

## A Escultura de Victor Brecheret

1.

Após iniciar-se na linguagem da escultura com mestres como Dazzi, e sofrer a influência de Rodin, Bourdelle, e sobretudo Mestrovic, Brecheret deixou-se permear pelos sopros revolucionários das principais correntes estéticas da primeira metade do século XX. Já então revela sua originalidade, produzindo obras como “Cabeça de Cristo” (1920) e Eva (1921), preparações para a grande obra que faria posteriormente. “Cabeça de Cristo”, celebrizada por Mário de Andrade, surge como uma peça forte, “bela na sua extravagância”, como escreveu alguém, desde que se confira ao termo seu significado primeiro: o de afastar-se da via comum, percorrida pelas criações religiosas convencionais. A peça, com efeito, subverte os cânones vigentes, devido ao seu caráter longilíneo, estilizado, que a acerca de modelos pretéritos, bizantinos ou góticos, e também a distancia dos mesmos, emprestando-lhe um não sei quê de sofisticado, a lembrar o *Art Nouveau*. Apesar disso, não se enquadra nos moldes art-nouvistas. Se tentamos identificar a razão disso, talvez a encontremos no rictus expressionista da boca. Que sucede, pois, a uma peça que, embora denuncie aspectos estilísticos diversos, é capaz de *sintetizá-los*? Estamos diante de uma peça *brecheretiana*, isto é, de algo inovador. Acrescentemos que o pescoço, desmesurado, e as famosas trancinhas, no meio das quais a bifurcação da barba rompe a monotonia do verticalismo, contribuem para dar à peça maior expressividade. Insignificantes detalhes, quase despercebidos, como a divisão dos cabelos, e o encrespamento da testa, de sabor arcaico, evocando determinadas máscaras africanas, associam-se às formas já mencionadas, convertendo a pequena peça numa obra-prima. É o estilo germinal do artista, sua fase de incubação. Poderíamos até dizer que “Cabeça de Cristo” foi – não o Grito do Ipiranga do escultor, avesso a toda estrepitosidade – mas, antes, seu murmúrio de independência, um murmúrio que terminou por reboar mais estrondoso do que tudo o que, até então, fora feito em nosso país.

A trajetória de Brecheret consolida-se na década seguinte. Apontaríamos como maior influência (ou teria sido, apenas, consoante a expressão de Mário Quintana, mera *confluência*?) a personalidade de Brancusi, e de todos que lhe seguiram as lições. Mantendo a simplificação da obra anterior, “Sepultamento” (1923), monumento de ressonância elegíaca, combina o estaticismo das tragédias gregas, de uma dor pétrea, com a emocionalidade das *Pietás* dos séculos XIV - XV, o que se vê, tanto no gesto da mãe, como na prostração perturbadora da vítima. Em breve, o escultor requinta suas preocupações de limpidez e essencialidade. “Tocadora de Guitarra” (1923), “Portadora de Perfume” (1924), “Madona” (1924), “Dançarina” (1925), “Madona com Menino” (1925), são peças de uma voluptuosidade sutil, eletrizadas por um grau de morbidez, que nada tem a ver com eventuais reminiscências helenísticas, mas, antes, as relaciona com a nova imagem da mulher, que iria emergir, definitivamente, no pós-guerra. Sem embargo, Brecheret permanece fiel à gramática decorativa da época, principalmente por seu amor ao arabesco. Anos após, esta fase seria transcendida por um passo, que poderíamos qualificar de ruptura. Com outra versão de “Tocadora de Guitarra” (mármore, 1925), “Fuga para o Egito” (bronze, 1927), “Torso” (bronze, 1930), e a série: “O Beijo”, o escultor atinge um dos seus cumes, obtendo nova síntese de maior alcance e esplendor. Se é verdade que “Tocadora de Guitarra”, com seu movimento helicoidal, uma sorte de redemoinho cristalizado, uma metáfora da música e do erotismo, guarda ecos do carinho do artista pelas curvas e volumes, congelados num hieratismo afim ao de Epstein e Zadkine (“Estátua para um Jardim”, de 1936), já a série dos “Beijos” resiste a quaisquer comparações, inclusive com as obras de igual temática de Brancusi. Na versão em mármore polido (1933. Col. Luiz Fernando Gama Pellegrini), oferece-nos um grupo de tão sublime coreografia, à qual, aliás, o material confere uma auréola de sugestão e fria doçura, que não podemos fugir à interjeição: magnífico! As demais peças dessa série, especialmente o bronze polido (1932. Col. Brecheret, 28,5 cm), sugerem, simultaneamente, pela compacidade do bloco, a absoluta identidade dos amantes, e mediante gestos interrompidos em vôo, dotados daquela graça que Bergson definia como adivinhação de movimentos vindouros, a comunhão corporal de ambos. Diante de criações como essas, o silêncio, que as bocas seladas dos amantes propõem, é a melhor homenagem.

2.

Impõe-se uma menção às obras religiosas de Brecheret.

Apesar do seu agnosticismo, atendendo a necessidades profissionais, e a outros impulsos, talvez de identificação com o povo ao qual pertencia, e de absorção de arquétipos de sua própria formação, o escultor executou peças de arte *religiosa* – não propriamente de arte sacra. “Ceia” (terracota da década de 40, MAC.)

deve figurar entre as mais profundas criações da arte cristã contemporânea. Nela, mediante o isolamento de Cristo que, com os dois apóstolos prediletos, forma um grupo central em evidência, Brecheret resguarda o aspecto convival do banquete e, ainda, a transcendência do Salvador, cuja divindade não é imposta, nem maliciosamente privilegiada, mas sugerida por um halo ligeiramente delineado. À extrema direita, o pé a emergir do manto, indica o polo oposto do mal, Judas, prestes a trair. Embora menos poderosa, “Santa Ceia” (terracota, 1930) exhibe um ritmo binário e ternário, que a transforma numa discreta sinfonia visual, onde a mesa tosca e os volumes das pernas, rudemente trabalhados, destinam-se a sublinhar a melodia geral da composição.

Particular destaque merece a “Via Crucis” do Hospital de Clínicas de São Paulo (1946). A uma aparente frieza estilística que, amiúde, tende a atomizar os personagens, combinando-os com a clareza de uma fórmula química, o escultor adiciona um arrepio, uma fosforescência litúrgica tão alta, que é impossível não evocar um auto-da-paixão, representado em câmara lenta. Cenas, como a da XIIIª Estação, na qual se alça uma cruz solitária à esquerda, contra a qual opõem-se o horizontalismo do corpo de Cristo e o verticalismo adoçado da Mãe compassiva, revivem a atmosfera do *threnos* das primitivas lamentações cristãs. Impossível não aproximá-la dos painéis de Lorezenti, ou mais exatamente de Giotto. Por outro lado, o “Cristo” (bronze, 1954. Col. Fam. Brecheret), com sua esbeltez e toque onírico, tem a ver com Donatello, e, paradoxalmente, com a tradição barroca de nossa terra. É, todavia, nas figurações de São Francisco de Assis (incluídas as da Capela Paranga em Atibaia) que o escultor triunfa. Brecheret é um dos poucos artistas a terem proposto imagens do *Poverello* fora dos clichês habituais, imagens capazes de unificarem em si duas dimensões, de certa forma, irreconciliáveis em termos de visualidade: o caráter poético, de levitação, que a piedade popular atribui ao Santo, e sua veemência passional, seu sofrimento seráfico e espírito ascético. “São Francisco e os Pombos” (bronze, 1945) manifesta, primordialmente, o primeiro aspecto; mas se tivéssemos de opiar, indicariamos a belíssima “Cabeça de São Francisco” (terracota, 1955) como a grande representação do Santo, uma de suas efígies mais plausíveis e plasticamente esplendorosas. Nessa imagem, os olhos e a boca formam uma sorte de apelo (a sucção do vácuo?) ao trans-humano, e a coroa da tonsura e da barba reafirmam o compromisso terrestre do Santo, sobretudo por suas estrias nas quais a luz, tão celebrada pelo Poeta do *Cântico do Sol*, se aninha. De resto, o franciscanismo do escultor transborda, igualmente, de sua arte animalista, como o lírico alto-relevo da fachada do Jockey Club de São Paulo, e o encantador bronze de 1936/37 intitulado: “Cavalos”.

3.

O legado final — e maior — de Brecheret são duas criações que bastam

para consagrá-lo o maior escultor do Brasil: o “Monumento às Bandeiras”, e a sua fase indianista.

Em certo sentido, o “Monumento às Bandeiras” representa o esforço mais notável, realizado no século XX, para recriar o colossalismo épico dos egípcios. Mas Brecheret não incidiu no erro de fazer algo gigantesco: fez algo *grande*, segundo uma expressão de Boullée, referente à Basílica de São Pedro. Como, então, esquivou os escolhos quase fatais onde soçobra a maior parte dos artistas com ambição de monumentalidade? Possivelmente, não se deixando fascinar pela multiplicidade e variedade das partes, mas pelo fluxo do conjunto. Compreendeu que o que importava era a massa. Não só ela, porém: a obra tinha que definir-se em termos de uma direção. Estruturou o monumento como um edifício, arquetonicamente, na extensão do barco, nos blocos inertes. Já, ao final, o estaticismo se dissolve sobre a proa, e eis que ali se instala, não uma ruptura, mas uma decolagem, na figura que constitui o hífen ótico entre a gravidade e o impulso ascensional, pedestre primeiro, depois equestre. Sabia Brecheret que a eurtmia tinha que ser preservada: alterna, pois, personagens em pé, parados, com personagens em avanço, até se escoarem na unidade de uma só figura, simétrica à figura do lado contrário. Após uma cesura, um silêncio visual, assomam os cavalos, com um belíssimo movimento de cabeça, imensos, arquetônicos na sua incompletude, dinâmicos no ritmo que os arremessa. Não é preciso, pois, mencionar as dimensões físicas da obra, fruto de trinta anos de trabalho; o que se deve enaltecer é a autêntica grandiosidade desse monumento, que funde em si a repousada majestade dos gigantes de Abu Simbel, e um *frisson* qualquer da airocidade das estátuas equestres do Renascimento.

Na última década de sua vida, Brecheret reserva-nos uma surpresa. Interessa-se por seixos rolados pelo mar, e, instado por uma necessidade íntima, acerca-se de abstração, que o impele a uma série de formas novas, e até, a uma renovação de sua mitologia pessoal. Em 1951, com “O Índio e a Suassuapara” conquista o Primeiro Prêmio Nacional de Escultura da Primeira Bienal de São Paulo. Que vemos, então? Um escultor que se subtrai aos parâmetros clássicos da tradição, imergindo-se num lençol de motivos e de plasticidade desconhecidos. Podem ser levantadas objeções às suas famosas pedras, nas quais o respeito do escultor pela matéria o deixa, por assim dizer, no umbral de uma atitude zen-budista em relação à mesma. Brecheret limita-se a incisões nas superfícies geológicas, acentuando-lhes este ou aquele veio, esta ou aquela fenda preexistentes. Deve ter sido um prazer tátil, sofisticadíssimo, para um homem como ele, afeito à intimidade com a figura, praticar tal não-intervencionismo estético. Mas, o escultor não se deteria aí. Perceberia que “a criação de natureza dentro de objetos” em vez da “criação de objetos fora da natureza” (como Calder) – na bela expressão de Guilherme de Almeida – o deveria conduzir a *outras* esculturas, tão peculiares à sua genialidade como as primeiras. Surgem “Três Graças” (1952), e outras terracotas como “Luta de Índios”, peça de igual nível que a premiada na Primeira Bienal. Suas “Maternidades Indígenas”, “Mãe

Terra' "Drama Marajoara' "Bartira' operam uma soberba fusão dialética de um mínimo de evocação realista com um máximo de sentido tátil e rítmico. Criações irredutíveis a modelos da tradição européia, sem comum medida com nada do que até então se fizera. O escultor instaura um novo primitivismo, mais telúrico, baseado, não na escultura propriamente dita, mas na plástica, típica de nossos indígenas que preferiam a maleabilidade do barro à volumetria rígida das matérias resistentes.

Com Brecheret a escultura moderna brasileira projeta-se no cenário mundial. O país revela seu segundo escultor de gênio, herdeiro digno do Alcijadinho, ao qual sucederia uma plêiade de nomes, hoje obrigatórios em qualquer resenha histórica.

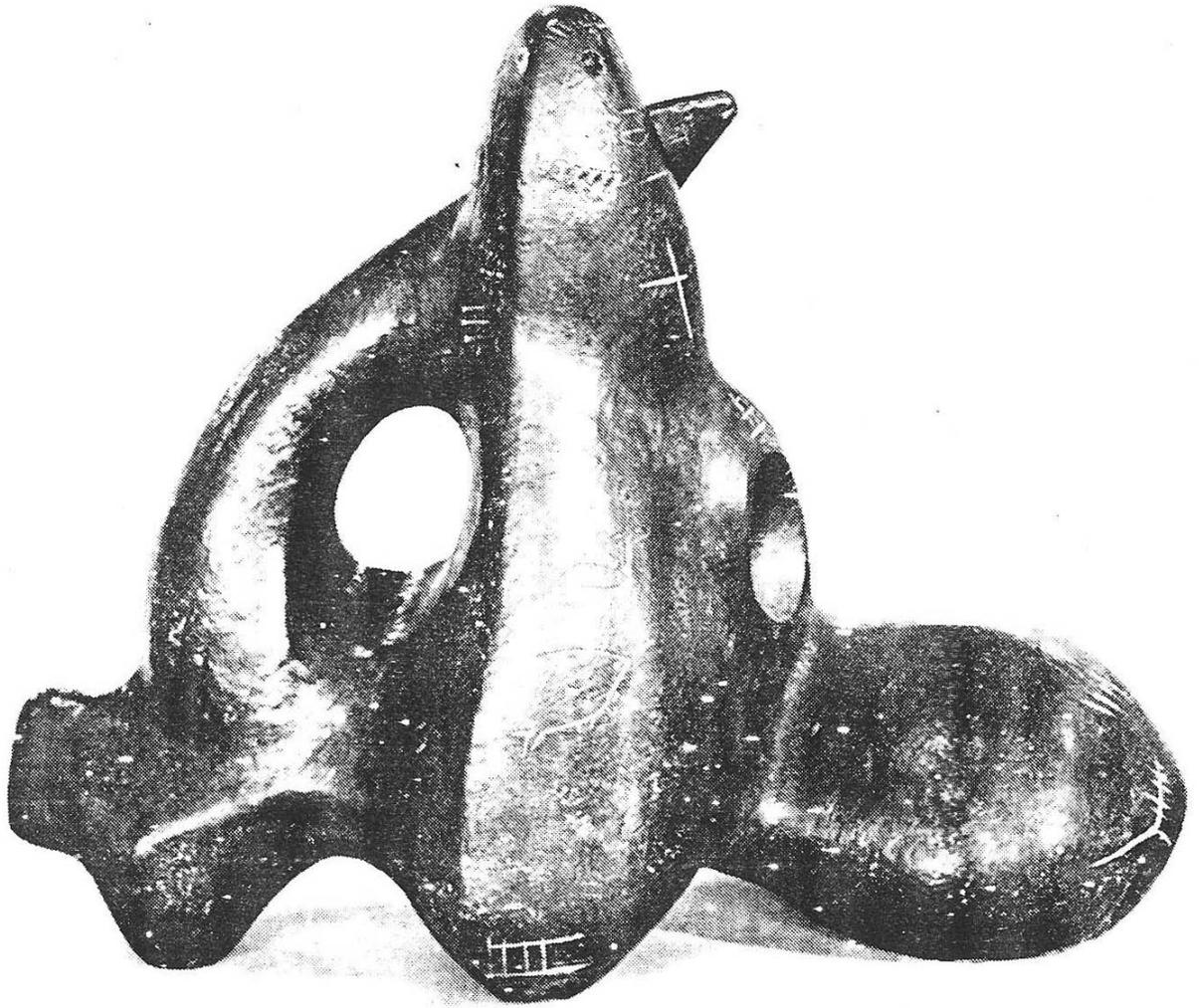
*ARMINDO TREVISAN Doutor em Filosofia pela Universidade de Fribourg, Suíça; Prof. Adjunto de História da Arte, aposentado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.*



*Victor Brecheret. "Santa Ceia". 1930  
Terracota. Col. Fam. Brecheret*



*Victor Brecheret. "Cavalos". 1936-7.  
Bronze. Col. Fam. Brecheret*



*Victor Brecheret. "O Índio e a Suassuapara". 1951  
Bronze. Museu de Arte Contemporânea da USP, SP*