



# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB  
HA

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**UFPEL**



**UFRRJ** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO

  
**CEFET/RJ**

## **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**

**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

### **Diretoria (2020-2022)**

**Presidente** – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

**Vice-presidente** – Neiva Bohns (UFPEL)

**Secretária** – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**Tesoureiro** – Arthur Valle (UFRRJ)

### **Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

### **41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**

#### **Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

#### **Imagem da capa**

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### **Diagramação**

Vasto Art

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

#### **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# A linguagem monumental em Brecheret: uma leitura do Monumento às Bandeiras

Andrea Augusto Ronqui, Universidade de São Paulo  
<https://orcid.org/0000-0001-6496-7315>  
andreonqui@usp.br

## Resumo

Esta análise propõe uma leitura do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret a partir da identificação de elementos da linguagem monumental do muralismo italiano dos anos de 1930, particularmente a de Mario Sironi. Para promover a imagem de uma Itália moderna, o Regime Fascista fez amplo uso das mídias de massa e das exposições internacionais, nas quais Sironi colaborou ativamente com sua linguagem monumental, de figuras vigorosas, cenários atemporais, alegorias e símbolos, que acaba se tornando a linguagem representativa do Regime. Brecheret volta para o Brasil em 1936, quando retoma o projeto por iniciativa do Movimento Bandeira, que compartilha com o Fascismo muitos valores que estarão nas bases da reelaboração do monumento. A plástica monumental presente nas obras desse período reflete esses valores, fazendo deste Monumento um retrato do contexto sociopolítico em que foi produzido.

**Palavras-chave:** Fascismo. Bandeirismo. Monumento. São Paulo. Arte e política.

## Abstract

This analysis proposes a reading of Victor Brecheret's Monumento às Bandeiras based on the identification of monumental language elements of 1930s Italian muralism, particularly Mario Sironi's. To promote an image of a modern Italy, the Fascist Regime made extensive use of mass media and international exhibitions, in which Sironi actively collaborated with his monumental language, of vigorous figures, timeless scenarios, allegories and symbols, which ended up becoming representative language of the Regime. Brecheret returns to Brazil in 1936, when he resumes the project on Bandeira Movement's initiative, which shares with Fascism values that would form the basis for a re-elaboration of the monument. The monumental plastic present in the works of this period reflects these values, making this Monument a portrait of the sociopolitical context in which it was produced.

**Keywords:** Fascism. Sculpture. Monument. São Paulo. Art and politics.

O projeto do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret (1894-1955) foi retomado num momento histórico em que contexto político e artístico se entrecruzam de forma significativa. No período entreguerras, o meio artístico paulista esteve em estreito contato com a Itália, por contar com enorme população de imigrantes italianos, o que deu à cidade e à produção artística um caráter singular. Naquelas duas décadas, o muralismo adquiriu enorme relevância na Itália fascista e teve em Mario Sironi (1885-1961) o maior expoente dessa prática. A partir de uma análise formal, foram encontrados no Monumento elementos da linguagem monumental de Sironi, os quais se tornaram mais evidentes a partir do entendimento de que a reformulação do projeto em 1936 foi pautada pelo Movimento Bandeira, que possuía raízes não distantes do regime de Mussolini.

A produção artística europeia do entreguerras reflete o chamado “Retorno à Ordem”, fenômeno europeu iniciado com a Primeira Guerra Mundial, marcado pela recuperação das tradições nas artes. Na Itália, a principal manifestação desse fenômeno foi o *Novecento Italiano*, um grupo de sete artistas, entre eles Mario Sironi, reunidos em torno de Margherita Sarfatti (1880-1961), jornalista e crítica de arte que teve um papel fundamental na articulação cultural do Fascismo. O grupo se alarga e adquire escala nacional, a partir da “Mostra do *Novecento Italiano*” de 1926, quando esse rótulo torna-se sinônimo de arte moderna italiana e é assim que seria promovido em inúmeras exposições no exterior, até 1930.

Os artistas do *Novecento* buscam suas referências na arte da antiguidade clássica, nos mestres do Renascimento e pré-Renascimento, nas visualidades regionais, buscando a reabilitação de valores tradicionais. A afinidade entre os valores do *Novecento* e aqueles do ideário fascista não é fortuita: na base de ambos encontramos o nome de Sarfatti, “fascista de primeira hora” cujo relacionamento com Mussolini ia da esfera pessoal à institucional<sup>1</sup>. Nas reuniões que a jornalista promovia em sua casa, defendia o resgate dos valores clássicos da arte sem desprezar as conquistas das vanguardas, no que veio a denominar “classicismo moderno”. Sironi também seria um dos artistas mais ativos do grupo de Sarfatti, com quem tinha uma amizade que duraria a vida toda.

O *Novecento* deixaria de existir já no início da década de 1930. Nesse momento, Mussolini começa a “abandonar a palavra escrita como instrumento de persuasão para voltar-se a um tipo de propaganda mais sofisticado, realizado com vários meios, que invadiu os espaços da vida pública e privada”<sup>2</sup>, como se refere Emily Braun, destacando os meios de comunicação de massa. Entre estes, as exposições nacionais e internacionais cumprem um papel fundamental, como

---

<sup>1</sup> Sarfatti foi autora da primeira biografia de Mussolini, publicada em 1925, e foi *ghost writer* de alguns de seus discursos, além de ter tido uma relação íntima com o *Duce* por muitos anos. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno*. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016, p. 108.

<sup>2</sup> BRAUN, Emily. Mario Sironi. Arte e política in Italia sotto il fascismo. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003 (1ª edição: 2000), p. 170.

grandes eventos voltados ao grande público<sup>3</sup>, que visavam promover a Itália como uma nação forte, próspera e moderna, afirmando o poderio fascista.

A empreitada dá enorme impulso à arte mural. Sironi, que já tinha uma longa carreira como pintor e já se destacava como caricaturista político do jornal de Mussolini, *Il Popolo d'Italia*<sup>4</sup>, no final da década de 1920 passou a ser chamado para realizar a direção artística dos pavilhões em exposições. Para o suporte de grandes dimensões, traz suas experiências tanto do *Novecento* – figuras vigorosas e sumárias, sem traços fisionômicos, com ombros largos, braços e pernas grandes – quanto das caricaturas políticas – em particular, o uso de alegorias e símbolos. Dessa forma, sua linguagem visual consolidou-se como a linguagem representativa do Regime, na Itália e no exterior.

Na década de 1930, o artista desenvolve sua concepção da arte mural como a “pintura social por excelência”, que teria a função de educar as massas. Em 1932, Sironi publica o artigo “Pintura mural”<sup>5</sup>, celebrando a pintura mural como meio para promover o “ideal mediterrâneo, solar, do ressurgimento do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa” e a recuperação da tradição italiana sobre a “dominante arte francesa”. Esses fundamentos seriam amadurecidos em 1933, quando Sironi publica o “Manifesto da pintura mural”<sup>6</sup>, assinado com Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi, três artistas que também atuaram com esse suporte.

Os artistas modernistas do Brasil da década de 1920, estando em intercâmbio frequente com a Europa, têm como referência as linguagens modernas no momento em que estas refletiam o “Retorno à Ordem”. Essas vertentes traziam elementos que serviam bem aos propósitos do modernismo do Brasil, relacionados à busca por uma identidade nacional, como a valorização do figurativismo e das visualidades regionais, as representações de figuras locais etc. Além disso, enquanto os modernistas de 1922 entraram em contato com o “Retorno à Ordem” via Escola de Paris, a partir do final daquela década o meio artístico paulista veria intensificar o contato com o *Novecento*, por meio dos artistas italianos que vinham para cá e dos artistas brasileiros descendentes que mantinham contato com a terra natal.

A trajetória de Victor Brecheret se insere nos dois contextos: nasceu na Itália; aos nove anos de idade veio para o Brasil; estudou em Roma de 1913 a 1919; e entre 1921 e 1936 morou em Paris, um período de idas e vindas entre São Paulo e a Europa. No período de estudos em Roma, frequenta o estúdio do escultor Arturo Dazzi (1881-1966), onde tem contato com a produção do croata Ivan Mestrovic

---

<sup>3</sup> Alguns exemplos são o pavilhão italiano na Internationale Presse-Ausstellung de Colônia (1928) e a Mostra da Imprensa Italiana na Exposición Internacional de Barcelona (1929). Em território nacional, cumpriam esse papel as Quadrienais de Roma (a partir de 1931) e as Trienais de Milão (a partir de 1933), além da própria Mostra da Revolução Fascista em 1932.

<sup>4</sup> A atuação como ilustrador do *Il Popolo d'Italia* foi tão prolífica que podem ser encontrados muitos desenhos com a sua linguagem, porém assinadas por outros nomes menos conhecidos. É o caso de uma ilustração de capa de uma edição da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* de 1935, um grupo de soldados em marcha, em estilo sironiano.

<sup>5</sup> “Pittura murale”, *Il Popolo d'Italia*, 1o de janeiro de 1932. In: Pontiggia, Elena (org.). Mario Sironi. Scritti e pensieri. Milão: Abscondita, 2000, p. 21.

<sup>6</sup> Por razões estilísticas, a redação do texto é atribuída a Sironi. Cf. “Manifesto della pittura murale”, *La Colonna*, dezembro de 1933, apud Pontiggia, 2000, op. cit., p. 43.

(1883-1962), dois artistas que tiveram reverberações na sua produção do período romano. Ainda entra em contato com as obras dos italianos Arturo Martini<sup>7</sup> (1889-1947) e Adolfo Wildt (1868-1931), que viriam a ser centrais na produção escultórica do período fascista.

Quando volta de Roma, trava amizade com os modernistas paulistas e realiza a maquete para o concurso do Monumento às Bandeiras, em 1920. No âmbito das comemorações do Centenário da Independência que aconteceriam em 1922, o Monumento foi pensado por Brecheret a partir da sugestão de Menotti del Picchia (1892-1988) de criar um monumento que rendesse homenagem aos bandeirantes, já então identificados como os antepassados dos paulistas. A intenção declarada de Picchia era que o povo de São Paulo pudesse lembrar “os heróis de sua terra”<sup>8</sup>, entretanto, a ideia de construir um monumento em homenagem a figuras tidas como “paulistas” para celebrar a independência do Brasil continha em si uma pretensão maior: conferir a São Paulo um papel protagonista na história do país.

O projeto original de 1920 acabou não sendo realizado e a imagem que conhecemos hoje é o resultado de uma reelaboração iniciada em 1936, quando Brecheret retorna ao Brasil definitivamente. A década de 1930 trouxe uma sucessão de eventos conturbados, que constituíram o ambiente político que fomentou a retomada do monumento. A ascensão de Getúlio Vargas (1882-1954) em 1930 e a insatisfação de São Paulo com os interventores federais culminaram nos confrontos daquela que ficou conhecida como a Revolução Constitucionalista de 1932, da qual os paulistas saíram derrotados. Em 1936, o governador Armando de Sales Oliveira decide retomar o projeto de Brecheret, visando recuperar algum protagonismo político para São Paulo.

A retomada é incentivada por Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo (1895-1974), que tinham acabado de fundar o Movimento Bandeira, após dissociarem-se de Plínio Salgado<sup>9</sup> (1895-1975) quando este cria a Ação Integralista Brasileira, por sua vez espelhada no Fascismo italiano. O rompimento derivava de algumas divergências. Enquanto o Integralismo queria um Estado forte e centralizado, o Bandeirismo defendia o federalismo com autonomia para os governos estaduais; o primeiro era contra a liberdade individual, a segunda era pela valorização do indivíduo. Cassiano Ricardo via o Integralismo como uma imitação grosseira do Fascismo e, portanto, um estrangeirismo a ser combatido, diferente da Bandeira que, para ele, vinculava-se a uma tradição exclusivamente nacional.

Mesmo com essas diferenças, porém, Integralismo, Bandeirismo e Fascismo assemelhavam-se muito entre si, a começar pela própria definição como terceira via em oposição ao comunismo e à democracia liberal. Ambos prezam pela disciplina, a hierarquia, a autoridade e as tradições, valores que norteiam a busca de

---

<sup>7</sup> Martini ainda colaboraria frequentemente com Sironi, sobretudo nos anos de 1930.

<sup>8</sup> Menotti del Picchia apud Batista, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret. História de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

<sup>9</sup> Juntos, os três intelectuais haviam criado o Movimento Verde Amarelo, movimento literário de caráter conservador e nacionalista.

Cassiano Ricardo por eventos e personagens que remetessem às origens da história nacional. Dessa forma, o Movimento Bandeira reivindica a realização de um monumento em homenagem àqueles personagens responsáveis pela expansão do território brasileiro, projetando a figura do bandeirante como protagonista da fundação da Nação.

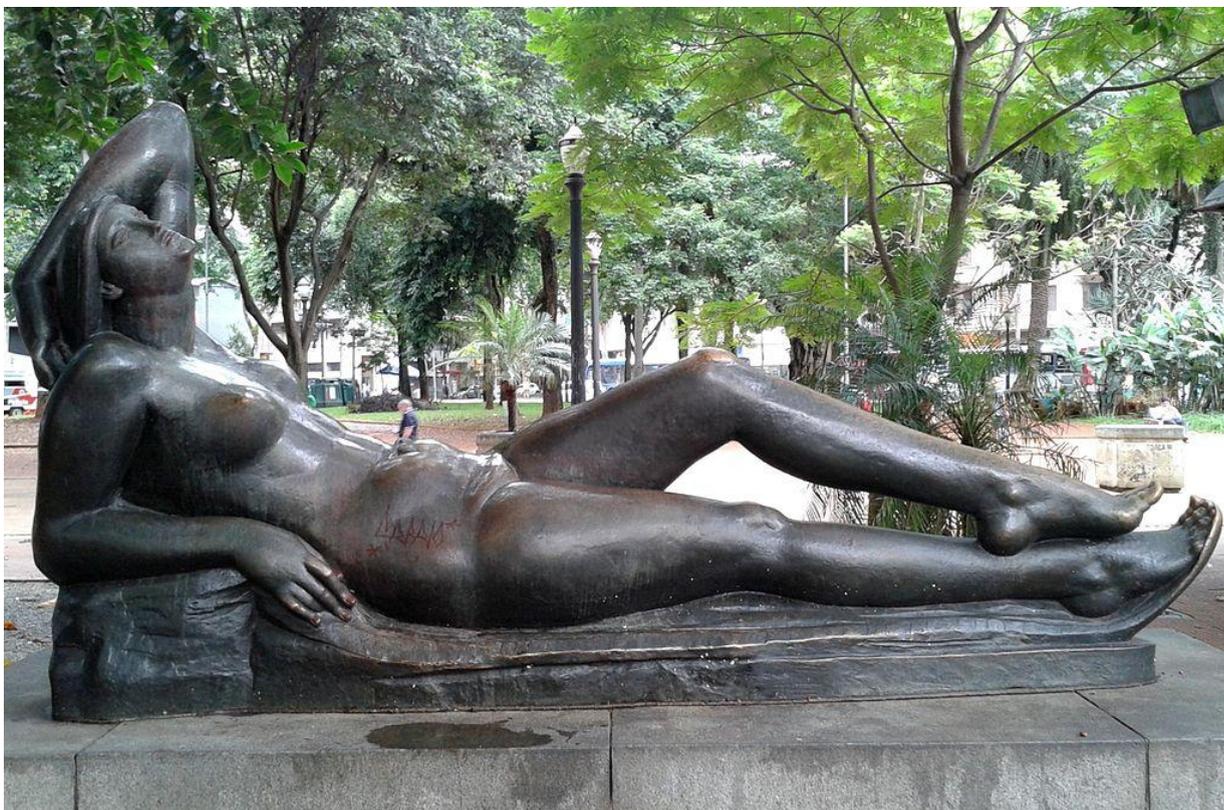
Naquela década, a proximidade com o contexto italiano ganha estímulo quando Francisco Prestes Maia (1896-1965) assume a prefeitura e promove em São Paulo um projeto de modernização urbana, num momento em que a política no Brasil não escondia sua simpatia pelos regimes autoritários europeus. O projeto da gestão Prestes Maia não apenas adotava conceitos de urbanização dos governos autoritários dos anos 1920 e 1930<sup>10</sup>, como contou com a atuação de Marcello Piacentini (1881-1960), protagonista da arquitetura moderna italiana sob o Regime Fascista. Piacentini orientou os projetos do Edifício Matarazzo (1935-1938) e do Palácio dos Bandeirantes (1938), e elementos da arquitetura monumental reverberaram em projetos de outros arquitetos, como o Estádio do Pacaembu (1938-1940) e o complexo do Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932 (1934-1954), em São Paulo.



**Figura 1.** Arturo Martini, Tito Lívio, 1941. Mármore. Palazzo Liviano, Pádua. Foto: Riccardo Dubrini. Artefascista.it.

<sup>10</sup> PECCININI, Daisy. Brecheret: a linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, pp. 126-127.

Assim, no seu retorno, Brecheret encontrava um contexto político que favorecia a recepção de uma linguagem monumental. Desde o início dos anos de 1930, sua pesquisa escultórica vinha abandonando uma orientação graciosa e lírica, predominante na década anterior, para adquirir uma experimentação pluridirecional<sup>11</sup>. A partir de sua volta ao Brasil, o artista passa a adotar as figuras monumentais, caso das duas *Graças* (1940, bronze, Galeria Prestes Maia) e *Depois do Banho* (Figura 1), no que Peccinini chama de uma primeira fase brasileira (1936 a 1940)<sup>12</sup>. Segundo a autora, duas grandes questões interessam-lhe nessa fase: propor uma iconografia escultórica brasileira que envolvesse tipos europeus, africanos e indígenas; e adotar elementos da escultura arcaica grega, que para Brecheret é a base clássica para sua escultura moderna<sup>13</sup>.



**Figura 2.** Victor Brecheret, Depois do banho, 1940. Bronze. Largo do Arouche, São Paulo. CC BY-SA 4.0. via Wikimedia Commons.

Por sua vez, reverbera nas obras de Sironi a admiração pela arte etrusca. Contemporaneamente ao período arcaico grego, na península itálica a Etrúria realizara uma produção escultórica notável, recuperada em grande parte a partir da

<sup>11</sup> Ibid., pp. 88-89.

<sup>12</sup> Ibid., p. 128.

<sup>13</sup> Peccinini relaciona Brecheret a Aristide Maillol (1861-1944), por esse interesse pelo “moderno clássico”. É interessante que esse conceito também o aproxima do “classicismo moderno” do Novecento de Sarfatti. Cf. PECCININI, op. cit., p. 128.

descoberta do Apolo de Veio em 1916, com uma nova guinada no início dos anos 1930<sup>14</sup>. Estudos sobre a cultura etrusca ganharam entusiastas entre intelectuais e artistas modernos, como Sironi, que considerava que aquela civilização havia tomado um caminho autônomo em reação ao estilo grego dominante, mantendo características próprias e singulares, e cujas distorções estilísticas eram a expressão de uma submissão voluntária a um poder maior<sup>15</sup>. Além disso, o artista reconhecia “expressões espontâneas e originárias, ao mesmo tempo nacionais e populares”<sup>16</sup>, representando a antiguidade autêntica da península italiana. Como vemos, para Sironi, o desejo de resgatar a estatuária etrusca tem um sentido que passa pela linguagem visual e atinge o plano ideológico, buscando a conexão dos italianos modernos com a grande civilização do passado que habitara aquele território. Já no caso de Brecheret, o interesse pela arte arcaica grega reside somente no seu valor plástico, que se exprime em suas obras nas formas simplificadas e nas poses hieráticas.

No Monumento às Bandeiras, a dimensão ideológica relacionada ao território está no tema. Quando retorna ao Brasil, o escultor encontra uma continuação dos debates sobre a busca por uma identidade artística nacional, acrescidos de outras duas questões: o aspecto social da arte, quanto aos temas e à fruição<sup>17</sup>, e a demanda pelo resgate das raízes da nação, que existia no ideário do Bandeirismo e pautou a retomada do projeto do Monumento. Na análise de George Seabra Coelho<sup>18</sup>, Cassiano Ricardo recupera os bandeirantes como desbravadores do território nacional, reforçando a exclusividade do papel bandeirante, ancestral do paulista, na construção da nação.

Trata-se de um processo similar àquele em que Mario Sironi, desejoso de criar uma identidade nacional coesa, recorre ao imaginário de um passado glorioso da península, que vai da civilização etrusca ao Império Romano. O artista elabora cenários atemporais, que preenche com arquétipos (o trabalhador rural, o pescador, a banhista, o operário) e alegorias (a Itália, a Arquitetura, a Agricultura), criando uma ambientação que forja no passado, presente e futuro, a primazia do povo italiano.

Esse tempo mítico é identificado por Coelho na narrativa de Cassiano Ricardo para o mito do bandeirante, que cria a sensação do eterno presente<sup>19</sup>, que figura no Monumento às Bandeiras. Assim, o mito da *italianità* pode ser o equivalente poético do Bandeirismo, no qual os bandeirantes são forjados como

---

<sup>14</sup> BRAUN, op. cit., p. 252.

<sup>15</sup> Emily Braun analisa detidamente a obra de Sironi nas suas relações com o fascismo. Ibid., pp. 252-253.

<sup>16</sup> Braun traz ainda outras análises sobre a afinidade desses artistas com a arte etrusca. Bianchi Bandinelli afirma que esta tem um caráter popular e coletivo, à frente do individualismo da retratística romana. Ibid.

<sup>17</sup> ZILIO, Carlos. “A questão política no modernismo”. In: FABRIS, Annateresa. Modernidade e modernismo no Brasil. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010, p. 101.

<sup>18</sup> COELHO, George Leonardo Seabra. O Bandeirante que caminha no tempo: apropriações do poema “Martim Cererê” e o pensamento político de Cassiano Ricardo. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.

<sup>19</sup> Ibid., p. 253.

heróis fundadores, originários, protagonistas do passado, atuantes no presente – os paulistas – e líderes que guiarão a nação a um futuro grandioso.

A mensagem política de Armando Sales e Cassiano Ricardo reforça a imagem de um povo organizado hierarquicamente, sob um comando forte<sup>20</sup>. A hierarquia e o culto à autoridade, dois valores caros ao Fascismo, caracterizam os baixos-relevos que Sironi criou para a fachada do edifício construído por Giovanni Muzio em 1938 para ser a nova sede do *Il Popolo d'Italia*. Na composição da fachada superior<sup>21</sup>, as figuras se reúnem em volta da alegoria da Itália, a maior do conjunto, que empunha o gládio, espada curta de dois gumes usada pelas legiões romanas. No alto, cabeças de soldados remetem aos caídos da Primeira Guerra; na lateral, arquétipos de trabalhadores, representados com suas ferramentas. As figuras musculosas de aspecto severo e a iconografia bélica elaboradas em escala monumental amplificam a mensagem de grandeza de um povo que tem suas raízes num passado épico. Há, portanto, um processo de mitificação desse passado que, ao ser colocado na fachada de um edifício moderno, é atualizado, plasmando no presente a supremacia de outrora.

O baixo-relevo da sacada na porção inferior sintetiza essa ideia do povo que marcha em direção à Nação, atendendo ao seu chamado. A figura da Itália fica no centro do retângulo, enquanto os soldados e homens comuns que caminham para ela formam dois conjuntos ritmados de pessoas.

O edifício do *Il Popolo d'Italia* marca o ápice do estilo *Novecento* na arquitetura milanesa naquele final da década de 1930. Um artigo da revista *O Cruzeiro*, publicado em dezembro de 1938, fala do início da construção da nova sede do jornal do *Duce*. Numa seção com ares de coluna social, entre comentários lisonjeiros ao Regime, referindo-se à Marcha sobre Roma como “a Revolução”, o texto menciona o projeto como de autoria “do arquiteto João Muzio e do pintor Mario Sironi”<sup>22</sup>. O edifício foi inaugurado em 1942, já em plena guerra e após o apoio do Brasil aos Aliados, portanto é difícil dizer se Brecheret teria visto esses painéis.

Já o mosaico *L'Italia corporativa*, antes de ter sido instalado no interior do mesmo edifício, foi concebido e exposto na Trienal de 1936 em Milão e, no ano seguinte, na Exposição Internacional de Paris, dois eventos de grande repercussão. A Itália aqui é representada entronada e circundada de figuras que representam vários grupos sociais do povo italiano, além de diversas alegorias e símbolos, entre os quais se antecipam elementos do baixo-relevo da fachada.

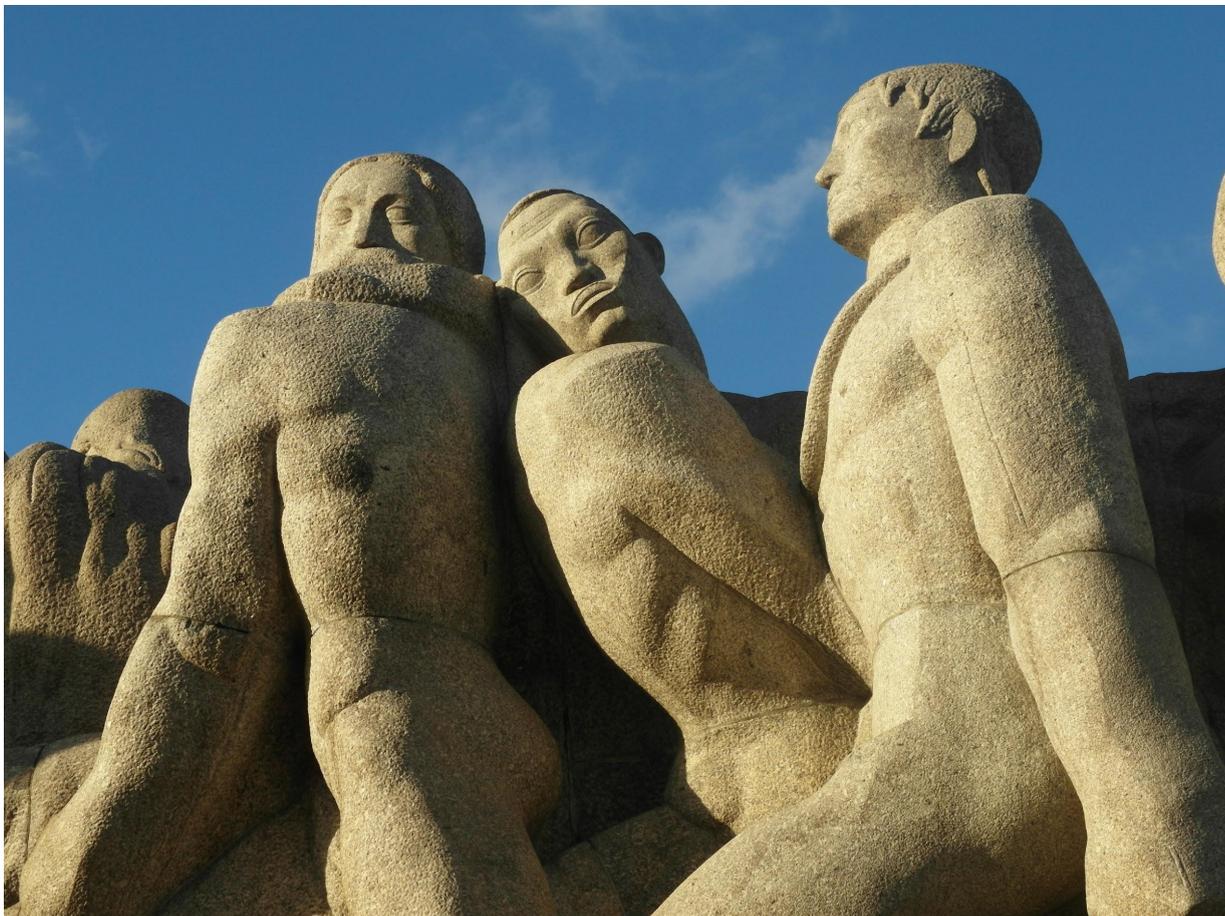
No período parisiense, Brecheret esteve em estreito contato com o meio artístico local, no momento em que se manifestam os efeitos do “Retorno à Ordem”. Para os artistas residentes ali, não deve ter passado despercebida a atuação do regime de Mussolini no campo das artes. As figuras vigorosas e a ambientação heroica, que Sironi transpôs das telas para periódicos de grande

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>21</sup> Imagens da fachada e do mosaico podem ser vistas na página Lombardia Beni Culturali. Disponível em <<https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00096/>>. Acesso em 15/1/2022.

<sup>22</sup> “Um grande acontecimento”. *O Cruzeiro*. 17 de dezembro de 1938.

circulação e para o suporte arquitetônico em pavilhões de feiras internacionais e edifícios públicos<sup>23</sup>, compõem a linguagem monumental que acaba se tornando a principal expressão do Fascismo.



**Figura 3.** Victor Brecheret, Monumento às Bandeiras (detalhe), 1936-1953. Granito. Acervo da Unesp.

No Monumento às Bandeiras, é evidente a potência das figuras que formam a caravana de Brecheret, de ombros larguíssimos, mãos, braços e pernas volumosos. Na maquete de 1920, essa dimensão heróica se expressa pela dramaticidade dos gestos, pela musculatura ressaltada das figuras e pela inclinação dos corpos para frente. No projeto de 1936, sua força se expressa na potência dos volumes, em figuras hieráticas de traços sumários, abandonando as linhas sinuosas do período parisiense. É curioso que, no Memorial Descritivo da maquete, Brecheret descreva as figuras como “seres vigorosos, hieráticos nas suas posturas”<sup>24</sup>, já que é na reelaboração da década seguinte que o escultor

---

<sup>23</sup> Além do já citado mosaico “L’Italia Corporativa [A Itália corporativa]”, que pode ser visto atualmente no Palazzo dell’Informazione em Milão, outro exemplo é o mural “L’Italia tra le arti e le scienze [A Itália entre as artes e as ciências]”, de 1935, que se encontra no auditório da Universidade La Sapienza de Roma.

<sup>24</sup> “Memorial Descritivo da maquete do Monumento das Bandeiras”. Papel e Tinta, SP e RJ, jul. 1920. Col. IEB USP. Apud Batista, Marta Rossetti, op. cit. p. 29.

potencializa essas características, transformando seus personagens em pequenos colossos.



**Figura 4.** Victor Brecheret, Monumento às Bandeiras (detalhe), 1936-1953. Granito. Foto da autora.

Marta Rossetti ressalta o interesse de Brecheret nas possibilidades plásticas da canoa, dos cavalos e da massa compacta formada pela caravana em arrancada, que permite explorar “o dramático, o heroico e o ritmo”<sup>25</sup>. Num estudo sobre Mario Sironi, o historiador Flavio Fergonzi aponta que os temas do cavalo e do cavaleiro atraem o artista porque permitem que ele explore “o tema modernista da síntese dos volumes”<sup>26</sup>.

Os pontos que aproximam o Monumento às Bandeiras à linguagem monumental sironiana começam, portanto, na análise formal, mas encontram ressonância tanto no contexto político em que os dois artistas se encontram quanto nos seus valores de ofício e suas referências visuais. Esta análise inicial pretendeu, principalmente, levantar tais similitudes, muito presentes entre os discursos do Movimento Bandeira – que nortearam a versão do Monumento às Bandeiras modificada a partir de 1936 – e o código de valores que o Regime Fascista adotou como base para sua doutrina, para compreender como esses dois artistas souberam transformá-los em linguagem plástica lançando mão da monumentalidade e da potência dos volumes. Enquanto o mito de origem do povo italiano atualiza o passado heroico no imaginário criado por Sironi, as supostas origens da nação brasileira se mitificam na figura do bandeirante, promovido como

<sup>25</sup> ROSSETTI, op. cit., pp. 131-132.

<sup>26</sup> FERGONZI, Flavio. Ficha da obra Un cavallo bianco, altri cavalli e altri cavalieri. In: TOSINI PIZZETTI, Simona (org.). Sironi metafísico. L'atelier delle meraviglie [catálogo de exposição]. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2007, p. 74.

herói e identificado como o ancestral do paulista. Brecheret soube reproduzir a atmosfera atemporal que atinge a esfera do mito, o qual não tem compromisso com a realidade ou com a história, mas apenas com seu próprio conjunto de crenças e valores, que lhe atribuem significado e sentido. Guardadas as especificidades de cada artista, a ambos interessavam as possibilidades de explorar as soluções plásticas e os temas humanos, a despeito das contingências políticas de seus comitentes. Ainda assim, em ambos o caráter político foi determinante para a realização das obras e adquiriu outros significados conforme o momento histórico<sup>27</sup>.

## Referências

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret*. História de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BRAUN, Emily. *Mario Sironi*. Arte e politica in Italia sotto il fascismo. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003 (1ª edição: 2000).

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COELHO, George Leonardo Seabra. *O Bandeirante que caminha no tempo: apropriações do poema “Martim Cererê” e o pensamento político de Cassiano Ricardo*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

PECCININI, Daisy. *Brecheret: a linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.

PONTIGGIA, Elena. *Mario Sironi*. La grandezza dell'arte, le tragedie della storia. Milão: Johan & Levi, 2015.

PONTIGGIA, Elena (org.). *Mario Sironi*. Scritti e pensieri. Milão: Abscondita, 2000.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira; CHIARELLI, Domingos Tadeu. “O Monumento às Bandeiras como processo do presente ao passado”. *Quiroga*, nº 16, julho-dezembro 2019, pp. 36-51.

“Um grande acontecimento”. *O Cruzeiro*. 17 de dezembro de 1938.

---

<sup>27</sup> Para um estudo sobre usos da imagem do monumento por artistas da nossa contemporaneidade, cf. VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira; CHIARELLI, Domingos Tadeu. “O Monumento às Bandeiras como processo do presente ao passado”. *Quiroga*, nº 16, julho-dezembro 2019, pp. 36-51.

**Como citar:**

AUGUSTO RONQUI, Andrea. A linguagem monumental em Brecheret: uma leitura do Monumento às Bandeiras. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1059-1070, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.085>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>