, como que impedindo a putrefação de seu corpo. Também aparecem na escultura tumular desde muito antes do cemitério, onde seus herdeiros diretos, os retratos escultóricos, ganham como destaque mais interessante a ideia de perpetuar a figura do morto com aspecto que ressaltasse suas características mais marcantes quando vivo. Ou seja, enquanto o jacente eterniza o leito de morte, o retrato escultórico exalta a vida⁹².

Partindo destes grupos iconográficos, por comparação, destacam-se, não apenas os elementos em comum, mas especialmente, os elementos que destoam dos grupos e aos poucos inserem novas estéticas, ou simplesmente destacam-se por sua beleza singular, como veremos nas obras de Brecheret apresentadas nesta pesquisa.

⁹¹ BORGES, Maria Elizia. A. Estatuária Funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. 2011.

⁹² Esta classificação de categorias é fruto de pesquisa anterior, onde após reunir classificações de autores diversos elaborei proposta de tipologia iconológica aplicável a estudos de escultura tumular de maneira geral.

2. A MUSA IMPASSÍVEL: UM POEMA TRADUZIDO EM MÁRMORE

Em outubro de 1920, falecia Francisca Júlia, que conforme afirma Alfredo Bosi, alcançou o nível dos grandes mestres, devido à fidelidade e rigidez com que praticava os princípios da escola parnasiana.⁹³ Destaque feminino num cenário dominado por homens, seus sonetos, cheios de referências mitológicas e métrica rigorosa, ficaram marcados num momento histórico que se encaminhava para o modernismo. Apesar das críticas que os artistas deste período costumavam tecer àquilo que entendiam como ultrapassado, a poesia de Francisca foi por eles bastante elogiada. Mário de Andrade, por exemplo, em seu artigo *'Mestres do Passado'* afirmou que "Francisca Júlia fotografou todos os poetas do mundo antigo nos versos perfeitos e bem urdidos de *'Musa Impassível II'*, sem, contudo, fazê-lo através da fantasmagoria movediça e comovente das brumas seculares"⁹⁴. Analisando cuidadosamente os versos da poetisa, teceu suas críticas sem desqualificá-la. "Para Mário de Andrade ela incorporou a expansão viril e lírica dos sentimentos e das comoções da vida, talvez por influência das canções de Goethe, em que a escritora era lida"⁹⁵.

Assim, não é de se espantar que por ocasião de sua morte, estivessem presentes em seus ritos fúnebres, diversas figuras importantes da época, incluindo alguns dos artistas que posteriormente estariam envolvidos com a Semana de Arte Moderna de 1922, dentre os quais Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti e Menotti del Picchia, além do então deputado do Partido Republicano Paulista, José de Freitas Valle, que "falou à beira do túmulo"⁹⁶ da poetisa. Com a morte de Francisca Júlia, inicia-se o

⁹³ BOSI, Alfredo apud VICENTE, João. Rigidez escultórica e busca de temática clássica: o rigor formal na poesia de Francisca Júlia. *Universitas Humanas*. Brasília, volume II, n.1. jan/jun,2014, p. 22

⁹⁴ ANDRADE, Mário. apud CAMARGOS, Márcia. CAMARGOS, Márcia. *Musa Impassível. A poetisa Francisca Júlia no cinzel de Victor Brecheret*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, EMBURB, 2007, p. 52

⁹⁵ CAMARGOS, Márcia. *Musa Impassível. A poetisa Francisca Júlia no cinzel de Victor Brecheret*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, EMBURB, 2007, p.55

⁹⁶ *Ibidem*, p. 94

processo de nascimento da Musa Impassível de Victor Brecheret, tradução concretizada em mármore de seus poemas.

O projeto de construção do túmulo memorativo foi apresentado por Freitas Valle na mesma semana em que foi realizada a missa de sétimo dia em memória da poetisa. Previa que fosse despendida a quantia de 15 contos para a execução do monumento e uma verba de mais 4 contos para a publicação de um livro reunindo 18 artigos sobre a artista. De acordo com Márcia Camargos, “no seu discurso no plenário, sob forte emoção, lamentou o reduzido número de pessoas presentes nas últimas homenagens fúnebres a ela prestadas”⁹⁷, onde merece destaque a afirmação feita por ele “a morte, é certo, iguala a todos; mas infelizmente a sociedade ainda distingue entre os mortos”⁹⁸. O parecer favorável veio de Mário Tavares, Júlio Prestes e Azevedo Júnior, e seguiram-se tramites legais e burocráticos, sendo autorizada a construção do monumento em 31 de dezembro de 1920, através da Lei n. 1776, homologada por Washington Luís, então presidente do Estado de São Paulo. “A escultura foi imediatamente encomendada por Freitas Valle a Victor Brecheret”⁹⁹, que partiria para a França como bolsista do Pensionato Artístico em Paris em meados de 1921, onde executaria a encomenda. Pesando quase três toneladas de mármore, e com 2,80m de altura, a Musa se apresenta

Recoberta por tecido diáfano em leve pagueado que escorrega aos ombros, descobrindo um dos seios, não possui características fúnebres, em geral anjos ou figuras em atitude de lamento e desespero. Ao invés de uma evocação saudosista e triste, ela dialoga com o imaginário parnasiano no vigor das formas carregadas de energia vital, destoando da paisagem para a qual foi concebida. ¹⁰⁰

Esta descrição de Márcia Camargos aponta uma questão importante e que merece destaque na análise desta obra, que é sua inserção no contexto de produção da escultura tumular da época. Apesar constante, porém relativo, influxo entre a produção da escultura como um todo e as especificidades da

⁹⁷ CAMARGOS, Márcia. op. cit . p. 97

⁹⁸ VALLE, José de Freitas. *apud* CAMARGOS, Márcia. op.cit. p.97

⁹⁹ *Ibidem*, p.98

¹⁰⁰ CAMARGOS, Márcia. op. cit, p. 93

escultura tumular, de maneira geral, a segunda segue desenvolvendo estilos de narrativa bastante específicos e que estão em consonância com suas funções mais elementares. Isto significa que se o modernismo ainda demoraria para se consolidar na escultura brasileira, e até mesmo na produção do próprio Brecheret, no âmbito cemiterial ela seria quase irrelevante por muito mais tempo.

A Musa foge totalmente das formas usuais de representação da arte tumular. Apesar de representar uma figura feminina, não se parece nem com Francisca Júlia, nem lembra o luto tradicional. Ou seja, não se enquadra nem na categoria de Retrato Escultórico, não traz os moldes dos monumentos cívicos celebrativos, nem das representações tradicionais do luto ou outros símbolos usualmente explorados para compor os túmulos e mausoléus das grandes necrópoles.

Victor Brecheret opta por imortalizar a poetisa não através de sua aparência, como era costume neste tipo de monumento funerário, mas através de sua obra. O impacto da Musa Impassível reside justamente em se distanciar de qualquer figura feminina tradicional, seja real ou alegórica - no sentido da referência tradicional ao luto- visto que nela não há nada que remeta à morte numa perspectiva de dor ou ausência, e sim numa perspectiva de eternidade. E ainda assim, de uma eternidade distante daquela eternidade representada através dos símbolos da fé cristã.

Vale ressaltar que ela não alude apenas ao poema que leva o título da obra, e sim a três poemas: *Musa Impassível*, *Musa Impassível II* e *Vênus*, e para o relevo que compõe a base da escultura, buscou inspiração em *Dança das Centauros*. Os três primeiros foram publicados no livro *Mármore*, e o último no livro *Esfinges*. O que nos faz pensar se até mesmo a escolha do material não tenha sido uma proposital analogia.

Aliás, não seria esta a primeira experiência de Victor Brecheret com este tipo de trabalho, apesar de ser onde a relação poesia/escultura mais se destaca. “Deve-se lembrar *Soror Dolorosa*, em que Brecheret foi solicitado a traduzir para a escultura as poesias de Guilherme de Almeida, e em bronze a máscara de Menotti Del Picchia, relacionada a seu livro de poemas, *Máscaras*”¹⁰¹

¹⁰¹ PECCININI, Daysi. 2004. op. cit . p. 42.

Antes de alinhar comentários aos versos e à imagem com suas correlações, me parece mais pertinente apresentar os poemas na íntegra pois neles está o que há de essencial na leitura da obra em sua totalidade.

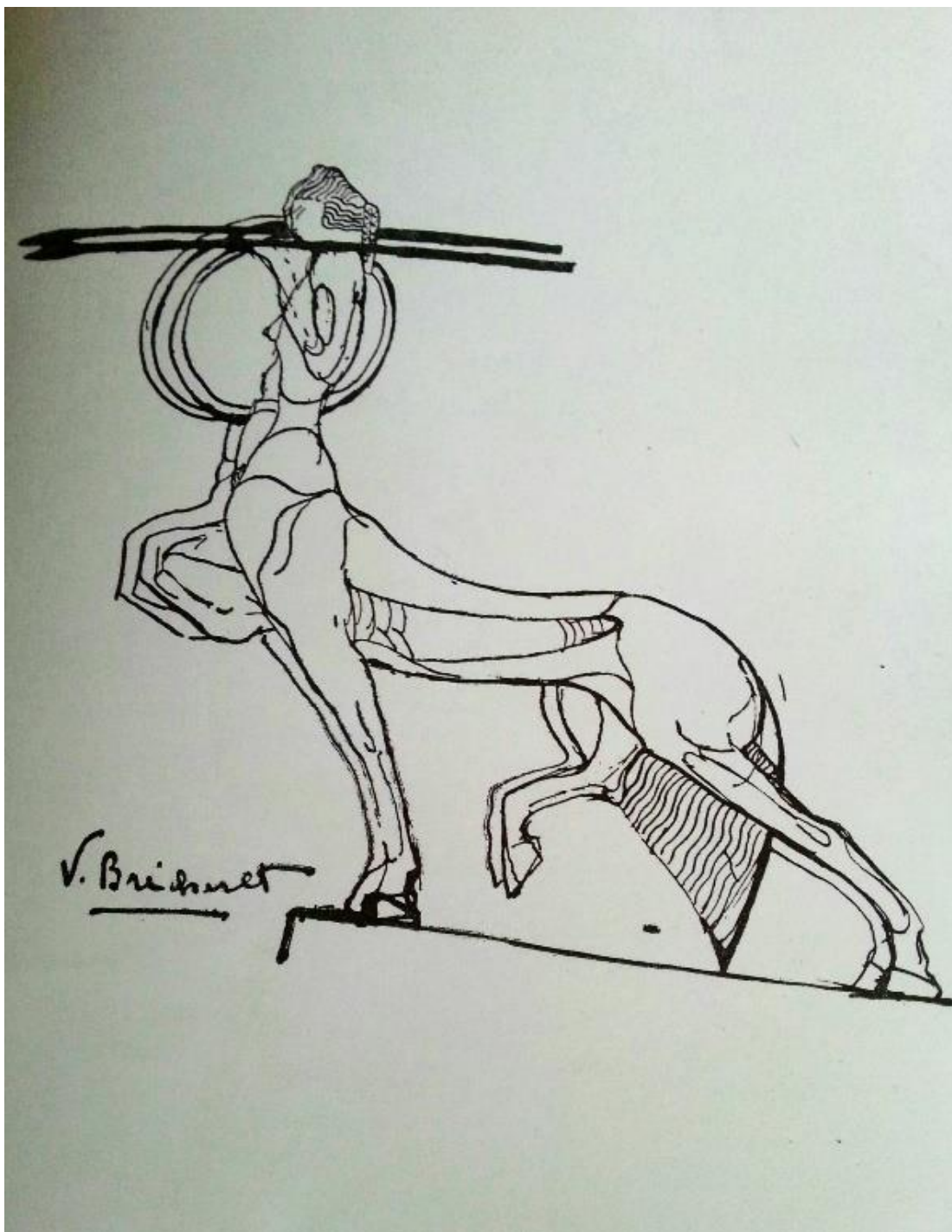


Figura 10 -Victor Brecheret - detalhe em relevo na base da Musa Impassível. 1921-22. Bico de Pena s/ papel. Publicado no suplemento literário O Estado de São Paulo.

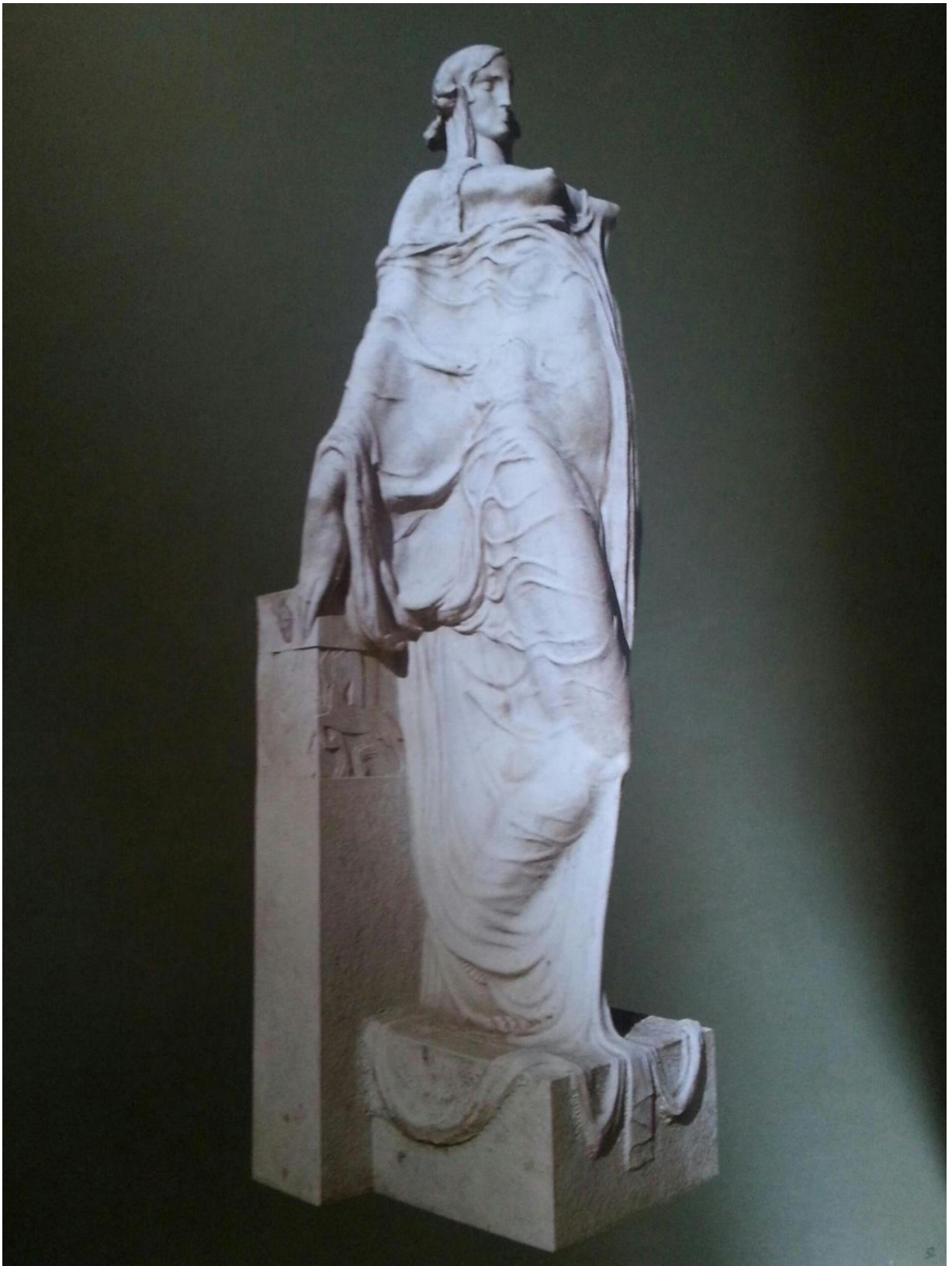


Figura 11 - Musa Impassível – 1921-23. Mármore. 300 x 95 x 70 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

*MUSA IMPASSÍVEL*¹⁰²

*Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero
Luto jamais te afeie o cândido semblante!
Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho, e diante
De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero.*

*Em teus olhos não quero a lágrima; não quero
Em tua boca o suave o idílico descante.
Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante;
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.*

*Dá-me o hemistíquio d'ouro, a imagem atrativa;
A rima cujo som, de uma harmonia crebra,
Cante aos ouvidos d'alma; a estrofe limpa e viva;*

*Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,
Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,
Ora o surdo rumor de mármore partidos*

¹⁰² Publicado em A Semana em setembro de 1893. Posteriormente no livro Esfinges.



Figura 12 - Musa Impassível no Cemitério do Araçá.

*MUSA IMPASSÍVEL II*¹⁰³

*Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,
Gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,
Por esse grande espaço onde o Impassível mora.*

*Leva-me longe, ó Musa impassível e branca!
Longe, acima do mundo, imensidade em fora,
Onde, chamas lançando ao cortejo da aurora,
O áureo plaustro do sol nas nuvens solavanca.*

*Transporta-me, de vez, numa ascensão ardente,
À deliciosa paz dos Olímpicos-Lares,
Onde os deuses pagãos vivem eternamente,*

*E onde, num longo olhar, eu possa ver contigo,
Passarem, através das brumas seculares,
Os Poetas e os Heróis do grande mundo antigo.*

¹⁰³ Publicado em A Semana em fevereiro de 1895. Posteriormente no livro Esfinges.



Figura 13 - Musa Impassível no Cemitério do Araçá (detalhe)

*VÊNUS*¹⁰⁴

*Branca e hercúlea, de pé, num bloco de Carrara,
Que lhe serve de trono, a formosa escultura,
Vênus, túmido o colo, em severa postura,
Com seus olhos de pedra o mundo inteiro encara.*

*Um sopro, um quê de vida o gênio lhe insuflara;
E impassível, de pé, mostra em toda a brancura,
Desde as linhas da face ao talhe da cintura,
A majestade real de uma beleza rara.*

*Vendo-a nessa postura e nesse nobre entorno
De Minerva marcial que pelo gládio arranca,
Julgo vê-la descer lentamente do trono,*

*E, na mesma atitude a que a insolência a obriga,
Postar-se à minha frente, impassível e branca,
Na régia perfeição da formosura antiga.*

¹⁰⁴ Publicado em A Semana em maio de 1894. Posteriormente no livro Mármoreos.

*DANÇA DAS CENTAURAS*¹⁰⁵*A Coelho Neto*

*Patas dianteiras no ar, bocas livres dos freios,
Nuas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças,
Ei-las, garbosas vêm, na evolução das danças
Rudes, pompeando à luz a brancura dos seios.*

*A noite escuta, fulge o luar, gemem as franças;
Mil centauras a rir, em lutas e torneios,
Galopam livres, vão e vêm, os peitos cheios
De ar, o cabelo solto ao léu das auras mansas.*

*Empalidece o luar, a noite cai, madruga...
A dança hípica pára e logo atroa o espaço
O galope infernal das centauras em fuga:*

*É que, longe, ao clarão do luar que empalidece,
Enorme, aceso o olhar, bravo, do heróico braço
Pendente a clava argiva, Hércules aparece...*

¹⁰⁵ Publicado no jornal Estado de São Paulo em abril de 1902. Posteriormente publicado no livro Esfinges.

Assim, a musa apresenta-se *tal branca e hercúlea, de pé em um bloco de mármore carrara, majestade real de uma beleza rara* e com um toque marcial. Seu porte traz elementos do poema Vênus mas não é Vênus. Assim como Francisca Júlia utiliza-se da sua liberdade poética para dar a essa Vênus de seus versos o garbo bélico de Minerva, *através da postura e nobre entono De Minerva marcial que pelo gládio arranca*, sem transformá-la, contudo, em Minerva, o escultor utiliza-se de sua liberdade criativa para emprestar desta Vênus o porte e o talhe, *que impassível, de pé, mostra em toda a brancura, desde as linhas da face ao talhe da cintura, a majestade real de uma beleza rara* sem necessariamente fazer da Musa Impassível uma Vênus, pois fosse assim, veríamos nela alguma característica própria a esta deusa, o que não é o caso.

Impassível diante da dor e do luto. Apesar dos olhos cerrados não se assemelha às tradicionais representantes do luto. *Sequer um gesto de dor, em cândido semblante*. Não evoca a morte, mas a imortalidade. *Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho, e diante de um morto, o mesmo olhar e sobrececho austero*. Não olha ao céu, nem espera pela eternidade divina como quem tem esperança na salvação ou no reencontro nas esferas celestiais. Seus olhos estão fechados, como se assim ela pudesse se transportar *à deliciosa paz dos Olímpicos-Lares, onde os deuses pagãos vivem eternamente. E onde, num longo olhar*, ou melhor, pela eternidade, com ela Francisca Júlia pudesse ver *passarem, através das brumas seculares, os Poetas e os Heróis do grande mundo antigo*.

Com suas quase três toneladas apoia-se leve e delicadamente sobre a pedra ornamentada com as centauras em relevo, como quem descansa sobre estas histórias de poetas e heróis. A presença das centauras neste relevo, reforça a ligação da musa com a mitologia clássica, tão marcante na obra de Francisca Júlia. Mas, ao mesmo tempo, o relevo garante que a musa é a Musa de Francisca. Única e incomparável. Não é uma mulher que represente qualquer símbolo, não é uma deusa ou personagem da mitologia clássica. O espaço que circunda sua existência é a obra de Francisca Júlia. Centauras, fêmeas, selvagens, desnudas, *a rir, em lutas e torneios, que galopam livres, vão e vêm*,

com os *peitos cheios de ar*, em nada se parecem com alguma outra imagem mitológica greco-romana usualmente explorada pela arte. Ali, *com suas patas dianteiras no ar, bocas livres dos freios, Nusas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças*, circundam e protegem a Musa, mantendo-a dentro dos domínios criativos de Francisca Júlia.

Sua monumentalidade é uma das características que observamos em Brecheret na fase sombra e que provavelmente se deve à sua relação com Mestrovic e com o mestre Arturo Dazzi. O corpo destaca curvas e formas femininas, e mostra um distanciamento da anatomia clássica muito maior do que na Eva e algumas soluções estéticas que se destacam em outras obras desta fase, como o abdômen com reentrâncias pronunciadas, a exemplo da Vitória. Diferenciam-se pela postura, pois enquanto a Vitória comprime o ventre por estar prestes a alçar vôo, a Musa o destaca devido ao quadril projetado e os ombros arcados, que ajudam a erguer os seios, pontiagudos e parcialmente descobertos. Não só o ventre é recoberto por estes espaços de luz e sombra, vazios e reentrâncias. Estes estão presentes nos olhos – *olhar de pedra que não chora* – nas tranças do cabelo, seios, panejamento, flexão das pernas e pés.

A Musa é bela como uma escultura clássica, mas não é uma escultura clássica. E assim é, porque Victor Brecheret não ilustra uma poesia de Francisca Júlia, e sim, cria um ente, um ser que incorpore em si a obra da homenageada como um todo, servindo-se para tanto dos sonetos que ao artista soam mais relevantes. Até mesmo na escolha do material, o mármore – que além de presente nos versos também é título de um dos livros, o que leva a crer que não se trata de uma escolha aleatória. O escultor utiliza seu cinzel para expressar no mármore real o que havia no mármore metafórico de Francisca Júlia.

É possível notar a presença de elementos e soluções que seriam aprimoradas e adotadas na fase luz, evidenciadas especialmente no alongamento dos dedos das mãos, no rosto afinado, nariz e queixo longo, evidência bastante interessante da transição entre as duas fases.

É pertinente lembrar que Brecheret mantinha uma estreita relação com Mário de Andrade, que por sua vez analisou criticamente, numa análise bastante minuciosa a obra de Francisca. Em um artigo, parte da série *Mestres do*

Passado, em 1921, conforme aponta Camargos, comparou-a a Dante¹⁰⁶, e “analisou com cuidado cada estrofe, elegendo “Dança das Centauros” como o mais sublime verso saído das rodas dos olímpianos”¹⁰⁷ Por ocasião da chegada da Musa ao seu local de destino, escreveu Menotti Del Picchia:

A estátua que se ergue hoje no Cemitério do Araçá, a Musa Impassível, é um mármore criado pelo cinzel triunfal de Victor Brecheret. Na augusta expressão dos seus olhos, do seu busto ereto, das suas mãos rítmicas, há toda a grandeza e beleza daquela musa impassível da formidável parnasiana que concebeu e realizou a Dança das Centauros.¹⁰⁸

Vemos, portanto, aplicados a sua concepção e execução formal, diversos aspectos que são pertinentes à escultura moderna, como o abandono da mimese e a busca por novas formas de linguagem, novos modos de percepção e uma nova visão do fazer. Ainda que mantenha alguns elos com o passado, busca outras formas de percebê-lo e interpretá-lo esteticamente. Traz ao cemitério ainda com mais força a ideia de secularização ao utilizar-se de um tema que não se enquadra nos padrões vigentes na época, exercendo assim a concepção de autonomia da arte moderna duas de suas formas principais: a autonomia da linguagem e a autonomia narrativa.

Podemos buscar outros dois artistas brasileiros que produziram esculturas funerárias na época, e que como Brecheret, não se dedicavam exclusivamente a este estilo para verificar contrastes e similaridades. O mais importante deles é Rodolfo Bernardelli.

Este importante escultor e pintor brasileiro iniciou sua formação na Academia Imperial de Belas Artes e assim como Victor Brecheret foi pensionista em Roma (1877-1884), onde foi aluno de Acchile d’Orsi e Giulio Monteverde¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Aqui vale atentar novamente ao uso de hipérboles e comparações exageradas, para reforçar que é, de fato, uma característica dos críticos deste período e não apenas reservada a produção de Victor Brecheret.

¹⁰⁷ CAMARGOS, Márcia. op. cit. p.53

¹⁰⁸ PICCHIA, Menotti, apud PECCININI, Daysi, 2004, p. 45

¹⁰⁹ RODOLFO Bernardelli. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22066/rodolfo-bernardelli>>. Acesso em: 07/2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Este último é um dos grandes nomes da escultura tumular italiana. Foi ele o responsável pelo Monumento Funerário do Presidente Campos Salles, no Cemitério da Consolação. Nele está uma das melhores representações da categoria cívico-celebrativa, trazendo todas as pompas necessárias ao monumento fúnebre de um chefe de estado.



Figura 14 - Monumento a Campos Salles- Cemitério da Consolação

Construído em 1915, conta com um retrato em relevo do presidente, no centro de uma parede semicircular, que tem acima do retrato, como ponto central e em grande destaque, o símbolo oficial da República em bronze, com grande riqueza de detalhes. Em cada ponta uma figura feminina, representando o luto e guardando a memória do morto. Uma delas carrega flores e uma espada, simbolizando a fé da justiça divina e a outra uma concha e a um livro, simbolizando a fartura e as leis divinas. O uso destes símbolos é bastante comum nos cemitérios onde há grande número de católicos.



Figura 15 – Detalhe lateral



Figura 16 – Detalhe lateral

Em destaque na parte central, uma alegoria à República. O cientista político e historiador José Murilo de Carvalho explica o uso da figura feminina como símbolo da República, defendendo sua origem no imaginário francês, que por sua vez teria buscado inspiração em Roma, onde a mulher representava a liberdade. Não cabe aqui pormenorizar o uso desta alegoria na história das artes visuais, mas destacar, mesmo que brevemente, sua importância no imaginário da República brasileira. Sua presença neste monumento também é um vestígio de sua notabilidade como símbolo nacional. Aqui ela aparece como figura central, colocando a responsabilidade com a nação em destaque, e traz um buque de flores, numa pose que alude ao movimento de depositar flores ao túmulo. Desta forma, não é a família que vela pelo morto e demonstra saudade e afeto: é a República.

O que os dois monumentos têm em comum é que ambos se utilizam de símbolos que possam destacar e eternizar os feitos de seus homenageados. Mas a execução, do ponto de vista formal e estilístico, é completamente distante. Rodolfo Bernardelli ainda se faz valer de uma estética bastante comum à necrópole. Brecheret ousa, experimenta, traz o novo.

2.2. ADEUS, FRANCISCA: O PROCESSO DE TRANSFERÊNCIA DA MUSA IMPASSÍVEL PARA A PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Por fim, além de todas estas particularidades que cercam a Musa em sua origem, em seu percurso estaria outro processo inusitado: a transferência de seu local de destino. Num processo minucioso e inédito no que diz respeito à arte tumular brasileira, passadas oito décadas de sua chegada ao jazigo de Francisca Júlia, ao qual estaria vinculada a sua existência, a Musa é cuidadosamente retirada do Cemitério do Araçá para a partir de então compor o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Antes de ser instalada em seu novo espaço, a Musa passou por um cuidadoso processo de restauração, para em seguida ser reproduzida em bronze, para que seu lugar de representação ante ao túmulo de Francisca Júlia não ficasse vazio. Quem hoje passeia pelo cemitério do Araçá pode então encontrar sua substituta, cujo material, notadamente muito mais resistente, permite que ela enfrente as intempéries que poderiam destruir a musa.

O processo teve início com a retirada da obra do cemitério, em 13 de dezembro de 2016, sob o olhar curioso e atento de familiares dos dois artistas, de autoridades, profissionais, e público em geral. Cuidadosamente protegida por um manto e atada cordas, a escultura de quase 3 toneladas é retirada do cemitério com um guindaste¹¹⁰.

O projeto de retirada, conforme consta na documentação do processo, é resultado de uma ação conjunta entre as famílias de ambos os artistas e o poder público.¹¹¹ Entende-se que a permanência da obra no cemitério põe em risco a sua integridade, visto que estaria há 80 anos sob a ação de agentes externos corrosivos. Além disso, seu posicionamento e localização estariam dificultando o acesso do público a obra¹¹².

A efetivação do processo foi possível através de termo de cooperação assinado pelo então governador Cláudio Lembo e o prefeito Gilberto Kassab, sob coordenação da EMURB (Empresa municipal e Urbanização), com recursos do Programa URB-AI Rosário Suma. Explica Marcelo Cardinale Branco, então Secretário Municipal de Infra-estrutura Urbana e Preseidente da EMURB, alguns detalhes do processo. Segundo ele, através deste programa, que

trata-se de um prêmio concedido pela União Europeia para ser aplicado em projetos localizados no Jardim da Luz, foram planejados e contratados os trabalhos de traslado, a produção de um vídeo documentário e a elaboração do [...] livro. O governo do Estado, por meio da Pinacoteca, contribuiu para a confecção de uma réplica em bronze para devolver ao túmulo de Francisca Júlia¹¹³.

¹¹⁰ CAMARGOS, M. op. cit p. 117

¹¹¹ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Acervo documental.

¹¹² PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO . Acervo documental

¹¹³ CAMARGOS, op. cit. p. 5

O secretário destaca também o envolvimento das famílias de Victor Brecheret e Francisca Júlia como grandes parceiras do projeto¹¹⁴.

O crescimento do cemitério e conseqüentemente o aumento da quantidade de lápides em torno da Musa foram aos poucos fazendo com que não apenas o acesso físico ao local da obra fosse prejudicado, mas também a visão da mesma, que mesmo com mais de 3 metros da altura estaria praticamente escondida em meio a tantas outras obras. Com seu transporte para a Pinacoteca, o local escolhido para sua exibição, tornar-se privilegiado em relação ao local anterior, pois permite que se observem normas de exibição que beneficiam a fruição completa da peça. É o que observa a pesquisadora Anna Maria Rahme, ao afirmar ao ser transferida para a Pinacoteca

nota-se a adequação precisa do local para dispor a peça posicionando-a de costas para a parede e de frente para o amplo espaço aberto do pátio interno, uma provável fidelidade à disposição original. [...] a visualização do conjunto escultórico fica ampliada pela possibilidade de olhar a distâncias e ângulos diversos, inclusive desde o andar superior. A livre circulação cria uma visibilidade tridimensional a 270 graus que, somada à ausência do volume da pedra tumular, aproxima o observador dos detalhes das figuras secundárias.¹¹⁵

Tal disposição, somada ao cuidadoso processo de restauração e ações do Pinacoteca em divulgar a obra compõe um conjunto de ações que ampliaria o acesso do público à obra, bem como à obra de Francisca Júlia também estaria sendo destacada e beneficiada, num amplo contraste com o que estaria acontecendo nas últimas décadas, visto que no cemitério, os transeuntes muitas vezes não teriam condições de entender a magnitude da obra e a importância de ambos os artistas.

¹¹⁴ Ibidem p. 6

¹¹⁵ RAHME, Anna M. op. cit p.948

3. O SEPULTAMENTO: QUANDO A OBRA TRAZ EM SI SEU DESTINO

Se no caso da Musa Impassível foi necessário partir do local de destino e função da obra para entender sua produção, com a *Mise at Tombeau* – ou *Sepultamento* - há um caminho distinto a ser pensando. Premiada no Salão de Outono de Paris de 1923, a obra foi adquirida por Olivia Guedes Penteado e adaptada por Brecheret para sua instalação no jazigo de sua família no Cemitério da Consolação, na capital paulista. Antes disso, foi festejada pelos amigos como o laurear vitorioso do artista na capital francesa. E por ele também. Escreveria ele a Mário, bem como outros brasileiros que viviam em Paris, num incontestável tom de comemoração.

Victória! Victória! Com essas palavras Brecheret escreve a Mário dias depois e, num estado de euforia, repete as mesmas expressões com que começara a carta anterior. Descrevendo o momento de consagração, enviou a foto do gesso premiado em exposição e um recorte do jornal *Le Temps* com a crítica de Thiébaud-Sisson. A Mário, conta o momento de seu sucesso no Salão de Outono, sendo chamado de mestre, entre grandes aplausos e felicitações, entre elas a do Presidente da República Francesa, Alexandre Millerand (1859-1943). Na sequência Brecheret fala das boas críticas. Além da importante crítica do *Le Temps*, refere-se a do *Le Mattin*¹¹⁶.

A autora afirma que Victor Brecheret fora bastante ousado na concepção deste monumento religioso que traz quatro mulheres – que ela denomina santas mulheres- com a Virgem sentada e o Cristo morto. A peça apresentada no Salão media dois metros de altura por quatro de comprimento e possuía apenas 75 cm de profundidade. Segundo ela, estas medidas teriam sido precisamente registradas por Anita Malfatti, que escreve a Mário de Andrade em outubro de 1923.¹¹⁷

¹¹⁶ PECCININI, Daysi. op.cit, 2011. p.43.

¹¹⁷ Ibidem, p.46.



Figura 17 - Mise at Tombeau (SEPULTAMENTO) no Salão de Outono. Paris. 1923. Gesso.

De fato, convém destacar que o gesso premiado *Mise at Tombeau* não era só resultado de uma inovação formal, de uma nova maneira de trabalhar que Brecheret desenvolvia, abandonando os códigos da primeira fase de formação italiana que impactaram os modernistas de São Paulo. Os mais importantes elementos neste processo de inovação foram a sintetização das formas e o alisamento das superfícies, que encontram sua razão de ser em diálogo com o contexto no qual Brecheret convivia com a arte de seu tempo.¹¹⁸

Ela explica que naquele momento emergia um classicismo moderno, que teria superado o naturalismo em busca de uma estilização das formas que atentava aos ritmos dos volumes, espaços e às qualidades das superfícies. “Síntese de composição, afastou a narrativa de detalhes, da anatomia ou do panejamento, focando o efeito psicológico, mais do que o realismo físico.”¹¹⁹

¹¹⁸ PECCININI, Daysi. Op. cit. 2011, p. 46

¹¹⁹. Ibidem, p.46



Figura 18- Sepultamento – 1923-27 – Granito. 13 x 288 x 14 cm. Cemitério da Consolação - Jazigo da Família Penteadó.

Esta obra é marca importante do início do período que o próprio artista chamaria de fase modernista – que coincide com o que Mario de Andrade chamaria de fase luz – onde o artista deixaria de lado as formas carregadas de dramaticidade, os músculos encordoados, em prol de um despojamento, um vislumbre geométrico, marcado pelo contato com Léger, Brancusi e Maillol, a arte oriental chinesa e indochinesa.¹²⁰

O artista, que adoecera no ano anterior, contou a Luiz Martins em entrevista que teria entrado num estado profundo de meditação e busca por formas simples e puras. Nesta época, teria ele encontrado, próximo a sua região de repouso, no leito de um rio, uma porção de pedras lisas, ovais e redondas, que a ele pareciam extremamente belas no polimento regular dado pela água. Meteu-as num saco e as levou consigo, para o estranhamento de um guarda que

¹²⁰ PECCININI, Daysi. op.cit, 2004. p. 62

o interpelaria em Paris, ao qual teria muita dificuldade em provar que não era louco por estar carregando um monte de pedras¹²¹



Figura 19 - Sepultamento - detalhe.

Esta busca se mostra visível no tratamento dado por ele a esta obra, onde predominam as formas arredondas, presentes nas vestes das mulheres, cuja parte central é dividida por uma linha sinuosa que fecha num semicírculo que ao mesmo tempo marca a cintura e cria mangas em seus vestidos, na solução dos cabelos – uma forma circular, complementada por outras duas formas circulares menores que lembram coques, em seus rostos redondos e até mesmo na posição de Maria. A disposição das mulheres, suas poses e o uso da repetição de uma mesma figura em posturas diferentes como representação de diversas personagens também reforça essa ideia de linhas circulares. O olhar anda em círculos pela obra.

¹²¹ MARTINS, Luiz. Em São Paulo, com Victor Brecheret. Revista Vamos Ler. OUT/1939. IN: PELLEGRINI, Sandra B. op cit, p.51



Figura 20 - Sepultamento - Detalhe da vista traseira

A inovação no que diz respeito ao tratamento dado às proporções da obra e suas relações com a profundidade me parece um de seus aspectos mais interessantes. O alongamento das figuras viria a ser uma constante na obra de Brecheret, porém, em *Sepultamento*, o monumento se apresenta como uma escultura que remete ao relevo. As figuras despostas desta maneira “achatada”, predominantemente horizontal subverte o que temos em mente como fundamento para a tridimensionalidade. Apesar de tridimensional, há nele algo que nos contém o ímpeto natural de andar a sua volta, como normalmente fazemos diante da maioria das esculturas. Convida a um olhar contemplativo, típico dos objetos artísticos bidimensionais, ao não requerer a diversificação dos ângulos de observação. E este “relevo” encontra seu plano de fundo perfeito, mesmo não tendo sido pensando originalmente para este espaço, afinal, o que

melhor cairia como plano de fundo para um sepultamento que o próprio entorno do cemitério.

Para além das novidades, encontramos ali também algumas soluções estéticas que Brecheret já havia experimentado, criando um elo com as fases anteriores e demonstrando que esta busca já estava em andamento na trajetória do artista a um certo tempo. Obviamente um deste elementos é o tratamento alongado dado às mãos, como já destacado na leitura da Musa Impassível. Ele repete. O rosto de Maria, do Cristo e da primeira figura feminina também se apresentam de maneira mais alongada. Porém, o que mais se destaca, a meu ver, é o tratamento das bocas, que remetem de imediato ao Cristo de Trancinhas e outras obras religiosas do período anterior. A presença das aureolas santifica o Cristo e Maria, e tornam as outras figuras uma espécie de alegoria a todos os cristãos que sofreram com a morte de Cristo.



Figura 21 - Sepultamento – Detalhe

Nas expressões, espanto e sofrimento na boca aberta de Maria e do Cristo, bem como em uma das mulheres. Duas figuras olham para baixo em lamentação, outras duas olham para cima, como que numa súplica ao divino.

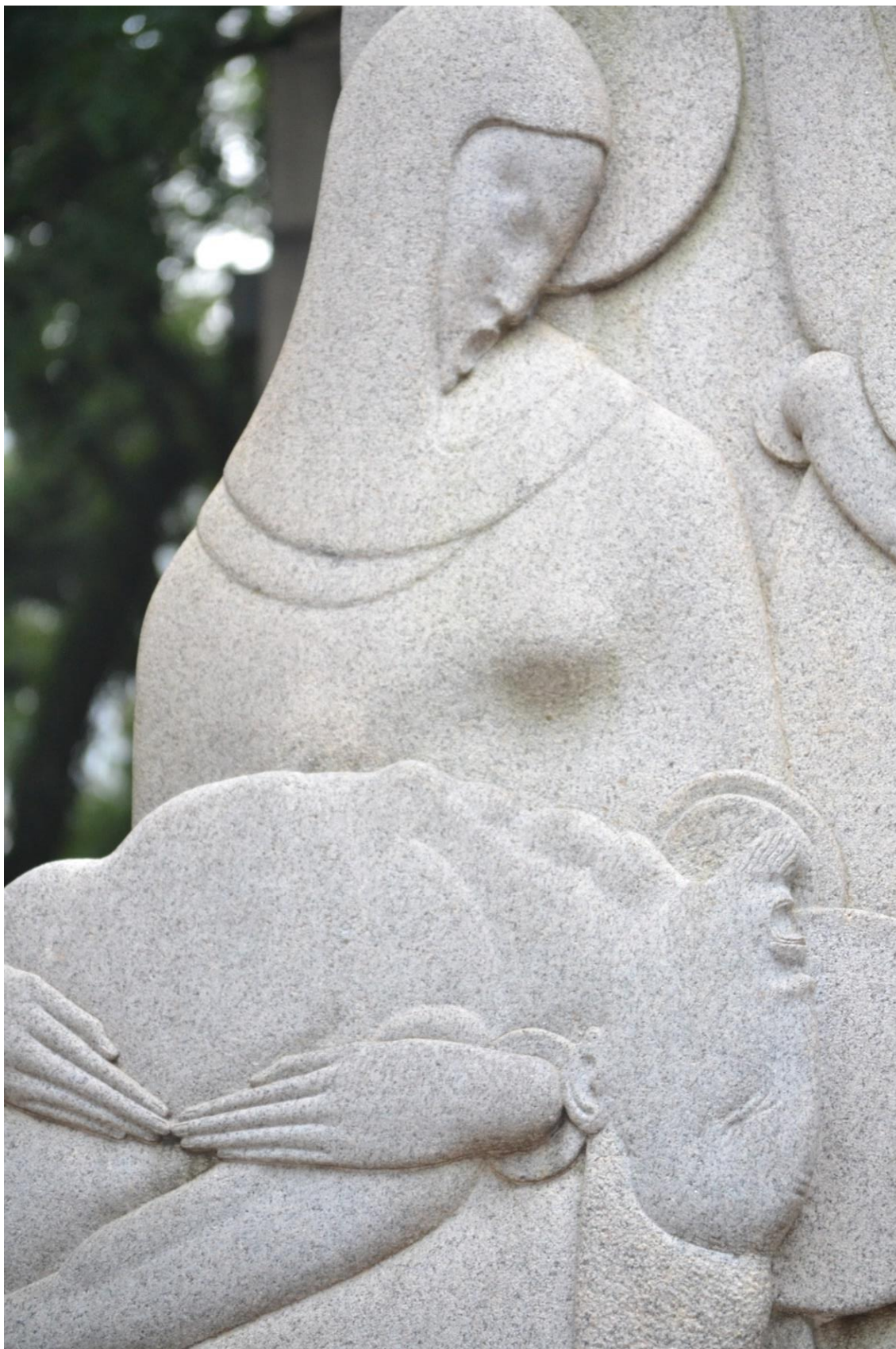


Figura 22 - Sepultamento – Detalhe.

No Brasil, Paulo Prado escreveria em sua Resenha do Mês para a Revista do Brasil:

Paris acaba agora de o consagrar grande artista; Brecheret na escultura foi o triunfador do Salon d'Automme, deste ano. A glória e a fama, indiscretas e teimosas como mulheres souberam descobri-lo na pobreza de seu ateliê de operário perdido nesta cidade implacável e justiceira. Para tirá-lo do anonimato de artista estrangeiro e desconhecido bastará o salon deste fim de ano. A obra exposta trata de quatro figuras chorando com a Mater Dolosora, o corpo inanimado do Cristo. O assunto e a colocação foram impostas pelos organizadores do Salon Vencedor num concurso preliminar em que figuravam 60 escultores parisienses.¹²²

Sua crítica traz um detalhe bastante interessante. Aparentemente seguindo o influxo das críticas parisienses, e apesar da obra ter sido nomeada pelo artista como Sepultamento, a leitura feita por Paulo Prado e a maioria dos críticos é a de uma alegoria da Mater Dolorosa ou Pietá – ambas trazem em si o mesmo significado. De fato, temos na obra uma figura feminina, cuja cabeça traz uma forma circular que facilmente identificamos como uma auréola, que traz em seu colo uma figura masculina com a mesma forma circular, que parece estar sem vida. Este conjunto de signos costuma ser identificado como Maria com o Cristo morto ao colo, a que se convém chamar pelos já referidos nomes de Pietá ou Mater Dolorosa.



Figura 23 - Sepultamento – esboço.- 1923 . Crayon s/ papel.

¹²² PRADO, Paulo. Revista do Brasil: Resenha do Mês n.98. 1924. IN: PELLEGRINI, Sandra B. op. cit p.40

Porém, de maneira geral quando nos referimos a esta alegoria desta forma, estamos tratando de representações que trazem apenas estas duas figuras. A presença de outros elementos, como estas mulheres chorando junto a eles, pode indicar que se trata de outra alegoria. Considerando, neste caso, o título da obra – Sepultamento – julgo tratar-se, portanto, de uma referência à XIV estação da Via Sacra, ou Via Crucis - Série de 14 quadros (ou estações) que representam as cenas principais da paixão de Cristo¹²³ – que também leva o mesmo nome. Essas representações do caminho de Jesus Cristo em direção ao calvário têm caráter didático e são de importância fundamental na ornamentação das igrejas católicas. Convidam à meditação da via-sacra, um exercício mental realização de reviver os passos de Cristo, especialmente durante a quaresma. São elas: Estação I - Jesus é condenado à morte; Estação II - Jesus toma a cruz aos ombros; Estação III - Jesus cai pela primeira vez; Estação IV - Jesus encontra a sua mãe; Estação V - Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a Cruz; Estação VI - Verónica enxuga o rosto de Jesus; Estação VII - Jesus cai pela segunda vez; Estação VIII - Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; Estação IX - Jesus cai pela terceira vez; Estação X - Jesus é despojado das suas vestes; Estação XI - Jesus é pregado na cruz; Estação XII - Jesus morre na cruz; Estação XIII - Jesus é descido da cruz e entregue a sua Mãe; Estação XIV - Jesus é depositado no sepulcro, também conhecida como Sepultamento.

O esboço desenhado pelo artista remete à diversas obras em que este tema foi tratado. E neste esboço não fica clara a presença de Maria, ou a intenção de fazer uma piedade materna, afinal, ali não conseguimos distinguir as mulheres, levando a crer que inicialmente Brecheret pensou em dar este tratamento mais abstrato às personagens.

Aliás, este tema é bastante comum na produção artística em diversos períodos da história da arte, como podemos ver em alguns exemplos a seguir. As disposições e materiais variam bastante, bem como técnicas e materiais, como por exemplo, este conjunto escultórico em madeira pintada, de Pierre Carving, o mármore pintado da catedral de São Coentim ou o mármore branco da Catedral de Saint Etienne. .

¹²³ AULETE, Caldas. Dicionário da Língua Portuguesa. Versão digital.

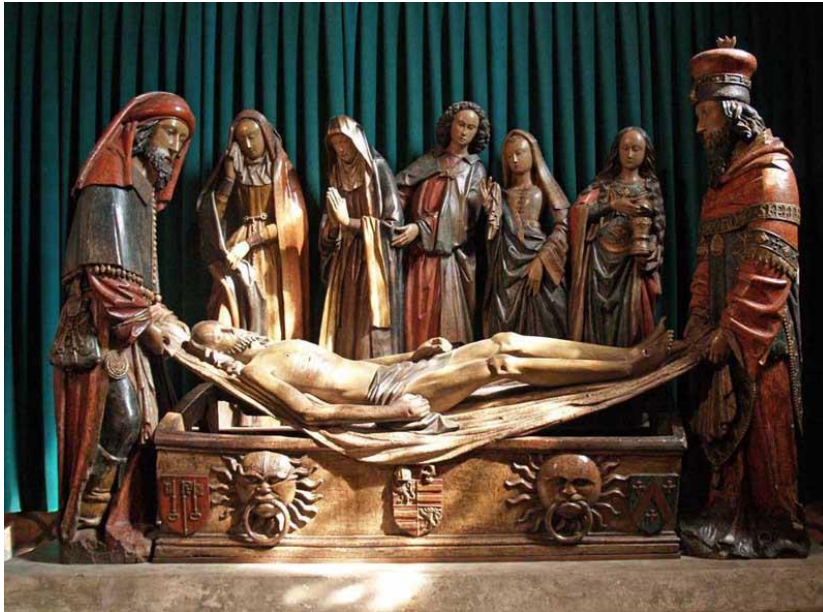


Figura 24 - Sepultamento – Pierre de Carming – 1845- Madeira. Abadia de São Pedro.



Figura 25 - Sepultamento – 1868 – Mármore. Catedral de Saint Corentin.



Figura 26 – Sepultamento. Mármore. Igreja de Saint Etienne.



Figura 27 - Sepultamento - Fra Angelico – 1436. Óleo sobre madeira. 152 x 200 cm. Museu São Marcos.

Além das obras escultóricas, o tema tem bastante destaque e relevância também na pintura, tendo belos exemplos também em distintos períodos da história da pintura, como pode-se perceber através das obras de Fra Angelico, Rubens, Rafael Sanzio, para citar apenas alguns exemplos.

Percebe-se que, apesar da cena ser descrita no novo testamento, não há consenso dos artistas no que diz respeito à quantidade de pessoas presentes no ato do sepultamento de Cristo, apontando para o caráter simbólico da cena, como se o a identidade de cada um dos presentes não fosse o ponto mais relevante da representação, e sim, o luto dos primeiros cristãos, que aliás tornaria-se a chave da difusão do cristianismo¹²⁴.

Importante dizer que não há nos evangelhos consenso com relação aos presentes no sepultamento de Cristo. Em Mateus, estão presentes José de Arimatéria, Maria Madalena e outra Maria¹²⁵, que segundo o evangelho de Marcos seria mãe de José¹²⁶. Lucas não nomeia as mulheres e nem diz quantas eram. Apenas afirma a presença de mulheres que vieram com José de Arimatéia¹²⁷. Já o evangelho de João, não fala da presença de mulheres, afirmando que o sepultamento teria sido realizado por José de Arimatéia e Nicodemos¹²⁸. Nenhum dos evangelhos atesta a presença de Maria, mãe de Jesus ao sepultamento. Isto reforça o aspecto simbólico da alegoria.

Não é à toa que a Via-Crucis está presente em quase todas as igrejas católicas. É o martírio de Cristo inspira os primeiros cristãos a repetirem suas palavras e atos, é o martírio que santificará os primeiros cristãos e tornar-se-á base do catolicismo e outras denominações cristãs que surgiriam ao longo da história das religiões.

¹²⁵ MATEUS , XXVII- 57-61

¹²⁶ MARCOS, XV: 42-47

¹²⁷ LUCAS XXIII: 50-56

¹²⁸ JOÃO XIX: 38-42



Figura 28- Sepultamento – Rafael Sanzio – 1507. Óleo sobre madeira. 184 x 176 cm. Galeria Borghese.

Este martírio costuma ser reforçado pela dramaticidade aplicada às narrativas que compõe pinturas e esculturas acerca do tema. Tradicionalmente, ao menos no que diz respeito à grandes obras, como esta de Rafael Sanzio. Não se economizam as faces dramáticas, o movimento dos presentes em contraste à inercia do Cristo.



Figura 29 - Sepultamento – Rubens – 1612. Óleo sobre tela. 131 x 130,2 cm. P. Getty Museum.

Desesperam-se os primeiros cristãos diante de um futuro sem seu salvador. O martírio é base do cristianismo. E a igreja católica utiliza-se muito bem da linguagem visual para potencializar seus símbolos.

Assim, temos o Cristo morto, com diversas figuras em seu entorno, numa obra que o artista nomeou como *Mise au Tombeau*, idealizada especificamente para um Salão parisiense, durante sua estada em Paris. Vale destacar que entre todas as atividades possíveis na cidade, uma das prediletas de Victor Brecheret eram as visitas a igrejas. Ressalta Daysi Peccinini que

Nestes anos em Paris, Brecheret frequentava, portanto, o circuito de seu metier, dedicando-se totalmente ao trabalho, distanciando-se do grand monde frequentado por seus amigos brasileiros, artistas e intelectuais, membros da elite do país, como Tarsila do Amaral, Antonio Gomide, Oswald de Andrade e Vicente do Rego Monteiro. Ao invés disso, pobre e de temperamento arredo, ele percorria a cidade em longos passeios a pé, visitando museus e igrejas. A arte religiosa medieval o interessava sobremaneira e, apesar de não ser religioso, costumava afirmar que a arte estava nos templos.¹²⁹

Ao passear pelas igrejas de Paris, um olhar minimamente mais atencioso às representações da via-sacra e lá veremos, quase de maneira unanime, a legenda *Mise au Tombeau*. Assim como em obras do mesmo tema que fazem parte do acervo do Louvre.

Outro indício importante é a apresentação de outras obras de temática relacionada à via sacra e também à Pietá. Sua primeira obra com referência ao sofrimento materno utilizando-se desta alegoria foi realizada ainda nos tempos em que frequentava o Liceu de Artes e Ofícios, antes mesmo da sua primeira temporada de formação na Europa. A obra, nomeada como *Pietá* e datada de 1912-1913, é a escultura de madeira mais antiga de Brecheret. Nela a Madonna aparece segurando o Cristo em seus braços de maneira bastante tradicional.

Mais tarde, compondo o conjunto que estaria exposto na Semana de Arte Moderna, apresenta a *Soror Dolorosa*, anteriormente citada. Em meados da década de 1920, vai novamente trabalhar o tema, com outra *Pietá*. Esta possui uma versão em bronze de 34,5x24x11,5 cm e outra executada em granito, foi

¹²⁹ PECCININI, Daysi. Op.cit, 2004, p.60.

feita para o túmulo de sua tia Antonia Nanni Salini, falecida em 1924. A obra é executada em 1926-1927.

Dedicado a fazer uma escultura que marcasse seu reconhecimento e carinho àquela que fora sua verdadeira mãe, ele realizou uma peça em granito, denominada Pietá, que depois de participar da exposição individual do artista em São Paulo foi colocada no jazigo da família Salini no Cemitério da Consolação. Trata-se de uma composição vertical em que Maria sustenta o corpo do Cristo morto nos braços. A estilização do rosto da Virgem, formando um bloco único, além de um mínimo de relevos, fazem de Pietá uma obra muito próxima de *Mise at Tombeau*, tanto em termos plásticos, quanto por serem contemporâneas uma da outra¹³⁰.

Desta forma, considerando a liberdade narrativa intrínseca à escultura moderna, onde o artista confere aos signos clássicos a roupagem lhe parece mais conveniente, é possível ler estes signos através da maneira que o artista costumava tratar o tema. Nesta carta que Brecheret escreveu para Mario de Andrade em 1924, consta um esboço da sua Pietá, no qual ele trabalhava na época.

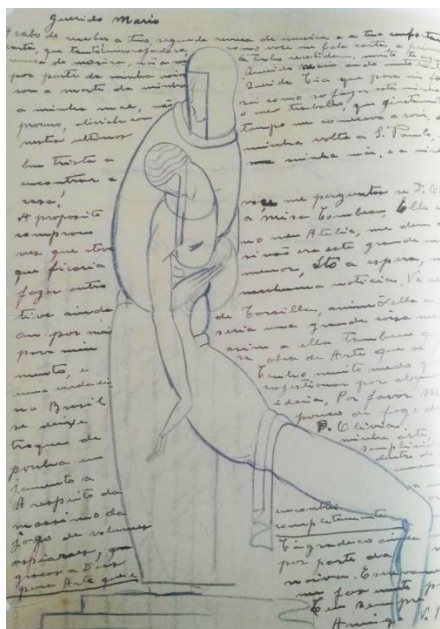


Figura 30 - Carta de Victor Brecheret a Mario de Andrade – 1924 – Acervo Mário de Andrade. IEB/USP

¹³⁰ Ibidem, p.84

Percebemos que este apresentava o tema utilizando-se apenas da figura de Maria e do Cristo, sem as carpideiras a sua volta. Estas apareceriam em outras esculturas do artista que se aproximam de temas relacionados às estações da via sacra, como a Descida da Cruz, de 1925-1926 (Estação XIII), e a Crucificação / Calvário (Estação XI), de 1928. Ambas apresentam a mesma solução estética de Sepultamento para as figuras femininas presentes.

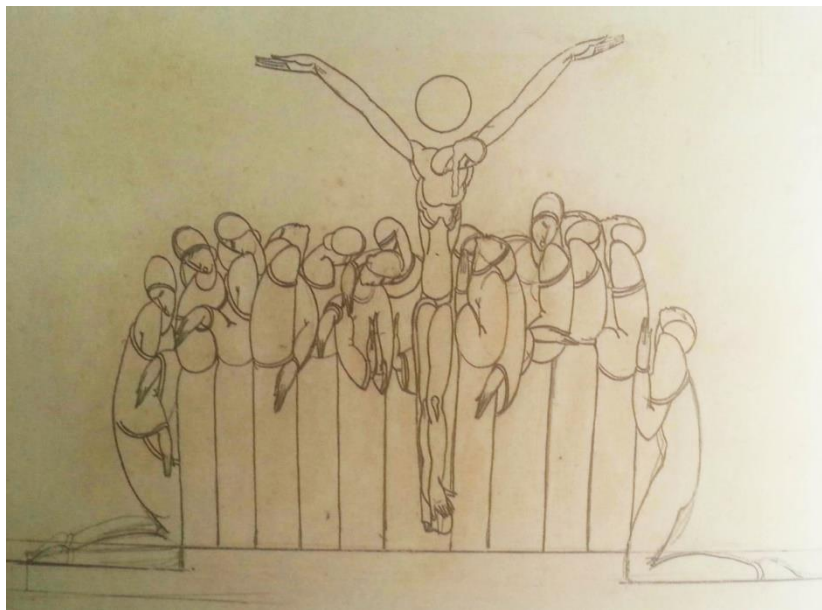


Figura 31 - Esboço Crucificação -1928. Grafite sobre papel. 31,5 x 48 cm. Coleção Particular.



Figura 32 - Crucifixo /Calvário 1928. Mármore. 39,3 x 132,5 x 18 cm. Acervo do Museu de Arte Brasileira. FAAP.

É certo que isto não inviabiliza a leitura da mesma como uma representação da piedade materna, porém possibilita que a mesma seja percebida de maneira mais ampla, dentro do quadro de referências do escultor e de sua inserção na história da arte como um todo. Ou seja, de certa forma, a obra Sepultamento traz um cruzamento das duas alegorias, mas ainda assim, os indícios apontam mais para a alegoria apontada pelo seu nome.



Figura 33 - Pietá -1926. Bronze. 34,5 x 24 x 11, 5 cm. Museu de Arte Brasileira. FAAP.

Tal complexidade simbólica e narrativa é um dos fatores que torna esta obra tão única, a ponto de fazer com que um monumento pensado para um salão chamasse a atenção de Olivia Penteadó de forma a fazer com que a mesma desejasse tê-lo no jazigo da família, onde a obra se completaria. É como se a força simbólica intrínseca à obra se sobrepusesse e “escolhesse” seu local de destino. Como também viria a acontecer com a Pietá anos depois.

É pertinente dar o devido destaque a figura de Olívia Guedes Penteado neste contexto. Sevcenko afirma que era na casa dela e de Paulo Prado “que os jovens interessados em artes modernas encontravam as últimas revistas, livros, informações, obras, chegados da Europa e as portas abertas”.¹³¹

Através das cartas trocadas entre Brecheret e Mário de Andrade, é possível concluir que a iniciativa de adquirir a obra, partiu de Olívia. Ela teria demonstrado interesse na aquisição, porém, não tornou a tocar no assunto. Isto faria com que Victor Brecheret solicitasse ao amigo Mário de Andrade que intervisse e estimulasse a amiga a efetivar a compra¹³². De acordo com a filha do artista, Sandra Brecheret Pellegrini, este estaria em grande dificuldade financeira à época, e que o traslado da obra finalizada só teria sido possível através da ajuda de Tarsila do Amaral¹³³.



Figura 34 - Pietá -1926- 27. Granito. Túmulo da Família Nanni Salini - Cemitério da Consolação

¹³¹ SEVCENKO, op. cit p. 235

¹³² ACERVO MARIO DE ANDRADE. IEB/SP

¹³³ Sandra Brecheret Pellegrini em entrevista concedida por email em 23/07/2014.

Se no caso da Musa Impassível vemos uma obra pensada para a necrópole, mas que não possuem características comuns à obras presentes neste tipo de espaço, no caso do Sepultamento, vemos justamente o inverso. Uma obra pensada para o espaço institucional cujo tema é bastante recorrente nas necrópoles do mundo, assim como a piedade materna, com grandes variações estéticas e de períodos.

Mário de Andrade, afirmaria, por ocasião inauguração do jazigo da famílias Penteado:

O que a gente encontra naqueles vergéis marmóreos são enxames de anjinhos, anjos e anjões suficientes para tornarem de uma vez desconvidativos os apartamentos no 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 sobre os despojos de Ignácio Penteado. No meio daquela gritaria sentimental de mármore, o monumento de Brecheret abre um silêncio respeitoso diante da morte: é fúnebre¹³⁴.

Neste momento, Mario demonstra estar de acordo com a ideia de que a obra, por si, reivindica seu espaço como representante do luto. Talvez tenha sido este mesmo o argumento usado por ele para convencer a amiga da aquisição da obra. Qualquer coisa que se diga a respeito não passaria de suposição. O que temos de fato é que Sepultamento é uma das mais belas obras que compõe o conjunto de grandes obras presentes no Cemitério da Consolação.

¹³⁴ ANDRADE, Mario apud ABBUD, Marísia Costa. Mario de Andrade e as manifestações em São Paulo (1927-1930). Dissertação de Mestrado. ECA/USP, São Paulo, 1979.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa centrou-se na reflexão sobre a obra de Victor Brecheret, mais especificamente sobre duas esculturas tumulares. Juntas, essas obras são representativas das transformações formais surgidas num momento específico da trajetória do artista, quando de sua passagem por Paris como pensionista do Estado de São Paulo, como bem notaria Mário de Andrade, anos depois. Ao que parece, se houve um ponto de inflexão entre o Brecheret que caminhava em direção ao moderno e o Brecheret que se entende como artista moderno, este ponto deve estar entre estas duas obras. É uma hipótese aberta, claro. Sempre cabem mais reflexões e novas interpretações, especialmente se consideramos a predileção do artista pela temática religiosa, cujo apelo convencional parece entrar em conflito com o próprio modernismo, predominantemente secularizado.

De toda forma, a iconografia religiosa de Brecheret não deve ser entendida como um momento de passagem em sua trajetória modernista, como se com o tempo ela se mostrasse uma contradição em breve superada. Não abordamos aqui o conjunto de obras do escultor realizadas posteriormente, mas cabe notar que Brecheret jamais abandonaria o tema sagrado por completo ao longo de sua carreira. Assim como é notável que a iconografia religiosa, especialmente aquela que gira em torno da crucificação, é uma característica marcante da sua obra neste período.

Por outro lado, tal apelo religioso não faz com que a obra de Victor Brecheret seja, por assim dizer, menos “moderna”. Como fenômeno histórico impuro e por isso mesmo complexo, o modernismo é repleto de contradições, alinearidades, fluxos e contrafluxos, ainda mais quando temos em mente casos como o Brasil, cujos modernismos alternativos exigem a reinterpretação das narrativas canônicas. Tais moldes hegemônicos de análise, especialmente fundamentados no que se entende por arte moderna europeia, talvez não sejam suficientes quando se trata de casos como o brasileiro.

Como provocação, mesmo acreditando que nosso contexto seja tão específico que nele cabem muitos “poréns”, lanço aqui duas observações. A primeira é o fato de Sepultamento ter sido premiada no Salão de Outono de 1923, em Paris, bem no meio da efervescência moderna. Cabe aqui, então, nos perguntar se esta questão do tema teria ou não relevância para os críticos da época. Diferentemente daqui, o moderno por lá já estaria consolidado.

A segunda, que vem apoiada na primeira, é que o Victor Brecheret não é o único artista naquele período a trabalhar com temas religiosos. Podemos citar, por exemplo, Eric Gill, cujos trabalhos podem ser vistos atualmente na Tate Britain em Londres, com suas gravuras Maria, mas, ainda com mais proximidade a Victor Brecheret, sua escultura de São Sebastião (1920). Não tenho o intuito neste momento de me lançar a uma análise da obra deste artista e nem fazer comparações entre os artistas. Apenas, como disse, deixar esta provocação. A mim e a todos que tiveram a paciência de chegar até aqui.



Figura 35 - Eric Gill. São Sebastião – 1920. Coleção Tate. 10x20x24 cm

Aliás, acredito que o tom destas considerações finais seja, de fato, um tom mais provocativo do que conclusivo. O fato é que Sepultamento foi a obra que coroou a trajetória de Brecheret internacionalmente. A citada carta do artista ao amigo Mário, em que ele comemora com o amigo o prêmio do Salão, nos mostra o quanto o artista almejava este selo de aceitação institucional internacional. Havia nela realmente um tom de quem conquista algo que muito almeja. Victor Brecheret era um artista comprometido com sua arte, com sua busca. Sua realização pessoal estava ali. E como se sua formula estivesse agora submetida e aprovada pelo crivo da crítica, ali segue o artista no caminho da simplificação das formas, mas sem abandonar a monumentalidade que marcou períodos anteriores, como no caso da Musa Impassível.

A Musa também recebe seu prêmio, por assim dizer. Tardiamente, através do processo de transferência para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Depois de tantas décadas cumprindo sua função original, é reconhecida como obra de arte relevante e como tal merecedora do cuidado de uma grande instituição. Reconhece-se a sua importância, mas ao mesmo tempo sua fragilidade material. Teme-se que o tempo ou mesmo a ação de “vândalos” possa destruí-la. E no ímpeto de protegê-la, ela deixa seu local de origem. Há nesta ação também uma promessa de visibilidade. A ela e à sua homenageada.

Finalizo com mais algumas provocações. A necessidade de proteção material de uma obra relevante é incontestável. Mas seria a transferência a única maneira de dar-lhe visibilidade e garantir sua integridade? Não haveriam outras alternativas? Não coloco esta provocação em tom de crítica porque realmente acredito na necessidade da proteção de obras como a Musa Impassível, assim como acredito na necessidade de se proteger espaços como o cemitério e tudo o que nele se insere. Realmente não tenho certeza se é possível garantir a visibilidade destes espaços dentro de parâmetros de conservação e de acesso ao patrimônio histórico da cidade. De todo modo, talvez a ação do tempo esteja intrinsicamente ligada à função principal destas obras.

A Musa Impassível, felizmente, está sob a proteção estatal, e isso é de fato fundamental. Julgo apenas necessário lembrar que o Sepultamento, por exemplo, ainda que possua a magnitude de uma grande obra, também está exposta às mesmas questões a que a Musa esteve. E além dela, lá estão outras

tantas obras de Brecheret, assim como as obras de um grande número de artistas, brasileiros e internacionais, modernos e não modernos, famosos e artesãos anônimos que atestam questões igualmente importantes. Fica aqui o convite à reflexão. E enquanto isso, seguem vivas as nossas necrópoles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco. A Semana de 22. A aventura modernista no Brasil. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

AMARAL; Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma renovação das artes no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARGAN, Giulio Carlos. As fontes da arte moderna. Novos Estudos, CEBRAP, 1987.

AULETE, Caldas. Dicionário da Língua Portuguesa. Versão digital.

BELLOMO, H. (Org). Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

BORGES, Maria Elizia. A. Estatuária Funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. 2011

.

BRITO, Mário da Silva 1964. História do Modernismo Brasileiro. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

CAMARGOS, Márcia. Musa Impassível. A poetisa Francisca Júlia no cinzel de Victor Brecheret. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, EMBURB, 2007.

ELIAS, N. A Solidão dos Moribundos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FABRIS, Annateresa.(org). Modernidade e Modernismo no Brasil. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

HOBBSAWN, Eric J. A Era das Revoluções: 1789 – 1948. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Tania Andrade. De morcegos e caveiras a cruzeiros e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX. (estudo de identidade e mobilidades sociais). Anais do Museu Paulista. N. Ser V.2 p.87-150, 1994.

MORIN, E. O Homem e a Morte. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

PANOFSKY, Erwin. O significado nas Artes Visuais. Perspectiva, s.d.

PECCININI, Daysi. Brecheret: A linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.

_____. Brecheret e a Escola de Paris. São Paulo: Instituto Victor Brecheret: FM Editorial, 2011.

PEDROSA, Mário. Da Importância da Pintura e da Escultura na Semana de Arte Moderna. IN: AMARAL; Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22. Subsídios para uma renovação das artes no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PELLEGRINI, Sandra B. Brecheret: 60 anos de notícias. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

RANCIÈRE, J. O Destino das Imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. História da Vida Privada no Brasil. Volume 3. República: Da Belle Époque a Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo no Brasil: campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana (org). Sobre a arte brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo no Brasil: campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana (org). Sobre a arte brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SOUCHAUL, F. Last Commissions of the Ancien Régime. IN: BRUNEAU, P. et al Sculpture from Antique to Middle Ages. London: Taschen, 2006.

TIRAPELI, Percival. São Paulo. Artes e Etnias. São Paulo: UNESP, 2007.

TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

VALLADARES, C. P. Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros. Brasília: MECRJ, 1972.

VICENTE, João. Rigidez escultórica e busca de temática clássica: o rigor formal na poesia de Francisca Júlia. Universitas Humanas. Brasília, volume II, n.1. jan/jun, 2014.

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

FONTES ICONOGRÁFICAS

VICTOR BRECHERET:

Cristo – 1920 – Bronze. 31,5 x 14 x 15 cm. Acervo Mário de Andrade. Biblioteca IEB/USP.

Eva – 1919/1920. Mármore. Prefeitura de São Paulo. Centro Cultural São Paulo.

Vitória- 1920-21. Bronze. 72,5 x 11, 5 x 14,4 cm. Acervo Mário de Andrade. IEB/USP

Soror Dolorosa -1920. Bronze.52 x 38,5 x 20 cm. Coleção Particular.

Musa Impassível – 1921-23. Mármore. 300 x 95 x 70 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Sepultamento – 1923-27 – Granito. 13 x 288 x 14 cm. Cemitério da Consolação - Jazigo da Família Penteado.

Carta de Victor Brecheret a Mario de Andrade – 1924 – Acervo Mário de Andrade. IEB/USP

Pietá -1926- 27. Granito. Túmulo da Família Nanni Salini - Cemitério da Consolação

Pietá -1926. Bronze. 34,5 x 24 x 11, 5 cm. Museu de Arte Brasileira. FAAP.

Crucifixo /Calvário 1928. Mármore. 39,3 x 132,5 x 18 cm. Acervo do Museu de Arte Brasileira. FAAP.