

Pátina e Psique: Leituras para *Soror Dolorosa* de Victor Brecheret

Rodrigo Vieira¹

No andar térreo de uma casa paulistana construída em meados da década de 40, móveis de madeira escura, porcelanas com estampas variadas e livros centenários apresentam-se aos olhares curiosos. Pelas paredes da sala de estar, as paletas de artistas como Lasar Segall, Anita Malfatti, Samson Flexor e Di Cavalcanti colorem e estruturam faces femininas de uma mesma personagem, uma figura elegante cujo estilo à *la garçonne* chama a atenção. Belkiss Barrozo do Amaral, também conhecida como “Baby”, vigia com zelo e altivez a circulação das novas visitas: antes frequentada por amigos e familiares de seu marido, o poeta modernista Guilherme de Almeida, a antiga casa, agora museu, recebe o público.

À direita de uma parede repleta de retratos a óleo nos deparamos com outra peça, talvez mais acostumada com intensa apreciação. Numa mesinha de superfície circular próxima a uma saleta de leitura repousa *Soror Dolorosa*, bronze de Victor Brecheret criado em 1920. Anteriormente hóspede do saguão do Teatro Municipal durante a exposição da Semana de Arte Moderna de 1922, a escultura passou a habitar as casas nas quais viveu aquele que a encomendou, Guilherme, fixando residência no espaço em que se encontra atualmente. Ali, é a única criação de Brecheret, embora possamos considerar que *Soror Dolorosa*, escultura da freira que morreu de amor, tenha tido dupla paternidade. Um par de cabeças dispostas face a face forma uma composição apoiada em base de granito, na qual a inscrição *D’Après Le Poème de Guilherme de Almeida* (Baseada no poema de Guilherme de Almeida, em tradução livre) nos fornece um primeiro caminho possível de interpretação poética.

¹ **Rodrigo Vieira** é bacharel (2018) e licenciado (2021) em História pela USP. Foi educador estagiário do Museu de Arte Contemporânea dessa mesma universidade e mediador de exposições no SESC-SP. Hoje, atua como educador no Museu Casa Guilherme de Almeida.



Soror Dolorosa, 1920

Victor Brecheret

Bronze

Casa Guilherme de Almeida

Entretanto, diante da obra, não são as narrativas de Almeida ou Brecheret as primeiras coisas a dialogarem com o olhar, tampouco a localização geográfica da peça ou seu contexto histórico. Forma e aspectos plásticos são os responsáveis por impressões estéticas mais imediatas e não menos significativas. Em *Soror Dolorosa*, o caráter maciço do bronze e sua solidez são levemente amenizados pelas linhas dos relevos que constituem rostos e cabelos das personagens. A dedução a respeito da frieza do material e sua cor escura e sóbria também antecipa juízos acerca do espírito da obra antes mesmo de qualquer análise simbólica. A massa das cabeças junto de suas extensões sugeridas (pescoços, peito) criam a impressão de um corpo único, uma fusão cujos limites físicos não se dão pelo espaço exterior, ao contrário, são internos e constituintes da obra: assim como uma pintura é recortada e delimitada pelos limites de sua tela, a escultura de Brecheret encontra finitude nos cortes da base, das laterais e das costas.

Outro aspecto sobre o qual podemos nos deter para posteriormente construir uma análise mais simbólica está na observação da composição e da simetria. A porção vertical do corpo uno, a cabeça feminina, encontra correspondência na porção horizontal, em que está a masculina. A linha real e sua continuidade imaginária que surgem do que seriam as costas da mulher formam um ângulo com a linha da base da escultura, e este se torna mais fechado na direção dos

rostos. Tem-se aqui, a partir do observador, uma sugestão de espelhamento entre as duas personagens frente a frente.

Solidez, recorte, fusão e espelhamento são impressões trazidas pela forma em *Soror Dolorosa*. Longe de constituírem aspectos aleatórios ou banais, essas bases significantes ecoam e são corroboradas por elementos poéticos e narrativos presentes não apenas na escultura, mas em seu entorno invisível: a história da obra e a constelação poética de seus “criadores”.

Escrito em 1920, no mesmo ano de realização da escultura, o *Livro de Horas de Soror Dolorosa: “A que morreu de amor”* apresenta um longo poema no qual o eu lírico, uma *soror* (irmã, freira) canta seu sofrimento amoroso e o dedica a Deus. Sucesso pela temática que envolve ao mesmo tempo o lirismo, o sagrado, o profano e o feminino, a obra do jovem poeta foi lida e sintetizada por um escultor também jovem.

Nascido Vittorio Brecheret em Farnese na Itália, Victor já acumulava formação e produção no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e no ateliê do escultor Arturo Dazzi, em Roma. Seguidor do impressionismo e naturalismo de Rodin, Dazzi ofereceria à Brecheret as bases mais acadêmicas de seu trabalho. Já Ivan Meštrović, croata que produzia “uma escultura nacionalista, expressiva e monumental, com citações arcaicas – egípcias e assírias, tributária do simbolismo e do *art nouveau*” (PECCININI, 2012, p. 44), o impactaria profundamente por seu caráter intenso e dramático.



Woman in prayer, 1917

Ivan Meštrović

Bronze

Coleção particular

As influências de Meštrović em Brecheret podem ser observadas por exemplo no semblante ao mesmo tempo pesaroso e reflexivo da *soror*, que contempla

com olhos semicerrados a agonia da cabeça deitada em seu peito. Linhas grossas desenham os dois rostos ornamentados pelas também grossas tranças laterais, citações arcaicas presentes em outra obra do escultor realizada no mesmo ano, a *Cabeça de Cristo*. Adquirida por Mário de Andrade, a expressividade dolorosa de Jesus e suas tranças teriam escandalizado a beata família do escritor, marcando a oposição entre tradição e modernidade no cenário cultural que vinha sendo construído na São Paulo na década de 20.

“Descoberto” pelos modernistas próximo às comemorações do Centenário da Independência do Brasil, Brecheret seria ele próprio um objeto de antropofagia: ao mesmo tempo alçado ao status de baluarte plástico da estética vislumbrada por nomes como Oswald e Mário de Andrade, transporia para o bronze os livros dos escritores Menotti del Picchia (*Máscaras*) e Guilherme de Almeida (*Livro de Horas de Soror Dolorosa*), ambos de 1920. O ápice dessa relação com o grupo modernista se daria durante a Semana de Arte Moderna de 1922, período no qual a obra aqui analisada esteve exposta a um grande público provavelmente pela primeira vez.

O poema de Guilherme e a escultura dele derivada possuem conexões menos explícitas que as sugeridas pelos títulos das obras e pela menção direta ao escritor e seu texto na base de granito. Uma delas pode ser pensada a partir da personagem principal: no livro, Soror é o próprio eu lírico que canta a dor de um amor não consumado e o projeta através de uma relação mística com o Senhor. Na escultura, a freira é identificada por ser a personagem em destaque, feminina e em posição vertical. Seu semblante de pesar é reforçado formalmente pelos traços mestrovicianos de Brecheret e plasticamente pela solidez do bronze. Com ela se corresponde um rosto masculino deitado: os cabelos médios, a barba e a expressão agonizante nos revelam uma leitura moderna das tradicionais representações do Cristo descido da cruz.

O Livro de Horas de Soror Dolorosa: “A que morreu de amor” nos apresenta uma série de imagens poéticas organizadas em seções temáticas que seguem a estrutura dos livros de horas, manuscritos de oração que ritualizavam o cotidiano espiritual cristão entre os séculos 14 e 15. Brecheret, entretanto, as condensa numa única imagem.

Esse recorte da contemplação pesarosa da freira em relação ao santo rosto é corroborado pela limitação física da escultura em suas linhas retas externas. O “plano próximo” delimitado pelo escultor para a sua cena, assim como no cinema, é eficaz em dirigir nosso olhar para a dramaticidade das figuras e para a relação apresentada entre elas. Os olhos, conectados na leve diagonal espelhada em relação às tranças, nos fazem mergulhar no interior psíquico da misteriosa monja: seria a relação com Cristo, para a mulher, tentativa de sublimar um amor humano, como pode sugerir o poema? Contemplaria ela a morte do filho de Deus ou sua própria mortalidade? Teríamos aqui a relação psíquica entre dois sujeitos, monja e Cristo, ou o revelar da representação de uma única subjetividade?

Uma leitura que sustenta que enxerguemos em *Soror Dolorosa* a relação subjetiva entre duas figuras distintas pode ser pensada a partir da forma da escultura: temos duas cabeças claramente distintas, cada uma de um gênero, dispostas em ângulo reto. Essa posição sugere algum tipo de relação e conexão, que também se encontra no poema de Guilherme de Almeida. Logo no início da primeira parte, a monja dedica seus lamentos amorosos a Deus, seu interlocutor. Outros trechos do poema revelam a relação dialógica com a divindade, tal como:

Estancia V - Sobre a pureza

Sê como o espelho calmo & indiferente,
“que, reflectindo o lodo e a flor,
‘é sempre o mesmo, inalteravelmente!
“Sê pura!” – disse-me o Senhor.
Mas, si eu dissesse ao meu espelho, um dia:
“Sê sempre puro!” – ao dizer tal,
meu hálito de fogo embaciaria
a superfície do crystal...
(Almeida, 1920, p. 54)

Por outro lado, mas também a partir da forma, a simetria na posição dos dois rostos, ainda que não sejam idênticos, pode nos sugerir espelhamento. A monja de Brecheret olha para um semelhante que, se tomado por sua natureza humana, está morto. Não poderia, portanto, servir como um interlocutor de fato, mas como objeto de observação e contemplação.

Imagens de espelhamento aparecem em várias passagens do poema de Almeida, como por exemplo:

O Cantico dos Canticos

Este é o meu Cantico dos Canticos,
a exaltação da minha vida,
toda a expressão do meu amor.
Meus pobres olhos são românticos
porque me viram reflectida
nos olhos bons do meu Senhor
(Almeida, 1920, p. 29)

A disposição do Cristo morto próximo ao peito da monja também nos sugere que ela olha para si mesma, ou que medita a respeito de algum aspecto de sua interioridade. Nesse sentido, a relação mística da personagem com o divino, observada em figuras históricas como Santa Teresa D'Ávila, Santa Hildegard de Bingen, Santa Catarina de Siena e Hadewijch de Antuérpia, nos diria que o Cristo foi intensamente assimilado enquanto parte da própria estrutura psíquica da freira.

A ambiguidade a respeito de enxergarmos um fenômeno ao mesmo tempo externo (físico, cênico) e interno (psicológico) talvez seja o aspecto mais potente da obra. *Soror Dolorosa* nos apresenta uma cena tridimensional, objetivamente visível, composta por dois corpos fundidos e delimitados por sua própria forma. Ao mesmo tempo, o escultor sugere plasticamente a relação subjetiva entre duas personagens ou, se deslocarmos a reflexão, a interioridade de uma única figura, a monja, composta por sua própria imagem e pela de um outro que também a constitui, o Cristo. Dessa maneira, em bronze, Victor Brecheret tensiona as separações entre exterior e interior, corpo e psique, eu e outro.

Apresentar elementos comuns entre poema e escultura não tem o objetivo de reduzir a obra de Brecheret a uma mera ilustração do texto do poeta. Ela aponta também, de forma interessante, para um diálogo subjetivo e criativo entre os dois artistas. Apresentado à obra de Almeida, Brecheret extrai dela a argila para moldar sua própria criação, marcada por seu repertório formal, poético e

temático. A existência de um campo histórico intersubjetivo entre Guilherme, Brecheret e suas respectivas bagagens nos faz pensar na noção de dimensão invisível de uma obra de arte, aquela que, segundo nos propõe Merleau-Ponty em seu texto póstumo de 1964, “O Visível e o Invisível”, embora não seja apreendida diretamente pela visão, é parte constitutiva da obra, seu pressuposto.

No que diz respeito ao escultor, parte desse invisível da obra é constituído por uma série de figuras femininas criadas nos anos próximos ao surgimento de *Soror Dolorosa*. No catálogo da Semana de Arte Moderna, além do nosso objeto, encontraremos listadas as seguintes obras: *Cabeça de Mulher*, *Sapho*, *Victória* e *Pietà*. Na fase de estadia em Paris a partir de 1921, período em que surgem as formas sintéticas e arredondadas que se tornariam constantes e marcariam o imaginário a respeito da produção de Brecheret, a mulher será tema recorrente em diversos registros. Corpos graciosos e equilibrados constituirão figuras como *Portadora de Perfume* (1924), *Banhista* (1925-1926) e *Ninfa e o Fauno Dançando* (segunda metade da década de 20). Por outro lado, temas como dor e maternidade serão contemplados em esculturas que, seguindo a linha já presente em *Soror Dolorosa*, tratam da relação devocional entre uma figura feminina e seu objeto masculino. Nesse sentido, as imagens da mãe santíssima e sua face enlutada, *Mater Dolorosa*, estarão muito presentes.

Não é difícil traçar paralelos entre o bronze encomendado por Guilherme de Almeida e as diversas *pietàs* produzidas na história da arte ocidental. Embora a “matriz guilhermina” da escultura e seus elementos formais nos levem a interpretar a figura feminina como a monja que morreu de amor, a obra tem detrás de si uma matriz imagética potente e profícua: a representação da dor de Maria ao segurar e contemplar o corpo de seu filho morto, Deus humanizado recém-retirado da cruz. Essa e outras temáticas cristãs foram bastante exploradas pelo escultor no movimento da *renouveau catholique*, no contexto de sua bolsa de estudos na capital francesa.

Na *Pietà* esculpida entre 1924 e 1926 (ver figura a seguir), elementos formais que aportam as relações subjetivas entre as personagens são similares aos observados em *Soror Dolorosa*. Os corpos fundidos de Maria e Cristo não

apenas sugerem a relação intersubjetiva entre mãe e filho, mas sua fusão psíquica, sendo o morto agora parte da interioridade da mulher. Essa leitura também é corroborada pela relação de espelhamento entre as cabeças feminina e masculina, dispostas num ângulo parecido com o observado na *soror* de 1920.



Pietà, 1924-1926

Victor Brecheret

Bronze

Museu de Arte Brasileira - FAAP

Ainda em diálogo com a ideia do invisível de uma obra de arte, a fusão entre mãe e filho apresentada por Brecheret em sua *Pietà* pode nos levar a uma reflexão sobre a fusão psíquica primordial filho-mãe cuja estrutura está presente em todos os sujeitos. No ensaio “Stabat Mater” de 1985, a psicanalista Julia Kristeva discorre a respeito de temas como a maternidade e a feminilidade na cultura ocidental expressas através da figura da Virgem Maria. Para algumas vertentes da psicanálise, o conceito de narcisismo primário em seu aspecto de relação maternal define o estágio da formação da psique no qual o bebê não distingue sua interioridade em relação à presença da mãe, estando numa posição de fusão e completude em relação a ela. No texto, Kristeva amplia essa concepção ao considerar que as manifestações culturais do cristianismo estenderam o narcisismo primário para uma idealização e sacralização global da maternidade, na qual a mãe de Deus surge como emblema máximo de incondicionalidade e referência de completude.

Entretanto, diante da cena na qual a figura feminina se relaciona com o filho já sem vida, poderíamos nos arriscar numa leitura inversa: ainda que essa idealização da maternidade na cultura, como desdobramento do narcisismo primário, tenha nos proporcionado historicamente a existência de obras como as inúmeras *pietàs* da tradição, os elementos de fusão e espelhamento percebidos

na escultura de 1926 nos permitiriam perguntar se a Mãe divina também se constituía psicologicamente a partir do filho, e se a morte de Cristo significou para ela também a perda de parte de sua interioridade.



Pietà (detalhe), 1924-1926

Victor Brecheret

Bronze

Museu de Arte Brasileira - FAAP

Leituras de cunho mais psicológico propostas a partir de elementos formais como os levantados ao longo deste ensaio, ou feitas em diálogo com análises culturais, como as de Kristeva, nos afastam de um risco comum em análises de objetos de arte. Órfão de mãe aos 9 anos de idade e tendo perdido parte de seus irmãos ao longo da infância (apenas Victor e uma irmã chegaram à idade adulta), Brecheret levou para suas esculturas temas como o feminino, a maternidade e o luto, dialogando com sua história pessoal. Por outro lado, seria um erro conectar os conteúdos das vivências do artista com aqueles tratados em suas obras de forma mecanicista, apressada e arbitrária, através de uma mera associação entre eventos traumáticos e temas recorrentes em sua poética. Esse caminho não levaria em conta como as imagens sedimentadas na história da arte, as influências literárias e formativas, e a própria história do escultor podem ser acessadas e pensadas de maneira mais complexa através da forma.

Centenária e contemplativa em sua mesa na casa-museu, *Soror Dolorosa* continua a provocar impressões e a sugerir significados aos olhares que a interrogam. Desde seu nível plástico ao da forma e o da poética, é capaz de nos revelar um entorno de ausência e de presença: sua história, em parte invisível, é o pressuposto de sua existência e comunicação sensível. Essas, por sua vez, possibilitam as novas leituras que a projetam no futuro.

Referências

- Almeida, G. (1920). *Livro de Horas de Soror Dolorosa*. São Paulo: O Estado de São Paulo.
- Chadid, G. S. P. (2018). *Escrituras modernistas do Brasil: a poética de Guilherme de Almeida* [Tese de Doutorado]. Repositório Institucional da UFMG. <https://bit.ly/47IWKix>
- Frayze-Pereira, J. A. (2009). Estética da forma: Mário Pedrosa - crítica de arte, psicologia e psicanálise. *Ide*, 32(48), 130-146.
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000100016&lng=pt&nrm=iso
- Kristeva, J. (1985). Stabat Mater. *Poetics Today*, 6(1/2), 133-152.
<https://www.jstor.org/stable/1772126>
- Merleau-Ponty, M. (1971). O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva.
- Peccinini, D. (Curadora). (2009). *Brecheret: mulheres de corpo e alma*. São Paulo: Sesc.
- Peccinini, D. (2011). *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: IVB; FM Editorial.
- Peccinini, D. (2012). Brecheret e a Semana. *Revista USP*, (94), 39-48.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p39-48>