

MODERNISMO E ARTE FUNERÁRIA A PARTIR DO ESTUDO DE “O SEPULTAMENTO”, DE VICTOR BRECHERET

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a analisar aspectos da arte funerária moderna brasileira, a partir do estudo de caso da obra “O Sepultamento”, de autoria do artista plástico Victor Brecheret (1894-1955), à luz das proposições do pensamento decolonial, visando a desconstrução do olhar eurocêntrico acerca da temática da arte.

Feita em granito rústico, de estilo clássico refinado pelo vigor da arte moderna, com aproximadamente 2,26 metros de altura e aproximadamente 3,65 metros de comprimento, a obra significa Pietát (Piedade). Cristo no colo de sua mãe e quatro mulheres santas ao lado: Maria Madalena, Maria de Cleofas, Santa Isabel e, a quarta mulher que não consta da Bíblia, seria uma alusão à Olívia Penteado. Localizada nos terrenos 1 e 2, rua 35 (lado esquerdo), a obra encontra-se em ótimo estado de conservação. (ASSIS et al, 2010)

A obra funerária encontra-se no túmulo de Olívia Guedes Penteado, no Cemitério da Consolação, em São Paulo. A necrópole em questão será compreendida enquanto um espaço de arte, haja vista que reúne grande número de obras que expressam materialmente atitudes humanas diante do problema da finitude.

O espaço cemiterial é, com efeito, privilegiado para a expressão das relações entre memória e identidade. A individualização das sepulturas e os valores expressos nas mesmas demonstram o desejo de preservar a identidade e a memória dos mortos, servem à demonstração e/ou transmissão dos valores culturais e à própria reconstituição do sentido existencial para os que ficam. Entende-se que o culto aos mortos passa por um filtro de percepção, permitindo que somente os valores considerados essenciais pelos vivos, para a recomposição do sentido da vida, sejam expressos neste espaço, no qual esta pesquisa encontra-se circunscrita.

A continuidade dos mortos é estabelecida por intermédio da memória dos vivos; na pedra são impressos e (re)significados os seus valores, mediados pelo olhar dos sobreviventes. A individualização de cada túmulo, através da arquitetura, escultura, signos e simbologias, por exemplo, é indicativa do desejo de perpetuação existencial: busca-se expressar as particularidades dos mortos nas lápides, para preservar a memória e a personalidade dos mesmos. Constituem-se, desta forma, representações de *alteridade*, nas quais são combinados fragmentos da memória, por intermédio do conjunto simbólico.

Inserido neste espaço múltiplo, que é o Cemitério da Consolação, “O Sepultamento” ou “Mise au Tombeau” é um significativo exemplo de produção escultórica no contexto da arte moderna

brasileira. O escultor italiano imigrou para o Brasil em 1904 e já na adolescência estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Entre 1913 a 1919 completou seus estudos na Europa, onde adquiriu traços fundamentais da escultura moderna, fruto do seu aprendizado no ateliê de Arturo Dazzi, em Roma; da influência das obras de Rodin e dos estudos sobre Michelângelo. Novamente no Brasil, na década de 1920, integrou-se ao grupo modernista de São Paulo. Tendo ganho uma bolsa para estudar em Paris, em 1921, assimilou traços estilísticos que emanavam das vanguardas artísticas europeias (TRANJAN; NOGUEIRA, 2011, p.3).

Há que se observar que o modernismo foi um movimento internacional que surgiu quase simultaneamente em vários países europeus, como um reflexo dos efeitos da modernização na vida social e cultural, nos âmbitos individual e coletivo. O movimento modernista no Brasil significou uma renovação completa de todo o campo artístico brasileiro a partir da década de 1920, tendo uma maior influência, principalmente, na literatura. Ainda que se inspire num modelo modernista europeu, é possível observar que o modernismo brasileiro apresenta dentre suas características traços de enaltecimento nacional – especialmente a composição multiétnica da paisagem nacional – e, por conseguinte, questionamento dos valores eurocêntricos.

Buscaremos articular os aspectos relevantes da arte funerária moderna brasileira, a partir do estudo de caso de “O sepultamento”, aos elementos presentes nos estudos de perspectiva decolonial. Entendemos que esta leitura de mundo que se constrói a partir do pensamento decolonial possibilita a apreciação artística da modernidade nacional, com base no estudo de caso de Brecheret, numa perspectiva aberta à variedade e diversidade de possibilidades, não somente artísticas, como também epistêmicas e políticas.

UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL PARA OS ESTUDOS DE ARTE

Ao mesmo tempo em que a arte moderna brasileira buscava reconstruir os modelos estéticos apreciados no território nacional, atacando, por sua nova visão, principalmente o “gosto burguês”, era ainda dependente de patrocinadores provenientes da elite econômica, como Olívia Guedes Penteadó, cujo salão foi um dos primeiros a abrir espaço para os modernistas e que, inclusive, foi grande apreciadora da obra de Brecheret (RIBEIRO, 2006, p. 15).

El campo del arte es un espacio social de lucha que interactúa permanentemente con otros campos, al tiempo que busca su autonomía. Y como todo proceso social, ha tenido transformaciones importantes en diferentes momentos históricos que le han dado la configuración que conocemos hoy. Una de las rupturas más importantes, quizá, es la incursión en la vida social del estilo de vida burgués y la influencia de ese sector social en las disposiciones sociales, culturales, económicas y políticas que regirían la sociedad después de la segunda mitad del siglo XIX, particularmente la sociedad europea. (MENDOZA NIÑO, 2011, p. 125)

Os modernistas, portanto, inseridos num meio artístico permeado pelo patrocínio e pelos olhos atentos de colecionadores burgueses, encontravam-se entre tensionamentos no que dizia respeito à manutenção material de sua produção e o discurso que desejavam ver transmitido por sua arte. Tal era o discurso que defendia a valorização das figuras que o classicismo da arte acadêmica deixara de fora, julgando ser válido somente o conhecimento artístico gestado e cristalizado no meio das Escolas de Belas Artes que fora transplantado para o Brasil: ou seja, uma perspectiva eurocêntrica. Castro-Gomez e Grosfoguel comentam que o eurocentrismo, a partir do que foi delimitado por Quijano e Dussel,

[...] es una *actitud colonial* frente al conocimiento, que se articula de forma simultánea con el proceso de las relaciones centro-periferia y las jerarquías étnico/raciales. La superioridad asignada al conocimiento europeo en muchas áreas de la vida fue un aspecto importante de la colonialidad del poder en el sistema-mundo. Los conocimientos subalternos fueron excluidos, omitidos, silenciados e ignorados. Desde la Ilustración, en el siglo XVIII, este silenciamiento fue legitimado sobre la idea de que tales conocimientos representaban una etapa mítica, inferior, premoderna y precientífica del conocimiento humano. Solamente el conocimiento generado por la elite científica y filosófica de Europa era tenido por conocimiento ‘verdadero’, ya que era capaz de hacer abstracción de sus condicionamientos espacio-temporales para ubicarse en una plataforma neutra de observación. (CASTRO-GOMEZ; GROSGOQUEL, 2007, p. 20)

Uma comparação muito válida de mencionar aqui é a feita por Dussel (2008, p. 165), ao tratar da percepção de que o conhecimento europeu é o único legítimo, dado que é o único capaz de abstração, chegando ao “ponto zero”, de onde é capaz de tudo analisar objetivamente, produzindo assim um conhecimento puro. Este horizonte cartesiano de pensamento encontraria paralelo na prática do artista renascentista, que utiliza a técnica da perspectiva. Para tal, o desenhista ou pintor traça uma linha do horizonte, a qual emprega para submeter os objetos ao ponto de fuga. O artista em si, do lado oposto ao ponto de fuga, observa os objetos desenhados, assumindo para si uma postura “neutra”. Em termos de conhecimento, isso se traduziria numa incontestável superioridade dos saberes europeus sobre os demais, estes incapazes de legitimidade. Segundo Walsh (2009, p. 14),

Essa *colonialidade do poder* – que ainda perdura – estabeleceu e fixou uma hierarquia racializada: brancos (europeus), mestiços e, apagando suas diferenças históricas, culturais e linguísticas, “índios” e “negros” como identidades comuns e negativas.

A autora afirma ainda que, fundadas nesta lógica, as configurações binárias, que separam ocidente e oriente, impingindo a uns povos a posse do conhecimento científico e da mágica a outros, polarizando-os em termos de racionalidade/irracionalidade, serviria à justificação da hierarquia constituída conforme a conhecemos, situando no topo os valores europeus. Quijano (2005, p. 1-2)

ressalta a importância da ideia de raça na tessitura das relações que se desenvolveram entre colonizadores e colonizados no contexto americano:

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população.

Desta forma, os valores dos dois lados do processo colonizador são devidamente separados e dispostos segundo os princípios de uma rigorosa hierarquia, que parte do arcabouço cultural europeu acerca dos outros e de si, solidificando os princípios de leitura em torno do cenário cultural local. Deste modo, a presença dos padrões artísticos que guardavam o legado academicista legitimava-se através de seu discurso, desabilitando a inclusão de novas perspectivas artísticas que não aquelas postuladas pela tradição oriunda do continente europeu.

Um exemplo desta percepção expressa nas artes plásticas visível na FIGURA 1. Na tela “Iracema”, o pintor José Maria de Medeiros representa uma personagem indígena, a protagonista do romance homônimo de autoria do escritor romântico José de Alencar. A figura obedece os modelos da tanto da pintura de paisagem quanto da pintura de nu, representando a personagem numa pose que lembra a estatuária clássica – perna ligeiramente dobrada, braço erguido (CAVALCANTI, 2012).



FIGURA 1: Iracema, 1884, de José Maria de Medeiros

Tal qual o romance que a inspirou, a tela rende certa beleza ao indígena, todavia o condena ao *passado*, outro discurso de tons eurocêntricos que, se recorda a contribuição do não-branco à formação cultural da América, deixa-o restrito ao reino do primitivo, com frequência agindo no sentido de reconhecê-lo dentro de todos homogêneos: independente de quais fossem suas especificidades, suas identidades, ao concretizar-se o projeto colonizador, eram o *índio* e o *negro*. Segundo Quijano (2005, p. 11):

Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua relocalização no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo.

Evidentemente, e dada a permanência do modelo eurocêntrico em nosso meio, tais concepções são ainda comuns, inclusive no campo das artes, de maneira que faz-se necessária uma discussão acerca da problemática das representações interculturais no campo das artes plásticas no

Brasil.

Buscamos, trabalhar dentro desta perspectiva, optando por lançar uma mirada decolonial sobre o tema em questão, em vista da questão da arte como conhecimento não-eurocêntrico e, em especial, da arte moderna brasileira como uma dinâmica de repensar em relação aos discursos artísticos produzidos até então no Brasil, seriamente dependentes de uma tradição eurocêntrica que pouco considerava os valores próprios da cultura local e que, quando o fazia, impunha-lhes os moldes estéticos que eram próprios da convenção artística europeia.

O MODERNISMO NO BRASIL

Segundo Bourriaud (2011, p. 13), a arte moderna nasce em paralelo à ascensão do taylorismo, à criação do cinema, e é contemporânea das análises de Karl Marx, sendo que “subproduto da civilização industrial, nasce no cerne do processo de racionalização do trabalho” (BOURRIAUD, 2011, p. 13). O moderno na arte não seria, portanto, “progressista”, mas um modelo que discute com uma sociedade cada vez mais dirigida ao avanço da técnica e a não-reflexividade em torno do trabalho especializado. Destarte, o artista moderno deve, cada vez mais, problematizar sua prática criativa e, assim, problematizar a si mesmo.

O Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928) e o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (ANDRADE, 1924), de autoria de Oswald de Andrade, trata das pretensões modernistas acerca da formação de uma nova estética no território nacional. Estas ideias desenvolveram-se, indubitavelmente, em alinhamento com aquelas que já haviam sido expressas pelas vanguardas artísticas europeias. Entretanto, parecia claro para os modernistas brasileiros que este consumo da produção estética e intelectual oriunda de fora deveria estar acompanhado de um direcionamento para os temas e veias estéticas próprias do espaço cultural brasileiro.

Tal componente havia faltado no desenvolvimento da arte acadêmica no Brasil, que começara imitando a europeia, falhando em desenvolver-se organicamente, até o ponto de, em meados da virada dos anos de 1910 para 1920, preservarem-se modelos de academicismo entre os artistas brasileiros que já eram considerados superados até mesmo em seu continente de origem. O modernismo brasileiro desenvolveu-se, então, em um ataque à arte erudita conforme era dominante nas esferas culturais da elite brasileira.

Esta erudição remete ao Parnasianismo e ao Arcadismo na poesia, bem como ao Neoclassicismo nas artes visuais, tendências artísticas oriundas da França. O academicismo artístico no Brasil, desde o estabelecimento da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios – que tornou-se, posteriormente Academia Imperial das Belas Artes e, finalmente, Escola Nacional de Belas Artes – seguia um matriz fundamentalmente francesa, importando formulações estéticas da Europa e

adequando-as às circunstâncias locais de produção. Conforme Knauss (2011, p. 175), a chegada dos neoclassicistas ao Brasil encontra-se já em meio a uma conjuntura de confrontação simbólica, haja vista que a vida política francesa no momento passava por momentos de instabilidade.

É nesse mesmo contexto de disputas políticas que um grupo de artistas neoclássicos, marcados pelo ostracismo em sua terra natal, foi organizado e deu origem à chamada Missão Artística Francesa, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816 renovando a cena artística do Brasil e afirmando a estética neoclássica da monarquia nos trópicos. (KNAUSS, 2011, p. 175)

Em oposição a este modelo, que se cristalizara, os modernistas defendiam uma arte nacional que fosse capaz de *exportar* modelos – tal como a madeira do pau-brasil fora produto de exportação – para outros países, e não apenas consumir os modelos que estes outros produziam. A inspiração estrangeira, quando existe, é assimilada segundo o princípio da *antropofagia*. Isto quer dizer: a arte brasileira “alimenta-se” das fontes europeias, fazendo-as passar por um processo de “digestão” e ressignificação, não a serviço da imitação e da perpetuação de modelos daquele continente, mas da formulação de um panorama artístico local dotado de maior complexidade, mais particular e notadamente nacional. Ainda segundo Knauss (2011, p. 191), a vanguarda antropofágica

[...] enquanto símbolo de devoração, foi, simultaneamente, uma metáfora do repúdio à estética acadêmica, da assimilação das vanguardas europeias e da superação dessas, no sentido do esforço empreendido para alcançar certa independência intelectual e artística no Brasil.

Deste modo, se a arte brasileira de até então reproduzira modelos europeus – na pintura e na literatura, mesmo quando o indígena era louvado, era descrito com caracteres físicos considerados belos segundo os padrões europeus, como a Iracema de José de Alencar – a tônica agora é uma busca pela formação de uma estética local, que resulta no “Abaporu” de Tarsila do Amaral, no Macunaíma de Mario de Andrade e nas figuras escultóricas engendradas por Brecheret.



FIGURA 2: “Abaporu”, 1928, de Tarsila do Amaral

A FIGURA 2, acima, reproduz o quadro de Tarsila, o qual remete diretamente à questão da antropofagia. O título, pois, soma de *aba*, pessoa, e *poru*, comer, ambos vocábulos de origem Tupi, remete à combinação das palavras gregas *antropos* (homem) e *fagia* (comer) (NECKEL, 2007, p. 150). Remete também à prática antropofágica existente entre vários povos indígenas brasileiros, à qual os modernistas pretendiam mimetizar em termos conceituais, consumindo a cultura europeia e gestando algo novo a partir do que fora “ingerido”.

É importante ressaltar ainda que, dentre as próprias vanguardas europeias, o cubismo de Pablo Picasso buscará referência em modalidades artísticas não-europeias, como as máscaras africanas. Estas influências, pelas vias da formação dos artistas brasileiros na Europa, junto a outras apropriações, sublimam-se nas estéticas do modernismo brasileiro.

Em sua crítica da exposição de Anita Malfatti, publicada na Folha de São Paulo em dezembro de 1917, Monteiro Lobato despeja louvores à arte “clássica”, que constitui um cânone de origem europeia, centrado nos “grandes mestres” como Dürer e Michelangelo, uma arte que segue ideias europeias de beleza. A arte moderna, que rompe com tais esquemas é reduzida às categorias do ridículo ou da debilidade mental:

Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de ouros tantos ramos da arte caricatural. É extensão da caricatura a regiões onde não

havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador. A fisionomia de que sai de uma destas exposições é das mais sugestivas. Nenhuma impressão de prazer, ou de beleza denuncia as caras; em todas, porém, se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de racionar, e muito desconfiado de que o mistificam habilmente. Outros, certos críticos sobretudo, aproveitam a vaza para épater les bourgeois. Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavrório técnico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista e concluem que o público é uma cavalgadura e eles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Estética Oculta. No fundo, riem-se uns dos outros, o artista do crítico, o crítico do pintor e o público de ambos. Arte moderna, eis o estudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira sempre a mesma: arte moderna. Como se não fossem moderníssimo esse Rodin que acaba de falecer deixando após si uma esteira luminosa de mármore divinos; esse André Zorn, maravilhoso "virtuose" do desenho e da pintura; esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres; esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs, das águas mansas, e dos corpos femininos em botão. Como se não fosse moderna, moderníssima, toda a legião atual de incomparáveis artistas do pincel, da pena, da água-forte, da dry point que fazem da nossa época uma das mais fecundas em obras-prima de quantas deixaram marcos de luz na história da humanidade. (LOBATO, 2009)

Resta claro que, para Lobato, mesmo entre os artistas mais recentes, merecem elogios aqueles que obedecem ao cânone tradicional. Formas artísticas como as adotadas na produção escultórica de Brecheret existem apenas por um impulso de alguns autores de “chocar o burguês” – este hipotético apreciador de elite a quem Mario de Andrade referir-se-ia em um de seus poemas (“Ode ao Burguês”) como “homem-nádegas”¹.

A visão defendida por Monteiro Lobato é expressiva de um modo de ver arte subordinado a convenções tradicionais centradas no classicismo de matriz europeia. Os “gênios” por ele admirados – em oposição aos modernos, afligidos pela *paranoia* ou culpados de *mistificação* – são os artistas que, a seu ver, melhor perpetuam as tradições da representação pictórica iniciadas na Europa Renascentista, caracterizada pela regência de normas da perspectiva, da proporção e da observação da cor que entendiam-se, conforme o pensamento exposto por Dussel, conhecimentos neutros, objetivos, universais e, acima de tudo, legítimos – ao contrário de artistas como Brecheret, que admitiam novas formulações estéticas em suas obras.

ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA DE BRECHERET

¹ “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel
o burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!” (ANDRADE, 1922, p. 67)

Segundo Ribeiro (2006, p. 48-49): “Surge, a partir da década de 30, um tipo de criador até então inédito: o artista preocupado com a problemática sócio-política e com a função da arte no organismo social”. Brecheret, nessa conjuntura, estaria alinhado com uma vertente dentro do modernismo brasileiro que buscará valorizar o Brasil “do interior” – em oposição ao “litoral” – representado, dentre outras figuras, pelo indígena e pelo caipira.

Embora estivesse residindo em Paris em 1922, tomou parte da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ao lado de Mário e Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Menotti del Picchia e vários outros representantes de diversas linguagens artísticas. Juntamente com Anita Malfati e Lasar Segal, Brecheret figura entre os nomes mais relevantes da fase inicial do modernismo.

[...] É certo que, nessa época, predominam na obra do escultor os assuntos do momento na Europa, consequência de seu longo aprendizado no Velho continente. [...]
O escultor trabalhou com mármore, bronze e terracota, de que são exemplos *Bailarina*, *Fauno* e *São José*. Nos últimos vinte anos de sua atividade artística, teve o grande mérito de realizar uma série de trabalhos em que utilizou elementos da cerâmica indígena, residindo aí sua maior contribuição para inovar a escultura brasileira. (FADEL, 2006, p. 52-54)

Nota-se em sua obra, à medida que se aproxima a segunda metade dos anos vinte, a esquematização das formas, que adquirem traços mais geometrizados, estilizados. É possível notar em alguns de seus projetos, após seu retorno dos estudos na França, a assimilação de temas e características formais relacionadas às culturas indígenas. Nas décadas que se seguiram, o indígena passou a ser figura recorrente na escultura de Brecheret.

O escultor destacou-se ainda, no cenário artístico de São Paulo, por sua inserção nos espaços urbanos através de monumentos públicos e funerários, tais como, como o “Monumento às Bandeiras”. Este, teria partido de uma sugestão feita a Brecheret por dois outros modernistas: Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, tendo aguardado de 1920 a 1936 para ver-se concretizado (MOURA, 2010, p. 2). Com cinquenta metros de comprimento, quinze de largura e seis de altura, o monumento, situado no Parque do Ibirapuera, conta com 37 figuras, caracterizadas por diferentes etnias (ver FIGURA 3). Segundo Moura (2010, p. 5):

Na escultura do Parque do Ibirapuera, Brecheret conservou a idéia original do grupo anônimo, constituído por indígenas, negros, portugueses, mamelucos e, por ele próprio, um imigrante que viveu e construiu uma carreira no Brasil. O artista incluiu no monumento, uma figura que o representou, como um sujeito que, à semelhança dos mamelucos paulistas, também buscou alternativas.



FIGURA 3: “O Monumento às Bandeiras”

Há cerca de vinte obras de Victor Brecheret situadas em espaços públicos, incluindo quatro que estão situadas em cemitérios: duas das quais estão no Cemitério da Consolação, uma no Cemitério do Araçá e outra no Cemitério São Paulo.

O CASO DE “O SEPULTAMENTO”

Brecheret buscou em sua obra mesclar os componentes da escultura modernista europeia a elementos próprios da cultura local, criando composições que acabam por possuir forte carga identitária. Dentre estas encontram-se, por exemplo, figuras que tratam de narrativas de indígenas brasileiros ou que incluem personagens indígenas, como “O índio e a suaçuapara” (FIGURA 4), e o “Monumento às Bandeiras”, em São Paulo. Este último é emblemático da vertente modernista que, após o choque inicial oferecido pelos eventos de 1922, buscou seguir rumo às narrativas nacionais/regionais, valorizando em suas composições artísticas elementos “propriamente” brasileiros.



FIGURA 4: “O índio e a Suaçuapara”, 1951.

Conforme abordado anteriormente, nos concentraremos aqui em pensar a obra específica de Brecheret, “O Sepultamento” (FIGURA 5), situada no Cemitério da Consolação, em vista das influências agregadas pelo escultor a sua obra, face sua inserção no ambiente modernista brasileiro.

Retornemos a seguinte descrição:

Mise au Tombeau localizada no túmulo da família Guedes Penteado, foi premiada no Salon d’Automne de 1923. Feita em granito rústico, de estilo clássico refinado pelo vigor da arte moderna, com aproximadamente 2,26 metros de altura e aproximadamente 3,65 metros de comprimento, a obra significa Pietát (Piedade). Cristo no colo de sua mãe e quatro mulheres santas ao lado: Maria Madalena, Maria de Cleofas, Santa Isabel e, a quarta mulher que não consta da Bíblia, seria uma alusão à Olivia Penteado. Localizada nos terrenos 1 e 2, rua 35 (lado esquerdo), a obra encontra-se em ótimo estado de conservação. (ASSIS et al., 2010).



FIGURA 5: “O Sepultamento”, 1923.

O túmulo [Rua 35 – Terreno 1-2], conforme já mencionado acima, é dedicado a Olívia Guedes Penteado e seu esposo, Inácio Leite Penteado. Premiado no Salon d’Automne, em 1923, em Paris, “O Sepultamento” foi adquirido por Guedes Penteado para seu túmulo (BORGES, 2001, p. 4). Olívia Guedes Penteado destacou-se como mecenas, em especial por seu intenso envolvimento com o movimento modernista, em oposição à rigidez com relação ao gosto artístico postulada por outros nomes da elite econômica (RIBEIRO, 2006, p. 50). Acolhia artistas como Brecheret Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, cuja família está sepultada não longe de seu túmulo.

Com relação à composição da estrutura, notamos, principalmente, o seguinte: embora represente figuras nitidamente humanas, Brecheret esquematiza-as de maneira “anticlássica”, aparentando apropriar-se de traços expressionistas e futuristas – o ritmo da composição, dado pela dinâmica das linhas que permeiam o conjunto, ressaltando a cadeia de movimentos nas mulheres que pranteiam o falecimento e no corpo inerte de Cristo.

Tais apropriações são também visíveis nas figuras alongadas, articuladas de maneira simplificada, com carga de detalhamento reduzida nos rostos e trajés. O escultor reforça o traçado curvo dos personagens, simplificando seus contornos faciais, geometrizando-os. As mulheres chorando, a semelhança de pilares, jazem eretas com expressões de luto que beiram o convencional, mas o representam dentro de um horizonte esquemático, estilizado, buscando talvez, uma forma mais

simbólica de representar a tristeza relacionada à “partida”. A composição atinge seu ponto culminante com uma *Pietà*, figura tradicional da arte ocidental, forma já convencional de representar não apenas figuras importantes do imaginário religioso ocidental, mas também a dor da separação causada pelo falecimento de um familiar.

Notamos também que os rostos de Cristo, da Virgem e das outras personagens apresentam um perfil característico, a inclinação da testa, os contornos dos olhos e os narizes aduncos, próprios de formas iconográficas encontradas em outra vertente do modernismo latino-americano: o muralismo mexicano, cujo representantes mais conhecido foi Diego Rivera, que buscou ressaltar em sua pintura os traços físicos indígenas e mestiços, situando no centro de sua figuração o passado indígena do continente (CAPELATO, 2005, p. 278). Seria, provavelmente, um exagero identificar em manifestações tão diversas uma intenção comum, todavia, a negação de Brecheret em empregar contornos mais “europeus” - suavizados, menos marcantes – é significativa em sua ruptura com uma estética convencional.

Ao relativizar a estética dominante em favor de linhas diferenciadas, Brecheret segue na linha apontada por Bourriaud (2011, p.14) para o artista modernista, isto é, aquele não distingue *poiésis* (fabricação do objeto) de *práxis* (criação e reflexão de si), permitindo-se rever sua postura enquanto artista através do desenvolvimento criativo. Para o autor,

a arte moderna se dá pelo objetivo de construir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por cronômetro (BOURRIAUD, 2011, p. 13).

Conforme esse ponto de vista, a produção do artista moderno se nega a condenar a arte estritamente ao domínio da execução técnica, distanciando-a do vivido, da construção da identidade artística: criar não é meramente seguir uma lista de normas técnicas de execução, mas acima de tudo buscar um lugar expressivo para suas visões. Nesse sentido, sua prática artística exercita uma *desabsolutização* da estética eurocêntrica dominante, contemplando a assimilação de outros discursos estéticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do caso aqui estudado, julgamos ser válida a utilização dos referenciais voltados a perspectiva decolonial para os estudos acerca da obra de arte no contexto da produção moderna brasileira. Conforme aquilo que é defendido por Dussel acerca do conhecimento do ponto de vista cartesiano, não deve-se perceber a produção artística somente a partir de um ponto de vista europeu,

nem tê-lo como uma perspectiva mais científica – e a única legítima face tantas outras – em razão de seu princípio de “neutralidade”.

Bebendo das fontes europeias, os modernistas brasileiros pregaram uma antropofagia artística, que deveria ser a base para um consumo consciente da cultura estrangeira, admissível apenas na medida que seria uma antropofagia crítica, que tornar-se-ia a base para uma única e rica tapeçaria cultural/artística, a qual pudesse ser pensada como genuinamente brasileira. Realizando-se uma leitura atual deste contexto, é importante manter uma postura crítica, considerando que o projeto modernista, aparte suas intenções, buscou sim modelos europeus para sua concretização, todavia o fez em vista de um cenário que impunha um modelo artístico mais abertamente tradicional e eurocêntrico, pouco capaz de admitir quaisquer influências que não aquelas cristalizadas pelo ponto de vista acadêmico.

Referências

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis: Vozes, 1976.

ASSIS, A. et al. **O Cemitério da Consolação como espaço de visitação turística na cidade de São Paulo/Sp**. In: TURyDES Vol 3, Nº 8 (setembro 2010).

BORGES, M. E. Imagens Devocionais nos Cemitérios do Brasil. In: **XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2001, São Paulo. ANPAP na Travessia das Artes - São Paulo: ANPAP, 2001. v.01. p. 10-15.

BOURRIAUD, N. **Formas de Vida: a Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOQUEL; R.. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOQUEL, R. (Orgs.). El giro decolonial. **Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre-Iesco-Pensar, 2007, p. 9-21.

CAVALCANTI, A. M. T. Iracema de José Maria de Medeiros entre pintura histórica e pintura de paisagem. **Revista Z cultural** (UFRJ), ano VII, n.2, v. 1, p. 1-10, 2011. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/%E2%80%99Circema%E2%80%9D-de-jose-maria-de-medeiros-%E2%80%93-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>> Acesso em: 15 Janeiro 2012.

DUSSEL, E. Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. In: **Tabula Rasa**, Núm. 9, julio-diciembre, 2008, pp. 153-197.

FADEL, S. **Arte Moderna no Brasil: o olhar do colecionador**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2006.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

KNAUSS, P. Arte e política. In: CAMPOS et. Al (Org.) **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

LOBATO, Monteiro. **Paranóia ou mistificação? A propósito da exposição de Malfatti** Jornal O Lince, Ano 3, Nº 26, Março/abril de 2009 - Publicado em O Estado de São Paulo, em 20 de dezembro de 1917.

MENDOZA NIÑO, I. Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. **CALLE14: revista de investigación en el campo del arte**, Norteamérica, 5, sep. 2011. Disponível em: <<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/2914/4257>>. Acesso em: 10 set. 2012.

MOURA, I. B. de. **O monumento e a cidade. A obra de Brecheret na dinâmica urbana**. In: Cordis. História, Arte e Cidades, n. 6, jan./jun. pp. 77-93, 2011.

NECKEL, N. R. M. “A tessitura da textualidade em 'Abaporu'”. In: **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v.1, n.1, p. 145-157, maio/ago. 2007.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. LANDER, E. (Org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278.

RIBEIRO, A. C. F. **Tradição, nacionalismo e modernidade. O Monumento a Duque de Caxias**. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Departamento de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2006.

TRANJAN, C.G.; NOGUEIRA, A. A. M. **A Arquitetura Funerária de Victor Brecheret aplicada ao Túmulo da Família Scuracchio – Ave Maria – Cemitério São Paulo**. In: 2do. Congresso Iberoamericano y X Jornada “Técnicas de Restauración y Conservación Del Patrimônio”.

WALSH, C. Interculturalidade, Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, V. M. (Org.). **Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009. P 12- 42.