

Daisy Peccinini

BRECHERET E A SEMANA

RESUMO

O protagonismo do escultor Victor Brecheret na realização da Semana de 22 define-se por sua contribuição como importante precursor do evento. Brecheret é o elemento polarizador do grupo dos futuristas de São Paulo desde sua descoberta por eles em janeiro de 1920. A análise de suas obras expostas na Semana mostra a excelente formação na Itália junto a Arturo Dazzi e a importante influência de Ivan Mestrovic. Os destaques da crítica italiana a suas esculturas, em mostras coletivas em 1916 e 1919, em Roma, comprovam as qualidades do jovem escultor, muito seguro e determinado em relação a sua arte, e são credenciais para que Brecheret seja uma bandeira de luta, um trunfo dos modernistas. Mesmo ausente do país, em Paris desde julho de 1921, o conjunto de suas esculturas ressoa no saguão do Teatro Municipal a marcante presença do escultor, que plasmava em greda e gesso os ideais dos modernistas de São Paulo.

Palavras-chave: Victor Brecheret, grupo futurista de São Paulo, crítica italiana.

ABSTRACT

Victor Brecheret was a protagonist in the making of the 1922 Modern Art Week, as he played the role as an important forerunner of that event. Brecheret is the one polarizing the group of futurists in São Paulo since they discovered him in January, 1920. The analysis of his works exhibited during the Modern Art Week denotes his excellent training in Italy under Arturo Dazzi and the important influence from Ivan Mestrovic. Italian critics heaped praise on his sculptures in collective exhibitions held in 1916 and 1919 in Rome, which confirmed the qualities of the young sculptor, very confident and determined as regards his art, and turned Brecheret into an ensign or trump card of the modernists. Although he had been in Paris since July 1921 – therefore out of the country during the Modern Art Week – the group of his sculptures exhibited in the hall of the Municipal Theater was a sign of the remarkable present of the sculptor, who shaped the ideals of the modernists from São Paulo in clay and plaster.

Keywords: Victor Brecheret, São Paulo futurist group, Italian criticism.

O catálogo da exposição de artes plásticas da Semana de Arte Moderna, elaborado por Emiliano Di Cavalcanti, é indicativo do protagonismo do escultor Victor Brecheret na realização do explosivo evento. A lista de obras de escultura é encabeçada por doze obras do artista, formando um conjunto de marcante presença no saguão do Teatro Municipal durante os três agitados dias entre 13 e 17 de fevereiro de 1922. O artista estava ausente do país, em Paris, desde julho de 1921, pensionado pelo governo paulista por cinco anos, mas presente com suas obras.

Na verdade, era uma destacável contribuição, como importante precursor da Semana de 22. Tornara-se Brecheret o polo do grupo dos futuristas de São Paulo. Um trunfo dos modernistas. As peças modernas apresentadas materializavam os ideais e a nova sensibilidade que buscavam e que lutavam por implantar. Ali estava *Gênio*, *Ángelus*, *Sóror Dolorosa*, *Ídolo*, *Regresso*, *Pietá*, *Cabeça de Mulher*, *Cabeça de Cristo*, *Sapho*, *Torso*, *Baixo Relevo*, *Victória*. Deve-se observar que somente Anita Malfatti e Brecheret expuseram doze obras, os demais artistas apresentaram um número menor de trabalhos.

Ali estava *Gênio*, *Ángelus*, *Sóror Dolorosa*, *Ídolo*, *Regresso*, *Pietá*, *Cabeça de Mulher*, *Cabeça de Cristo*, *Sapho*, *Torso*, *Baixo Relevo*, *Victória*. Deve-se observar que somente Anita Malfatti e Brecheret expuseram doze obras, os demais artistas apresentaram um número menor de trabalhos.

A análise das obras de Brecheret na Semana demonstra o domínio do escultor de todas as modalidades da escultura e de sua linguagem: desde a ordem monumental às peças de tamanho natural e pequenas peças, além de incluir um relevo. De grandes dimensões, o gesso *Gênio* (nº 1 da lista de obras) impactara os modernistas ao descobrir o ateliê do artista isolado numa das salas do Palácio das Indústrias, em construção. Figura monumental, de forte carga simbólica, porque simboliza o gênio de um povo, e grande expressividade, pela contorção do corpo alongado e tensão do volume dos músculos expressivos.

Outras peças, em bronze, expostas, apesar de menores dimensões, emanam força e expressividade pelos recursos de estilização de alongamento e contorção das figuras, como

as pequenas peças: *Ídolo* (nº 4), que trouxera da Itália; *Sapho* (nº 9), estilizada e contorcida figura, encomendada por Paulo Prado; e *Victória* (nº 12), alongada imagem feminina alada, reprodução em bronze da que finalizava o cortejo dos bandeirantes na primeira maquete em gesso do *Monumento às Bandeiras*.

Medianas esculturas se faziam presentes – vigorosas e impactantes cabeças, como *Sóror Dolorosa* (nº 3), em mármore, encomenda de Guilherme de Almeida, inspirada no seu livro de poesias de mesmo nome, insólita composição de duas cabeças que se defrontam em uma relação de olhares vertical. Havia a *Cabeça de Mulher* (nº 7), em pedra de França, de Paulo Prado, um rosto de feições de impressionante expressividade, quase agressiva, mediante músculos tensos em esforço, ressaltados, e malares salientes, e a *Cabeça de Cristo* (nº 7), de bronze polido, de Mário de Andrade, a face funérea, emoldurada por duas trancinhas e a boca semiaberta, que causou polêmica na família e um estado de inconformismo do poeta, que faz jorrar os seus primeiros versos livres, publicados com o nome de *Pauliceia Desvairada*¹. A presença de Brecheret na Semana de Arte de 1922, testemunhada pelas obras, pode ser considerada a culminação de um processo de interação entre o escultor e sua arte com o grupo dos jovens inquietos futuristas de São Paulo. O jovem artista e Anita Malfatti foram importantes precursores da Semana.

De fato, no período que antecede a realização da Semana de Arte Moderna, o cenário intelectual e artístico provinciano paulista contou com a presença de dois artistas plásticos, Anita Malfatti, na pintura, e Victor Brecheret, na escultura, que, vindos da Europa, mostram seus trabalhos, de forma sucessiva: em 1917, as pinturas de Anita na exposição de Arte Moderna; em 1920, a visão das esculturas de Brecheret em seu ateliê e, no decorrer dos anos 1920 e 1921, a mostra ao público da maquete para o *Monumento às Bandeiras* e do mármore *Eva*, provocando o desencadear de fatos que levariam à Semana de 22, polarizando os ideais de transformação e *aggiornamento*.

DAISY PECCININI é professora do Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte do MAC-USP.

1 É bem conhecido esse momento de criação de Mário em conexão com a escultura de Brecheret, mais conhecida como “Cristo de Trancinhas”, relatado em sua conferência “Movimento Modernista”, em *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo (Andrade, s./d., p. 223).

Deve-se ressaltar que, se dois artistas plásticos foram o estopim da Semana, as primeiras iniciativas de modernização das artes no país surgiram na esfera da literatura, no início da década de 1910, certamente sob a influência do “Manifesto Futurista” de 1909, publicado em jornais do país e particularmente em São Paulo, onde despertou interesse entre jovens intelectuais.

Nesse sentido, foi pioneiro Oswald de Andrade, que, em 1912, ao chegar da Europa, fazia-se o “importador do futurismo” de Filippo Tommaso Marinetti, que conhecera em Paris. De fato, o primeiro manifesto do futurismo de Marinetti, de 1909, que proclamava “a liberdade das palavras”, fora publicado em jornais do Nordeste, do Rio de Janeiro e de São Paulo, no mesmo ano e no ano subsequente, sem maiores ressonâncias entre o público, que era informado “a título de curiosidade”. Na continuidade, em 2 de julho de 1914, *O Estado de S. Paulo* publicava o artigo “As Lições do Futurismo”, considerando o movimento uma vanguarda lógica e benéfica. Em 1915, o mesmo Oswald publica, em *O Pirralho*, o artigo, “Em Prol de uma Pintura Nacional”, que levantava questões importantes, insatisfeito quanto ao processo da pintura daquele momento que pensava o moderno pela via do nativismo, sem abandonar os códigos formais da academia.

Mais tarde, após o fim da Primeira Guerra Mundial, em que o Ocidente saiu transformado, as palavras de ordem do futurismo, inovação e modernização, estendem fortes raízes em São Paulo.

Oswald, convertido ao futurismo, encarnava a reação contra o ecletismo, o simbolismo, o romantismo, o realismo importados da Europa ou transmitidos pela Academia Nacional de Belas Artes. Entretanto, a radical modernização das artes seria alavancada no cenário paulista pela convergência de outros fatores no contexto da cidade. Em São Paulo, o importante evento se preparava e alterava a cidade, que queria mostrar sua face moderna e de progresso com os festejos do Centenário da Independência, proclamada na cidade. Por outro lado, desde a primeira década do sécu-

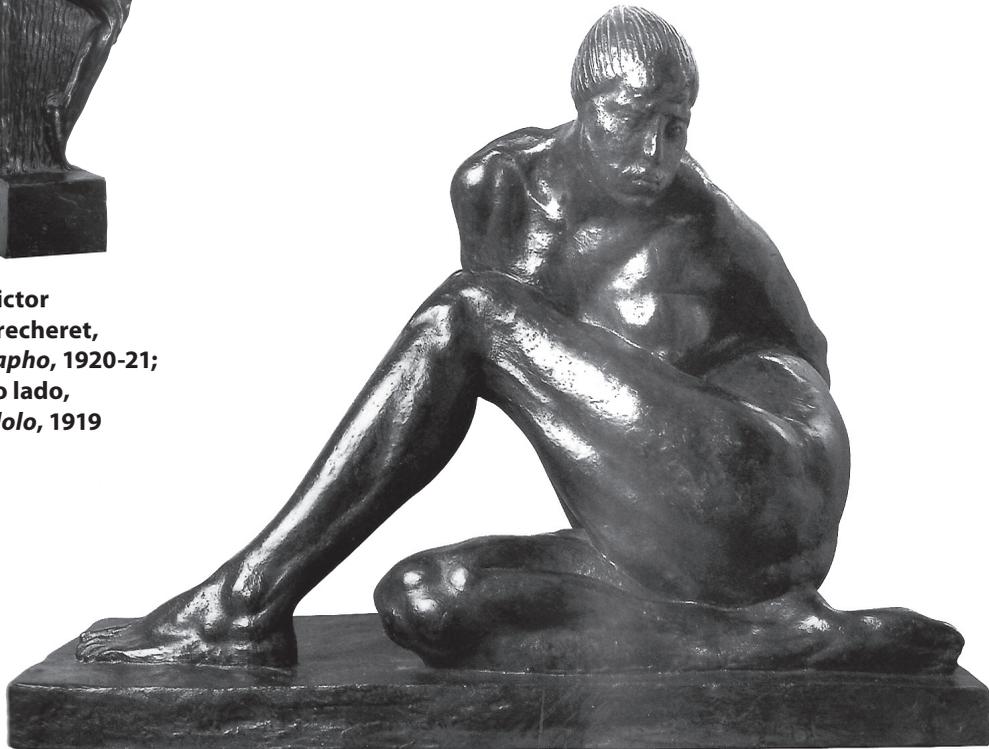
lo XX, configurou-se a presença de maciço contingente de imigrantes italianos ou descendentes de primeira geração aqui nascidos, sendo que 40% da população falava o italiano ou dialetos. Esse explosivo crescimento populacional urbano significou não só novas relações socioeconômicas como a emergência de um operariado, mão de obra da incipiente industrialização – serralheria, vidrarias, tecelagem, alimentos, mobiliários –, bem como do setor de serviços. A expansão da área urbana foi multiplicada por novos bairros e vilas, implantando-se centenas de construções. O progresso e o dinamismo moderno da civilização material marcavam a cidade, mas a cultura continuava a mesma do passado.

Nesse contexto, os princípios do futurismo, tais como a exaltação do presente, da vida moderna, do progresso industrial, da velocidade e das máquinas, são palavras de ordem estimuladoras por uma ruptura urgente e combativa com o passadismo para um grupo de jovens intelectuais, literatos e artistas que passam a se denominar de os futuristas de São Paulo. Em 1911, Sergio Buarque de Holanda, em *Papel e Tinta*, apontava a disseminação das ideias futuristas de modernização e de renovação em São Paulo, dando base ideológica à vanguarda que explodiria na Semana de 22.

A segunda exposição de pintura de Anita Malfatti, em 1917, suscitou o polêmico artigo de Monteiro Lobato, “Paranoia ou Mistificação”. Publicado no *Estado de S. Paulo*, foi um brutal ataque à obra de Anita e ao arraial dos jovens modernistas. Monteiro Lobato era um fervoroso nativista que, em prol das raízes da cultura brasileira, nos moldes de uma iconografia acadêmica, exaltava a pintura de Almeida Jr. Se, de um lado, o ataque de Lobato serviu para unir as forças modernistas em defesa da jovem pintora – momento em que Mário de Andrade passa a integrar o grupo, que a cerca solidariamente –, por outro lado, a artista recuou e passou a viver um período de isolamento, de 1918 a 1921, longe das polêmicas que aconteciam nos jornais. Em face dessa atitude, os jovens modernistas também se distanciaram de Anita.



**Victor
Brecheret,
Sapho, 1920-21;
ao lado,
Ídolo, 1919**



Reprodução

Somente em 1920, surge em cena, no marasmo paulistano, um novo artista, Victor Brecheret, um jovem escultor que desempenhou um papel relevante no período heroico que antecede a Semana de 22. Sem bandeira de luta, com o afastamento de Anita Malfatti, foi mesmo uma comoção para o grupo descobrir Brecheret, nos idos de janeiro de 1920, em uma das salas do Palácio das Indústrias, edifício que se finalizava para abrigar a Exposição Agroindustrial, marcando o progresso de São Paulo, nos festejos do Centenário da Independência.

A cidade se engalanava para as comemorações da Independência. Os modernistas mantinham-se cheios de tédio, pois não vislumbravam nada de moderno nas construções feitas para as festas, no que sobressaía o resultado do concurso para o Monumento da

Independência, vencido pelo italiano Ettore Ximenes. Era consabido que a maquete fora realizada para o czar da Rússia, Alexandre III, e com a revolução bolchevique, de 1917, Ximenes adaptara para o concurso brasileiro. Com espírito crítico, os modernistas visitaram as obras do Palácio das Indústrias, não se conformando com o ecletismo do século anterior, que moldava o prédio tido como o ícone do progresso da cidade moderna e agroindustrial.

Foi lá que descobriram – solitário e desconhecido – Victor Brecheret, talentoso escultor que se formara em Roma. Suas obras, de grande força expressiva e monumentalidade, entusiasmaram os jovens futuristas, que o converteram em estandarte da batalha do moderno. O artista – Vittorio, como se chamava até 1922 – que tanto os entusiasmou

definia-se como paulista, mas era italiano de nascimento. Em 1904, com 9 anos, órfão, chegara a São Paulo, trazido pela tia materna. O menino, sofrido por perdas recentes e dramáticas da mãe e de dois irmãos, adotou a nova terra, a cidade de São Paulo, como sua pátria e local de origem. Com sua irmã Ercília, amparados carinhosamente pela tia materna, Antonia Nanni, viveu em modestas condições, trabalhando desde a adolescência, época em que revelou seu desejo de ser escultor. Durante dois anos, 1912 e 1913, seguiu os cursos noturnos no Liceu de Artes e Ofícios: desenho, modelagem, cerâmica e entalhe em madeira. Nesse período, modificou seu sobrenome – nas duas matrículas aparecem os sobrenomes de Brecheretti e Brecheret, em lugar de Breheret, como era o nome da família paterna.

Em 1913, com o apoio dos tios, viaja a Roma, mas não consegue ingressar na Escola Real de Belas-Artes por falta de estudos específicos. Foi aceito como aprendiz no ateliê de Arturo Dazzi, renomado escultor do rei da Itália, que seguia a tradição da escultura naturalista de Auguste Rodin (1840-1917). Roma, àquela época, apesar de não ser uma capital artística internacional como Paris, oferecia outras possibilidades. Veneza, com suas bienais, e Florença, com a visão do Renascimento, eram cenários movimentados e de interesse para os olhos do jovem Brecheret. Em Roma, bem como em viagens a Florença, pôde estudar e conhecer a escultura clássica greco-romana e do Renascimento. Acima de tudo, observou os caminhos da escultura moderna, iniciada por Rodin, e suas vertentes pós-Rodin. Em Veneza, conheceu as obras de Émile Bourdelle e sua pesquisa de esculturas arcaicas, premiada na Bienal de 1914. De todos os modernos escultores, quem Brecheret mais admirava era Ivan Mestrovic, croata, vencedor do prêmio da Exposição Internacional de Roma de 1911, que fixara seu ateliê na cidade. Mestrovic era um rebelde, contrário ao domínio austríaco sobre seu país, bem como sobre os demais povos eslavos do Sul – sérvios, montenegrinos e albaneses. Produzia uma escultura naciona-

lista, expressiva e monumental, com citações arcaicas – egípcias e assírias –, tributária do simbolismo e do *art nouveau* da Secessão Vienense. Abordava temas heroicos e trágicos da história da Croácia, fronteira de conflito do mundo cristão e muçulmano. A arte de Brecheret tinha se estruturado nas bases clássicas, aproximando-se da escultura naturalista de Rodin e, mais ainda, da linguagem arcaica, estilizada e heroica de Mestrovic. Brecheret tinha atingido a consistência expressiva das formas estilizadas e contorcidas de Mestrovic, de intensa dramaticidade. Em 1916, aos 22 anos, sentia-se maduro, dominando todas as técnicas da escultura. Deixou mestre Dazzi, instalou-se na Via Flaminia, 22, seu primeiro ateliê, que fora ocupado por Mestrovic. Assim, o jovem Brecheret emulava com sucesso a prodigiosa capacidade de trabalho do croata Mestrovic, que, em dois anos em Paris, entre 1908 e 1910, criara numerosas esculturas para o *Templo de Kosovo* ou *Monumento à Batalha de Kosovo*, concebido como um marco da identidade nacional dos povos eslavos do Sul, um monumento exaltando a grande vitória do Império cristão sérvio e outros eslavos sobre os turcos otomanos, em 1386.

Mestrovic, em Paris, dedicou-se a realizar esse projeto político, simbólico e místico de vastas proporções, que previa centenas de esculturas em pedra, representando heróis nacionais, viúvas, cariátides, esfinges, etc. No seu delírio artístico, empregou todo seu extenso conhecimento técnico, movido por grande energia de trabalho e incontestável talento. Conseguiu fazer cerca de cinquenta esculturas, em dimensões supranormais, em tempo recorde. Deslocando-se para Roma, recebeu o prêmio de escultura na Exposição Internacional de 1911 com esse impactante conjunto de obras, marcando o início de seu reconhecimento internacional.

Brecheret acompanhava com entusiasmo a arte do croata, de assombrosa força plástica e simbólica, marcando-lhe a sensibilidade. Sorveu não só a plástica mestroviciana, vigorosa, monumental, tensa pela contorção dos volumes, mas também se abriu ao ima-

ginário épico patriótico, de heróis, vitórias, gênios da nacionalidade – da saga do povo croata. A experiência do contato com Mestrovic habilitou-o para responder, poucos anos depois, plasticamente, aos anseios dos modernistas de ver plasmado um monumento grandioso para a saga dos bandeirantes, formadores da nação.

Brecheret possuía impressionante domínio técnico dos materiais da escultura, da modelagem, talento para desenvolver estratégias formais de estilizações e de volumes, e depressões de músculos tensos, contorcidos, provocando efeitos de violenta dramaticidade e tensão exasperada, aliada à qualidade monumental. Começou a destacar-se em Roma por essas qualidades, desde sua primeira participação em uma mostra coletiva, em 1916.

A crítica romana destacou as obras do escultor precoce num ambiente e numa época em que se considerava um demérito a juventude dos escultores. Foi elogiado como elemento promissor, os críticos ressaltavam a linguagem vigorosa do gesso *Il Risveglio (O Despertar)*, de 1916. É importante ressaltar que o seu sucesso inicial teve ecos em São Paulo, sendo a foto de *Il Risveglio* publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, acompanhada de texto elogioso traduzido do artigo publicado no *Corriere d'Italia*, transcrito com o título de “Escultor Paulista”. Tiveram sucesso seus trabalhos, presentes em outra coletiva, em 1919, ao fim da Primeira Guerra Mundial, a “Mostra degli Stranieri alla Casina del Pincio”, na qual mereceram destaque suas obras *Eva* – gesso que foi muito bem recebido –, bem como *Estudo para Esfinge* e a *Medalha Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil*, adquirida por duas instituições: Reggia Scuola di Roma e Museu de Haia, na Holanda. Os jornais *L'Epoca* e *Il Messaggero* comentaram positivamente sua *Eva*, destacando o vigor plástico das massas, aliado ao dinamismo dos volumes.

De volta a São Paulo, no começo de março de 1919, no primeiro navio que cruzava o Atlântico após o Tratado de Paz, sentia-se seguro de sua obra, elogiada pela crítica italiana. Mas defrontou-se com o ambiente

provinciano de São Paulo, que o fez sentir-se desajustado. Sem contatos no meio artístico, totalmente acadêmico, contou com o apoio de Ramos de Azevedo, que conhecia dos tempos de aluno do Liceu de Artes e Ofícios. Instalou o seu ateliê numa das salas do Palácio das Indústrias, cuja construção se finalizava para as comemorações da Independência, e passou o ano de 1919 solitariamente. Sendo incansável trabalhador, modelava em barro impressionantes figuras heroicas de simbolismo de raiz mestroviciana: heróis, gênios da nacionalidade, fonte da nação. Essas obras causaram grande impacto em alguns jovens modernistas. É bem conhecido o importante acontecimento para os rumos da história da arte moderna no Brasil: a “descoberta” do escultor pelos jovens intelectuais e artistas Emiliano Di Cavalcanti, Helios Seelinger e Oswald de Andrade.

Menotti del Picchia o recordará, anos depois (19 de dezembro de 1955), no *Diário da Noite*, de São Paulo:

“[...] Foi então que Mário de Andrade me anunciou o fenômeno.

– ‘Descobrimos um escultor fabuloso. Está no Palácio das Indústrias. É, porém, uma fera!’

[...] Naquele prédio do Estado, para abrigar a arte estranha deste paulista taciturno e hostil, fechado numa prevenção agressiva contra o tremendo mundo plástico adocicado e acadêmico em que se encontrara aqui.

Fomos num bando alegre – Mário, Oswald e Di Cavalcanti – ver o gênio feroz. Lá estava ele junto de suas estátuas, umas já moldadas em gesso, outras na carne viva da greda, em plena elaboração. Fomos todos exageradamente exclamativos. Explodimos em admiração. Os monstros plásticos, mestrovicianos, que ele plasmava, pareciam-nos outros tantos ‘escravos’ de Miguel Ângelo ou ‘pensadores’ de Rodin.

– ‘Formidável!’

Nosso entusiasmo espantou ainda mais o escultor taciturno...

[...] É fácil imaginar que afinal nos entendemos. Mais do que isso: irmanamo-nos. Bre-

cheret passou a ser o fulcro de polarização de nossa revolta, uma espécie de bandeira vermelha içada pela nossa ânsia de renovação, pela nossa próxima insurreição. O escultor – o mais neutro dos artistas, pois era ele o único plástico do gênero – servia como um denominador comum do grupo, evitando, assim, na chefia, as fatais rivalidades [...]. Foi o ponto de partida de um movimento de renovação que com Mário e Oswald havíamos começado [...]”.

Atraídos pelas obras monumentais de forte e dramática expressão, os jovens futuristas converteram Brecheret em elemento polarizador das inquietações e anseios dos inconformados com o gosto generalizado pelo estilo *fin de siècle*. Comparada com a mesmice do meio, a obra de Brecheret foi considerada nova, moderna e arrojada.

A “descoberta” de Brecheret tirou-o de seu isolamento no Palácio das Indústrias, convertido em estandarte de guerra do modernismo em estado embrionário, em decorência do encantamento e do entusiasmo que os jovens futuristas sentiam diante de seus trabalhos monumentais modelados em barro, nos quais percebiam uma escultura poderosa e nova. Mário de Andrade confirmaria, décadas depois, em depoimento-conferência de 1942, proferido na Casa do Estudante, no Rio de Janeiro, o impacto da obra de Brecheret no período heroico que antecede a Semana de Arte Moderna de 1922. O jovem escultor, de temperamento retraído e totalmente concentrado em sua arte, marcou de tal forma e força a sensibilidade criativa de seus companheiros, que virou personagem dos romances de Oswald de Andrade, *Estrela de Absinto*, no qual encarna o escultor Jorge D’Alvellos, e de Menotti del Picchia, *O Homem e a Morte*, no qual é o arquiteto Criton.

Em sentido contrário, o artista concretizou em mármore e em bronze as obras literárias de Guilherme de Almeida, *Sóror Dolorosa*, e de Menotti del Picchia, *Máscaras*. Resume essa interação de sensibilidades exaltadas pela convivência, o fato de a aquisição, por Mário de Andrade, de sua obra

Cabeça de Cristo – peça em bronze, também chamada *Cristo de Trancinhas*, de 1919-20 – ser responsável pelo estado de espírito que desencadeou no poeta o “estouro” dos versos livres de *Pauliceia Desvairada*, como o próprio autor testemunhou mais tarde na citada conferência sobre o movimento modernista.

O sentimento nativista dos modernistas, no contexto dos festejos do Centenário da Independência, teve em Brecheret uma resposta pontual: o projeto do *Monumento às Bandeiras*. Inspirado pelos relatos dos jovens sobre a saga dos bandeirantes e a expansão territorial do país, Brecheret somou-se ao espírito exaltado de nacionalidade que o atraía na escultura de alegorias patrióticas de Mestrovic e pensou o *Monumento às Bandeiras* como o altar da nacionalidade. Ali, a exaltação dos formadores da nação e do território se faria com violenta expressividade e uso de alegorias – gênio da nacionalidade, vitória, insídias no sertão, acompanhando o cortejo dos bandeirantes.

Exposta em 28 de julho de 1920, a maquete em gesso vinha acompanhada por um memorial explicativo, manuscrito por Mário de Andrade. Era o primeiro momento de um sonho nativista, ao qual o escultor iria dedicar décadas de sua vida até realizá-lo. Plasticamente, o projeto do *Monumento às Bandeiras* era uma proposta inovadora, confrontando-se, na época, com o medíocre projeto de Ettore Ximenes, vencedor do concurso de 1917 para o *Monumento da Independência do Brasil*, que foi mal recebido pelo meio cultural, ainda mais porque Ximenes teve de completá-lo com elementos da história da emancipação brasileira, tamanha era a descharacterização das esculturas que obedeciam à tradição italiana do fim do século XIX.

O fato causou indignação nos arraiais dos modernistas, como também fora do seu círculo. Monteiro Lobato, por exemplo, o implacável crítico da exposição de vanguarda de Anita Malfatti em 1917, marco inicial do processo modernista, converteu-se em admirador de Brecheret. Escreveu o artigo “As Quatro Asneiras de Brecheret”, publicado na *Folha da Noite*, em 16 de abril de 1921, e



**Victor Brecheret,
Monumento
às Bandeiras**

com ácida ironia se refere a Ximenes, bem como à falta de reconhecimento do talento de Brecheret no contexto paulistano:

“[...] Segunda Asneira: voltar ao Brasil convencido de que pelo simples prestígio do seu talento todas as portas se abririam. A dura realidade fez-lhe ver o contrário: as portas só se abrem com gazuas e gorjetas. O talento único que por cá tem cotação é o dos negociastas sem escrúpulos que subornam por meios diretos e indiretos, *verbi gratia*, o grilo Ximenes”.

Os louvores entusiastas dos jovens futuristas, somados aos de outros intelectuais, não fizeram, porém, com que a maquete do *Monumento às Bandeiras*, oferecida ao governo paulista, tivesse continuidade quanto à sua realização. Washington Luís, governador do Estado, enviou-a para o acervo da Pinacoteca do Estado, extinguindo-se aí a iniciativa de se fazer uma subscrição pública para a sua execução. Para Brecheret, não era um assunto encerrado, mas a motivação do empenho de toda a sua vida, que acabou por realizar no começo da década de 50. Em busca de aprimoramento para realizar o sonhado monumento, desejou retornar à Europa, a Paris,

sendo-lhe concedida a bolsa do Pensionato Artístico do Estado por cinco anos.

O escultor deixou o círculo dos modernistas em junho de 1921. Foram um curto período, mas muito agitado, esses quase dois anos de convivência com os futuristas. Um período durante o qual Brecheret foi muito prestigiado pelos ardorosos amigos do grupo por meio de artigos publicados em jornais que destacam a arte e a personalidade do escultor que marcou o ambiente paulistano. A chegada de *Eva*, um mármore realizado na Itália, exposto na cidade em 1921, pouco antes de sua partida, e adquirido pela Prefeitura de São Paulo no mesmo ano, dá bem a medida da celebridade do jovem Brecheret entre os intelectuais, os artistas e a elite paulistana. Monteiro Lobato não economizou elogios a *Eva* citando-a em seu artigo na “quarta asneira”:

“[...] como, por exemplo, a de não expor a sua ‘Eva’ logo ao chegar a São Paulo, fazendo-o agora quando se retira de novo para o Velho Mundo.

Porque esta magnífica escultura devia até precedê-lo aqui como a credencial indiscutida e indiscutível do seu grande valor como artista do mármore. Viria dar-lhe na opinião

pública um fortíssimo pedestal ao seu nome e impô-lo de maneira irrevogável.

A mais séria obra de escultura que até hoje apareceu em São Paulo foi também uma 'Eva', de Rodin. Pois bem, diante da 'Eva' de Brecheret, ora exposta na Casa Byington, perde a de Rodin primado e passa a ser sombreada por uma rival igualmente obra-prima [...].

Mário de Andrade faz votos de que seu aprimoramento leve-o a construir uma escultura nacional, de tipos brasileiros, no artigo de despedida publicado no *Jornal de Debates* em 18 de abril de 1921.

Com sua partida, Brecheret afastou-se da

egrégora dos modernistas no momento da articulação da Semana de Arte Moderna. Mas, mesmo a distância, deu forças ao movimento. A notícia de que a obra *Templo de Minha Raça* fora aceita no Salon d'Automne, poucos meses após sua chegada a Paris, foi divulgada com entusiasmo por Menotti del Picchia, em "Brecheret no Salon de Paris", no *Correio Paulistano* de 3 de novembro de 1921, vaticinando os triunfos que Brecheret alcançaria posteriormente.

Brecheret, mesmo a distância, era a mais importante bandeira de luta para a instauração da nova arte que a Semana de Arte Moderna de 1922 desencadeou.



BIBLIOGRAFIA



- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, Imesp, 1961.
- ANDRADE, Mario de. "Victor Brecheret", in *Jornal dos Debates*. São Paulo, 18/4/1921.
- _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, s.d.
- ANDRADE, Oswald de. "Em Prol de uma Pintura Nacional", in *O Pirralho*, número 168, ano IV, São Paulo, 2/1/1915.
- BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro 1- Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- CORRIERE D'ITALIA. "La Scultura", in *Corriere d'Italia*. Roma, 23/3/1916.
- DEL PICCHIA, Menotti. "Exposição de Maquete do Escultor Brecheret", in *Correio Paulistano*, São Paulo, 28/7/1920.
- _____. *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo, Instituto Victor Brecheret/FM Ed., 2011.
- DIÁRIO POPULAR. "Escultor Brasileiro", in *Diário Popular*. São Paulo, 28/1/1919.
- IL MESSAGERO. Roma, 21/2/1919.
- L'ÉPOCA. "A. F. Note d'Arte. Stranieri ala Cassina del Pincio", in *L'Epoca*. Roma, 21/2/1919.
- LOBATO, Monteiro. "As Quatro Asneiras de Brecheret", in *Folha da Noite*. São Paulo, 16/4/1921.
- O ESTADO DE S. PAULO. "Escultor Paulista", in *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31/7/1916.
- O ESTADO DE S. PAULO. "Arte e Artistas. Victor Brecheret", in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30/3/1919.
- PECCININI, Daisy. *Brecheret: a Linguagem das Formas*. São Paulo, Instituto Victor Brecheret, 2004.
- ROSSETTI, Marta Batista. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo, IBM, 1985.
- SEELINGER, Helios. "Arte Nova", in *Correio Paulistano*, 29/7/1920.
- _____. "Eva", in *Correio Paulistano*. São Paulo, 15/4/1921.