



## “BANDEIRAS” E “CRISTO REDENTOR”, AS RAÍZES DA FORMAÇÃO DO PAIS, MONUMENTOS ÍCONES DIAMETRALMENTE OPOSTOS.

Daisy V.M.Peccinini. MAC/USP

O tema a ser discutido, dois monumentos que são considerados ícones das cidades brasileiras: o *Monumento às Bandeiras* em São Paulo e o *Cristo Redentor*, no Rio de Janeiro, provoca fascinantes reflexões. De um lado, ambos apresentam evidentes pontos em comum, comprovados por fortes argumentações históricas, do mesmo modo há diferenças inegáveis que se inscrevem, na história de cada um; no percurso de tempo do processo de sua realização. Portanto a exposição do problema se dará no quadro comparativo de aproximações e afastamentos, de semelhanças e dissemelhanças. As reflexões serão mais extensivas no tocante ao Monumento às Bandeiras (il.1), que passou por muitas décadas de omissões, transformações e dificuldades, enquanto que sobre o “Cristo Redentor”, os comentários serão restritos aos valores geradores do projeto e à estética que moveu de Paul Landowski definir a forma final do monumento – figura. (il.2)



il.1 Victor Brecheret *Monumento das Bandeiras*, 1920-1953 granito 8,0 x 15,0 x 50,0 m Prefeitura da Cidade de S.Paulo Arquivo Victor Brecheret Filho.



il.2 Paul Landowski *Cristo Redentor*, 1926-1931 Pedra Sabão, cimento armado 38,0 x 28,0 ms Arcebispo do Rio de Janeiro.

Quanto a às similitudes, os dois monumentos têm um alto valor emblemático ; são símbolos das cidades onde estão instalados. Entretanto são

dotados de potência simbólica diferente: o monumento paulista de ordem local paulista e nacional, e mais recentemente concorrendo com outros elementos da grande cidade; enquanto que o carioca assumiu natureza universal, sendo declarado em 2007, uma das sete maravilhas do mundo moderno. Ressalta-se outro e o mais forte ponto de afinidade é o fato de que ambos compartilhem mesma motivação que deu origem à construção deles e ainda existe a proximidade de datas de apresentação dos projetos iniciais de cada, 1920 em São Paulo e em 1921, no Rio de Janeiro.

A mesma e principal motivação, que gerou as duas encomendas, é de ordem histórica; o desejo de fixar, enaltecer e deixar na memória para gerações futuras um monumento de celebração do Centenário da Independência do Brasil, em 1922.

Diferentemente de toda a América Latina, a emancipação do país do domínio português foi proclamada pelo príncipe herdeiro da nação colonizadora, sem guerras de independência, a não ser por raros focos de resistência. Sem fragmentar-se em contendias, o país se uniu em torno da figura do príncipe Pedro, que, vivendo no Brasil desde 1808, estava aberto aos ideais de independência, e apoiava muitos patriotas brasileiros, desejosos da emancipação do país. Pedro fora proclamado, em janeiro de 1822, *Defensor Perpétuo do Brasil*, ao negar-se retornar a Portugal como já o fizera o pai, João VI, e demais membros da família real, desobedecendo as ordens da Corte Portuguesa, que exigia o seu retorno. As consequências deste ato rebelde foram aumentar a pressão portuguesa para o regresso do príncipe e o crescimento da agitação em vários pontos do Brasil pró-independência. A situação precipitou-se e com um gesto mais radical de rebeldia o Príncipe proclama a independência do Brasil. O importante fato histórico aconteceu à entrada de S.Paulo, vindo de Santos, com sua comitiva, veio-lhe ao encontro mensageiros com cartas mais duras das cortes portuguesas, e cartas dos brasileiros e da esposa que aconselhavam que fosse ele a realizar a desejada emancipação. Em gesto público e arrebatado, D. Pedro após as leituras das cartas, diante de sua comitiva e mensageiros, arrancou das vestes as insígnias brancas e azuis portuguesas e desembainhando a espada, bradou “Independência ou Morte”. Era o dia 7 de setembro de 1822, sobre uma

colina, junto a um riacho chamado Ipiranga, nome tupi-guarani, significa água bonita.

A nação nascia, sem ser fragmentada por lutas internas de poder, e mantinha sua dimensão continental, portanto surgia Brasil, como um Império. Ainda no período do Segundo Império, sob a orientação de Pedro II, que desejou marcar o local da proclamação, construindo em 1884 de um monumento-edifício eclético, rodeado de jardins. Estava ainda em construção, quando foi proclamada a República, sendo finalizado um ano depois, em 1890. O local da independência do Brasil, passou a ser chamado Parque da independência e o palácio converteu-se em Museu cinco anos mais tarde, denominado Museu Paulista.

Para comemorar o Centenário da Independência, em 1922, faltava um monumento escultórico, registrando a cena na colina do Ipiranga, cenário do evento.

A onda de patriotismo, que o transcorrer da Primeira Mundial acentuara-se no Brasil, somara-se à euforia dos preparativos para a comemoração do Centenário da Independência. As atividades relativas aos festejos se multiplicam. Ao findar a guerra, desencadeiam-se várias iniciativas, principalmente na cidade de São Paulo, que fora o palco da proclamação da independência. Por toda a cidade, havia obras, edifícios e melhoramentos urbanos, construía-se monumentos aos próceres da independência ou mesmo de colônias de imigrantes na cidade que encomendavam monumentos com o desejo de homenagear o país de adoção. São Paulo buscava tirar o ranço colonial, rude, austero, triste e pobre e mostrar uma face mais moderna e progressista, tendo desde o início do século XX um componente novo de sua população, uma expressiva comunidade de industriais italianos imigrados, que representavam 40% de sua população; profissionais liberais, ou dedicados à lavoura e exportação do café, a desenvolver uma incipiente indústria, compondo também o operariado e mestres construtores de novos bairros e casas simples. Mario de Andrade, poeta, escritor escreve a respeito em 1920 :

“São Paulo toda se agita com a aproximação do Centenário. Germinam monumentos numa floração de gestos heroicos; as alamedas riscam o solo em largas toalhas verdes e os

jardins se congregam em formosos jogos florais de poesia e perfume. São Paulo se arregaça de graças. São Paulo quer tomar-se bela e apreciada. Finalmente a cidade despertou num desejo de agradar e era preciso que assim fosse”.<sup>1</sup> (...)

Dentro desse espírito de entusiasmo nacionalista, ao findar a guerra, em 1919, abriu-se em São Paulo o mais importante concurso de monumentos, o Concurso Internacional para a realização do Monumento da Independência do Brasil. O vencedor foi um escultor italiano Ettore Ximenes, pintor e decorador, seguia a *Arte Liberty* italiana. A sua maquete muito carregada de elementos e detalhes decorativos era por outro lado de tal modo destituída de características brasileiras, que após a vitória, ele teve que fazer modificações, tornando as composições mais fiéis às cenas da história da emancipação brasileira, seguindo a orientação da comissão julgadora. Nos meios intelectuais nacionalistas, foi grande a indignação e murmurava-se que o escultor adaptara a maquete de um projeto para o Czar Nicolau II, comemorativo de vitórias militares, e com o advento da Revolução Bolchevique não se concretizou. As controvérsias e a insatisfação foram muito fortes, pensava-se que a Independência do Brasil seria imortalizada por um estrangeiro ignorante de nossa história. Particularmente insatisfeito estava o grupo de jovens literatos paulistas, chamados os futuristas de S. Paulo, que ansiavam pela modernização do país. Críticos do estado de estagnação do meio artístico-literário paulistano, condenavam a dependência de modelos europeus importados- franceses e italianos. Mario de Andrade, do grupo modernista, em texto de 1920, citado acima, transparece essa indignação, afirmando inconformado:

(...) “O ilustre Sr. Ximenes que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com seu colossal centro-de-mesa de porcelana de Sévres.” (...)<sup>2</sup>

Convém ressaltar que este grupo jovens críticos intelectuais, ansiosos pela modernização, tinham acesso à mídia, escreviam em vários jornais sobre suas inquietações. Constituem um acontecimento singular e importante da história da cultura brasileira e paulistana, a emergência em São Paulo, a partir de 1917, de um grupo de jovens intelectuais poetas, jornalistas e escritores, que eram chamados “os futuristas de São Paulo”, porque marcados, desde o primeiro manifesto futurista em 1908, pelas ideias desta vanguarda e suas

palavras de ordem: inovação e modernização. Buscavam a modernização da cultura, aliada a um forte sentimento de nativismo. Esta efervescência apaixonada de ideias não só vai gerar a encomenda do *Monumento às Bandeiras*, fornecendo seu *feedback* conceitual, como também festejará o Centenário da independência, com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922 Foram três dias de Festival Literário e Musical, acompanhados de uma exposição de artes plásticas, no Hall do Teatro Municipal, constituindo o ponto de partida do Modernismo Brasileiro. Com efeito, a arte no acanhado meio cultural paulistano, se na esfera literária havia avanços em compasso com as vanguardas internacionais, as artes plásticas naquela época estava dominada por modelos acadêmicos italianos e franceses predominantemente. As vozes pedindo mudanças começaram a se fazer ouvir desde 1915, com Oswald de Andrade, um dos mais rebeldes modernistas, divulgador das ideias de Marinetti, que conhecera em Paris em 1910, que publica em sua revista. O *Pirralho*, o artigo, 'Em prol de uma Pintura Nacional', no qual que levantava questões importantes, insatisfeito quanto ao processo da pintura daquele momento, exortava os artistas a buscar inspiração na natureza e nas cores do país. No ano seguinte, surgiu a *Revista do Brasil* com o propósito de "formar uma consciência nacionalista", publicando mensalmente ensaios sobre ciências, história, literatura e artes plásticas brasileiras. Em 1917, a *Exposição de Arte Moderna*, de pinturas de Anita Malfatti, formada no expressionismo berlinense e com passagem por New York, após a Armory Show, escandalizara o pacato e acadêmico ambiente paulistano e fizera os inquietos intelectuais se agregar como grupo, em defesa da jovem pintora, e em grupo continuar sua luta pelo moderno.

O acontecimento que faz avançar o processo foi, em janeiro de 1920, alguns dos jovens futuristas de São Paulo, praticamente "descobriram" Victor Brecheret(il.3), talentoso escultor, que se formara em Roma, entre 1913-1918. Retornando a S.Paulo ao findar a guerra, em 1919, passou este ano solitário, sem contatos, trabalhando isolado, num edifício que estava sendo finalizado para os festejos do Centenário, o Palácio das indústrias. Conseguiu uma sala no segundo andar e, trabalhador incansável solitariamente produzira esculturas. Os jovens modernistas ficaram impactados com a visão de figuras

e cabeças de grande força expressiva, dramática tensão, provocada pelo retesamento de músculos, torções e alongamentos dos corpos e carregados de vigor e monumentalidade. Chamaram seus companheiros e entusiasmados converteram escultor em estandarte da batalha pelo moderno. Victor Brecheret que se definia como paulistano, (nascido em S. Paulo), era italiano, oriundo de Farnese. Chegara a São Paulo, órfão em 1904, trazido pela tia materna. Com nove anos abraçou a cidade de S. Paulo, como sua terra natal. E retornara à Itália para tornar-se escultor, e em janeiro de 1920, o entusiasmo dos jovens, por suas obras foi imenso. Sua arte considerada genial, forte e nova. Escreve Marta R. Batista respeito:



il. 3 Victor Brecheret - No Ateliê do Palácio das Indústrias, 1920 Com as esculturas: *A Fonte do ênio*, *Èva* (ao fundo), *Pietà*, *Gênio* ( detalhe para a fonte do Gênio), *Cristo* e *Vi toria* Publicado na revista *Leitura Para Todos*, maio 1920 Arquivo Victor Brecheret Filho

(...) “Nada melhor para o grupo modernista, em fase de arregimentação, descobrir em S.Paulo, de 1920, ano dos concursos para monumentos, um escultor `diferente´ mais atualizado para opô-lo às propostas acadêmicas de escultores nacionais e estrangeiros”

.....

...

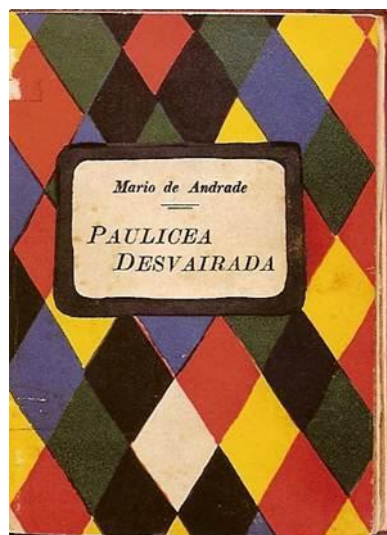
(...) “A presença no grupo de um escultor talentoso, nesta fase de euforia com os monumentos comemorativos, acabou sugerindo também aos modernistas-ou a alguns deles – a ideia de uma contribuição própria, um monumento que lhes permitisse comemorar o Centenário com uma primeira e vitória”. (...) <sup>3</sup>

Brecheret e sua arte, historicamente, emergiam como o segundo marco fundamental, da fase primeira do Modernismo no Brasil. Provocando uma verdadeira comoção entre os jovens intelectuais, recebeu uma cobertura na

imprensa paulistana, textos, crônicas, destacando seu trabalho, sua personalidade, como nenhum outro modernista antes fora destacado. Brecheret estabeleceu uma estreita interação com os modernistas, materializando na escultura as obras de poesia deles: *Máscara* do livro homônimo de Menotti del Picchia e *Soror Dolorosa*, livro de poemas de Guilherme de Almeida. Brecheret, elemento polarizador das inquietações e anseios, dos jovens modernista, de temperamento retraído, totalmente concentrado em sua arte, marcou fortemente a sensibilidade criativa de seus companheiros, encarnando personagens de romances de Oswald de Andrade, em *Estrela de Absinto* (escultor Jorge d'Alvelos) e em *O Homem e a Morte* de Menotti del Picchia (arquiteto Criton). Testemunho importante desta interação de sensibilidades exaltadas pela convivência é a força da escultura de Brecheret que impulsiona Mario de Andrade diante da polêmica familiar, levantada pela aquisição da *Cabeça de Cristo*, ou *Cristo de Trancinhas*, 1919/20, peça de Brecheret, a compor seus primeiros versos livres de *Paulicéia Desvairada*<sup>4</sup>. (il.4,5)



il. 4 Victor Brecheret *Cristo* bronze 31,5 x 14 x 15 cm  
 Coleção Mario de Andrade Coleção de Artes Visuais. IEB- USP  
 Arquivo Victor Brecheret Filho



il. 5 Mario de Andrade. *Paulicea Desvairada*, 1922  
 Biblioteca IEB- USP  
 Arquivo Victor Brecheret Filho

O projeto do *Monumento às Bandeiras* pode ser considerado como um monumento modernista, nascido do sentimento nativista e da sede do moderno dos intelectuais paulistas, no contexto dos festejos do Centenário da Independência. Foi uma resposta pontual de Brecheret, que trabalha intensamente de acordo com as ponderações de ordem histórica de Menotti del Picchia, que explicava a epopeia das bandeiras. O artista, que vivera muitos anos fora do Brasil e recebera apenas uma instrução primária e técnico-artística, frequentando durante dois anos os cursos de desenho, modelagem e entalhe na madeira do Liceu de Arte e Ofícios, antes de seguir para Roma em 1913 e pouco sabia da história do Brasil. Inspirado pelos relatos de Menotti, ele apreendeu a saga dos bandeirantes, responsáveis pela expansão territorial do País, ultrapassando o meridiano das Tordesilhas e marcando o território além, como domínio português. Passavam anos caminhando ou navegando, cruzando grandes distâncias no percurso fundavam arraiais e abriam plantações nas florestas. E às vezes deixavam para trás alguns de seus membros. Esta ocupação, mesmo rarefeita, foi reconhecida, em 1750; a Espanha, decadente, através do Tratado de Madri, reconheceu o domínio português sobre suas terras, de acordo com o princípio *uti possidetis* (quem usa a terra passa a possuí-la). Brutais caçadores de índios, ambiciosos em busca de riquezas-que a terra podia oferecer de acordo com as informações dos indígenas metais ouro e prata, esta jamais encontrada, e pedras preciosas diamantes e esmeraldas, estas em vão procuradas, as bandeiras tinham uma organização interna extremamente rígida, atribuindo ao seu chefe um poder absoluto sobre todos – desde os familiares aos agregados mestiços e indígenas. Com sua cobiça e suas violências as bandeiras, na maioria partidas de S.Paulo, contribuíram decisivamente para que o Brasil, mais que duplicasse seu território.

Brecheret somou as explicações históricas patriotas, ao espírito exaltado de nacionalidade que o atraía na escultura de alegorias de enérgica expressão, do Monumento a Kosovo, do croata Ivan Mestrovic, cuja obra conhecera em Roma, entre 1913 e 1915, para realizar seu monumento.(il.6)

Menotti del Picchia dá ao público as primeiras notícias do projeto do *Monumento às Bandeiras* de Brecheret, em dois s jornais, *A Gazeta* e *Correio*



*Paulistano*, em fins de junho de 1920. Ao mesmo tempo, surgiu uma situação delicada que colocava em risco a realização do monumento; a colônia portuguesa publicava também em jornais que homenagearia o Brasil pelo Centenário da Independência, encomendando ao escultor português Teixeira Lopes um monumento às bandeiras. Menotti afirma que os paulistas querem ofertar a São Paulo o monumento “uma obra de arte admirável”, ressaltando que o seu autor é paulista. Apressa-se Brecheret em expor ao público a maquete do *Monumento das Bandeiras*, em 28 de julho de 1920, como de praxe, vinha acompanhada por um memorial explicativo, de autoria de Menotti del Picchia.

Era o primeiro momento de um sonho nativista que se materializava, tecido pelas sensibilidades dos intelectuais e do artista. Ao projeto, tão caro a Brecheret, o escultor iria dedicar toda a sua vida para realizá-lo. Plasticamente, a maquete do *Monumento das Bandeiras* era uma proposta inovadora, confrontando-se, na época, com o pífio o Monumento da Independência do Brasil, de Ximenes.

Brecheret pensou o *Monumento das Bandeiras* como o altar da nacionalidade. Ali, a exaltação dos formadores da nação e do território brasileiro se faria com violenta expressividade e uso de alegorias – gênios da nacionalidade, uma vitória caminhando com eles, e lateralmente os perigos desta marcha sertão adentro, as insídias do sertão.



il. 6 Victor Brecheret Maquette do Primeiro Projeto do *Monumento às Bandeiras*, 1920  
Gesso ( obra perdida) Publicado na revista *Papel e Tinta* (S.Paulo et Rio de Janeiro, juillet de 1920) e na revista *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro, septembre, 1920) Biblioteca IEB-USP  
Arquivo Victor Brecheret Filho

O memorial do projeto do Monumento às Bandeiras foi publicado na revista *Papel e Tinta*, ano 1, n.3. São Paulo – Rio de Janeiro julho de 1920 e no *Correio Paulistano*, no dia da inauguração. Na introdução, apresenta-se o projeto como “grandiosa obra de arte a ser erigida em São Paulo”, para comemorar o Centenário, oferecida à pátria pelos paulistas”. Na verdade, Brecheret se entusiasmou de forma definitiva com a saga bandeirante, assumiu para si o tema como espelhando a sua própria vida. Especialmente por ser um tema heroico, a entrada de homens que partiam para conquistar terras, os sertões desconhecidos. Essa ideia de força, de corajoso impulso à frente marcou a sensibilidade do artista que via em si mesmo, em sua vida, a atitude de impulso- força continuado enfrentando desafios, primeiro como menino imigrante indo para o novo mundo, depois enfrentando com poucos recursos os anos de formação na Itália, e agora o desafio de desenvolver um projeto de um Monumento de significação fundamental para o “seu país”.

Neste estado de espírito, dispõe a composição sobre um eixo horizontal, ligeiramente elevado à esquerda, enfatizando o valor de impulso-força dos bandeirantes, entrando no sertão selvagem. Elevou composição principal, sobre uma base alta, no cimo de escadarias. Desenvolve o corpo escultórico central e principal da maquete como uma bandeira em marcha: dois cavaleiros encabeçam o avanço de um grupo de homens gigantescos nus, que atrás arrastavam uma canoa. A apresentação era muito moderna para a época, nus, despojados de detalhes descritivos das roupas e objetos de época; uma concepção avançada, considerada “selvagem”, por um crítico. A ainda havia elementos da arte acadêmica, nos grupos laterais menores, dispostos em nível inferior da escadaria, sobre bases quadrangulares; eram as alegorias, que seguiam esquemas acadêmicos. Nas laterais da escadaria estavam quatro blocos, os primeiros de cada lado simbolizavam as insídias (nus femininos) que teriam que ser enfrentadas pelos bandeirantes. Os dois últimos blocos eram ocupados por figuras de índios guardiões do monumento. Na escadaria, antecedendo os cavaleiros, um nu feminino reclinado simbolizava a terra brasileira a ser conquistada. E finalmente na escadaria traseira, uma figura abaixada tinha ao lado uma ânfora na qual se colocaria água do rio Tietê, importante via de penetração nos sertões.

Os louvores entusiastas dos jovens futuristas, somados aos de outros intelectuais, não impediram, porém, que a maquete do *Monumento das Bandeiras*, oferecida ao governo paulista, não tivesse continuidade quanto a sua realização. Washington Luis, governador do Estado, evitando o confronto de duas iniciativas paralelas, da colônia portuguesa e do grupo modernista, enviou a maquete para o acervo da Pinacoteca do Estado, extinguindo-se a esperança de um subsídio oficial, somado a iniciativa de se fazer uma subscrição pública para a sua execução. Estavam esgotadas por ora as possibilidades de construção do *Monumento às Bandeiras*. A concessão a Brecheret de uma bolsa de estudos por cinco anos em Paris, o Pensionato Artístico do Estado, parecia um prêmio–afastamento do escultor, sempre reafirmava seu compromisso de realizar o monumento, considerando esta bolsa como oportunidade de aprimoramento, para melhor realizá-lo. Partiu em junho de 1921 e o monumento entrou em compasso de espera, por 15 anos.

Neste ano de 1921 em que as possibilidades de realização do *Monumento às Bandeiras* se diluíam, as reuniões no Círculo Católico davam início ao programa de realização do *Monumento ao Cristo Redentor*, para construção de um monumento religioso, também comemorativo do Centenário da Independência. Heitor da Silva Costa, teria sua proposta escolhida pouco depois, no concurso instaurado pela Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Seria o caso de se indagar o porquê de um monumento religioso seria adequado para comemorar um fato político, como do nascimento na nação brasileira. Os valores que fundamentaram este concurso carioca, de patrocínio arquidiocese estão no mais profundo sentido histórico do descobrimento do Brasil, sua colonização e sua emergência como nação.

De fato, tema pouco tratado, mesmo porque a historiografia do Brasil tem um grande desenvolvimento a partir do período republicano positivista. O conceito de que o descobrimento do Brasil se deu sob a égide de um programa de expansão da Europa Católica, sentindo-se encurralada pelo Islão, e da utopia medieval de um reino perdido cristão e poderoso de Prestes João que poderia se aliar, na Guerra Santa, contra os muçulmanos<sup>5</sup>. Portugal tem um papel relevante neste programa de Cruzadas a Ocidente, desde 1415 quando

tomou Ceuta em nome de Cristo. Depois da frustrada tentativa de conquistar Tanger, os cavaleiros portugueses mudam a orientação da expansão católica contra os mulçumanos e usam a condição de país atlântico, iniciando as grandes navegações pelo “mar-oceano” desconhecido, no intuito de avançar pela costa ocidental da África, buscando de ouro e especiarias das Índias, cujo tráfico se encontrava em mãos dos muçulmanos somada à busca incessante de localizar o reino cristão perdido. Reconhecendo os méritos das conquistas lusitanas em nome da Cristandade, o Papado apoia através de bulas, dando direitos de escravizar os africanos, muçulmanos e pagãos, além de tomar posse de seus bens e assim conseguir recursos para a ampliação da empreitada mística e comercial. A presença do ardor da fé católica se visibiliza nas velas das caravelas, que levavam a cruz vermelha da Ordem de Cristo, desenhada. Na verdade tratava-se da expansão dos templários, banidos da Igreja, que refugiados em Portugal, fundaram a Ordem de Cristo. Transmitem seus conhecimentos náuticos e astronômicos úteis para as navegações no grande mar-Oceano e a paixão religiosa de guerrear em nome de Cristo. Outro aspecto da marca desta religiosidade foi a cunhagem de moedas do ouro obtido, com a cruz inscrita, o cruzado. É um pouco difícil em pleno século XXI captar o fervor religioso que moveu as grandes navegações e o descobrimento Américas. Apenas um dado documental para dar a medida da paixão religiosa dos portugueses. Vasco da Gama, em 1498 chega a Calicut (Calcutá), depois de tentativas de contornar o Cabo das Tormentas, e depois da Boa Esperança, no extremo Sul da África. Ele tinha dois propósitos: de um lado, as especiarias e tecidos, materiais controlados pelo Islão, e o outro propósito era saber de povos cristãos na Índia. Através de um intérprete se dirige aos comerciantes árabes que ali estavam. De forma abrupta, estes perguntam por que os portugueses tinham chegado ali? o que queriam? a que o intérprete respondeu, traduzindo as palavras de Vasco da Gama: “...estamos em busca de um reino cristão e de especiarias”<sup>6</sup>.

Desta perspectiva compreende-se o porquê dos nomes religiosos católicos que foram dados acidentes geográficos. No caso do Brasil, desde Monte Pascoal, a primeira terra brasileira avistada, num domingo de Páscoa. O primeiro nome dado à terra do Brasil foi Ilha de Santa Cruz, depois se

verificando a grande extensão do novo território, passou a ser chamada Terra de Santa Cruz. Convém lembrar que o primeiro ato dos descobridores, depois de aportar, e descer em terra firme, foi celebrar uma Missa. Posto este fato, pode-se refletir sobre o local onde se elevaria o *Cristo Redentor*. É um monte que se sobressaía no entorno da baía de Guanabara. Há informações de que ele foi mapeador Américo Vespúcio, no começo do século XVI, e anotado como Pináculo da Tentação. Em outra versão, seriam os portugueses que deram este nome, fazendo alusão a uma cena da Tentação de Cristo por Satanás que o leva ao alto de uma montanha e mostra todos os reinos do mundo e suas riquezas, prometendo dá-los ao Cristo se o adorar. No século XVII o morro foi batizado de Corcovado, porque apresentava uma espécie de corcova. Mas sempre foi alvo de interesse por sua presença, dominando a Baía de Guanabara, inacessível. Até que D. Pedro I, dois anos depois da proclamação da Independência, desbravou as encostas e atingiu pela primeira vez( il.7) o topo do monte, desfrutando do magnífico panorama, abrindo a primeira estrada de acesso. Em 1885 Pedro II inaugurava a primeira ferrovia turística do país, que chegava topo do Corcovado.



il. 7 Corcovado (Monte da Tentação) sem o monumento do Cristo Redentor, a partir da ferrovia construída em,1884 pelo Imperador Pedro II.  
Foto de época

A questão do monumento religioso surgiu antes, em 1859, com o padre lazarista, Pedro Maria Boss. Ele tem a ideia de construir um monumento com a imagem de Cristo Redentor, pois sabia do nome com que fora batizado o

morro, no século XVI, seguindo a tradição católica fervorosa, na raiz da formação do Brasil. Imaginava uma estátua de Cristo no alto do morro, que há mais de um século atrás era chamado de Pináculo da Tentação, fazendo alusão ao fato de que também Cristo fora levado para o alto de um monte. Tentou realizar o monumento em vão. Depois de sua morte, ao aproximar-se a data do Centenário da Independência, em 1921, a ideia da construção do monumento ao *Cristo Redentor* ganha força, segundo o sentimento de forte religiosidade católica que impulsionara a o descobrimento e a formação do país. O *Cristo Redentor* abençoaria o Brasil a partir de sua capital o Rio de Janeiro. O projeto escolhido é de Heitor da Silva Costa mas tem que ser alterado quanto à definição da figura de Cristo, com a coordenação da arcebispo do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1921 e 1923, Heitor da Silva Costa trabalhou em seu projeto em parceria com Carlos Oswald que desenvolveu os desenhos da figura de Cristo, seguindo as indicações do arcebispo Sebastião Leme, que insiste na figura de braços abertos, para que de longe se visse, como uma cruz, abençoava o país, que completava cem anos. Em 1923, ao ficar pronto o projeto abriu-se em setembro a *Semana do Monumento*, em que a Igreja católica, apelava aos católicos do país por contribuições para a realização do monumento, criando um movimento nacional de auxílio financeiro, correspondido com entusiasmo por e todo o país. A intensidade popular de colaboração acabou por incomodar as confissões cristãs não católicas, como batistas, metodistas, presbiterianos, que invocam de um lado a bíblia sobre o que julgavam ser o monumento uma idolatria, e inda alertavam sobre violação do estado laico, instaurado pela constituição republicana de 1892. Organizam um abaixo assinado, de norte a sul do Brasil, contra a construção do *Cristo Redentor*. Entregue ao presidente da república, não teve resposta. A raiz católica que desde o descobrimento do Brasil se inseria de tal modo, por todos os níveis políticos, sociais e culturais da história do Brasil, dava o suporte cultural e material para que este monumento religioso fosse realmente comemorativo do Centenário da Independência do Brasil. Dando continuidade ao projeto do Cristo Redentor, como é sabido que Heitor da Silva Costa procurou em Paris um escultor e um engenheiro que assumiriam a empreitada da realização final do projeto.

Após consulta a Bourdelle, que, segundo escreve Heitor, não se entusiasmara em colaborar, o contato com Paul Landowski foi de imediato positivo. As credenciais da carreira do escultor, prêmios, monumentos públicos, atraíram o engenheiro, mas parece-nos que Heitor reconheceu nas figuras dos “Fantômes”, monumento memorial da Segunda batalha do Marne (IL.8), que o escultor preparava desde 1919, para situá-lo, no topo da colina de Chalmont, próxima ao teatro da batalha. Soube bem avaliar, a capacidade do artista de conseguir imprimir na matéria uma emanção de transcendência da vida física natural, com graça serena e sutil.



il. 8 Paul Landowski *Les Fantômes*, 1919-1935 granito da Bretanha 8,0m (altura)  
Butte de Chalmont  
Oulchy-Le-Chateau (Aisne)

Os desenhos da figura de Cristo, feitos pelo pintor e gravador Carlos Oswald dão conta que ele definiu a uma figura de homem idealizada de acordo com as proporções da lei Aurea, (il.9) propondo uma figura humana idealizada.



il. 9 Carlos Oswald *Cristo Redentor*,c.1923  
desenho, grafite s/papel.

A contribuição de Landowski é avançada, seguindo uma vertente da Escola de Paris clássico-moderno, liberta da herança expressionista de Rodin, Landowski desenvolve uma arte de síntese disciplinada pelas leis da geometria. No caso do *Cristo Redentor* que lhe pediam que a distancia a figura de definisse como uma cruz, ele assentou o alongamento do corpo do Cristo em relação a extensão horizontal dos braços abertos. Estabeleceu um elegante ritmo de linhas que podem ser verificados nas dobras das vestes, no alongamento dos dedos das mãos para quais serviram de modelo (il.10, 11 e 12) as belas mãos de Margarida Lopes de Almeida, sua discípula. Atendia Landowski com sua arte a realização buscada pela fé católica brasileira, participe da formação do país, um monumento que comemorasse o Centenário da Independência sem obstáculo de ordem política ou financeira o monumento foi construído em poucos anos. Concluído para ser inaugurado no dia 12 de outubro de 1930 pelo presidente católico Washington Luís. Um golpe militar a 3 de outubro, depondo o presidente transfere, a sua inauguração para a mesma data, dia de Nossa Senhora da Aparecida, padroeira do Brasil, a cerimônia político-religiosa presidida pelo Arcebispo do Rio de Janeiro e, o ditador Getúlio Vargas e seus ministros.



il. 10 Paul Landowski *Cristo Redentor*, c. 1926  
Maquete em cimento 45,0x38,5 x 9,0 cm  
Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro Foto Daisy V.  
M.Peccinini



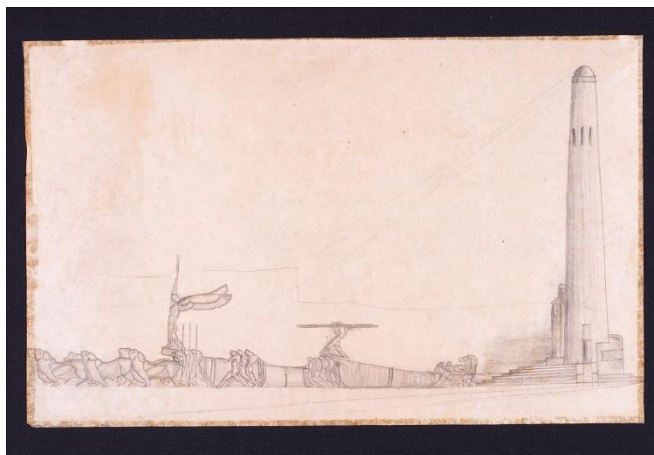
il. 11 Paul Landowski *Cristo Redentor*  
Cabeça e mãos, c. 1926  
Foto da internete





il. 12 Paul Landowski *Cristo Redentor* c. 1926-1931  
 Dominando a Baía de Guanabara, abençoando o Brasil  
 Pedacos de pedra sabão e cimento armado 40m  
 Foto google

Em contra ponto com a história do *Monumento ao Cristo Redentor*, o projeto do *Monumento às Bandeiras*, após enfrentar as dificuldades de começo, continuava estagnado desde 1921. Nesta data, bolsista do governo do Estado de São Paulo, Brecheret estabelecia-se em Paris não perdendo o contato com seus amigos modernistas, seus “irmãos de sonho”, “irmãos de arte”, convivendo com muitos deles, quando de suas temporárias estadias. Não abandonava a ideia do monumento. Logo ao chegar, apresentou uma maquete “Templo de Minha Raça”(il.13), no Salão de Outono. No correr dos anos 20, atualizou sua arte junto à Escola de Paris; vai alterar completamente seu vocabulário formal, em busca de síntese, geometrização dos volumes e sua construção monumental. Optou por despojamento de detalhes, trabalhando com superfícies extremamente lisas, preocupado com alta luminosidade de seus trabalhos. Sua escultura se filia à tendência do clássico-moderno de Joseph Bernard, Paul Landowski, entre outros e que lhe valeram prêmio e destaques: Prêmio na secção de arte urbana do Salão de Outono de 1923. Por exemplo, a figura monumental de *Porteuse au Parfum*,(il.14) destacava-se no Salão de Outono de 1924, com a promessa da compra desta obra pela cidade de Paris, atualmente, uma versão em bronze esta em Paris, no Jardin du Sénat, Palais de Luxembourg. Experiências que vão contribuir para a segunda etapa do processo de realização do monumento.



il.13 Victor Brecheret *Templo de minha raça*, 1921 Desenho grafite s/ papel 29,5 x 48,5 cm  
Coleção Victor Brecheret Filho Arquivo Victor Brecheret Filho.



il. 14 Victor Brecheret *Porteuse de Parfum*, 1924  
Gesso dourado 337,0 x 104,9 x 59,0 cm Coleção Pinacoteca do Estado de S.Paulo Arquivo Victor Brecheret Filho

No início da década de 30, após receber a condecoração de Cavaleiro da Legião de Honra do governo da França (il.15) que também adquiriu *Grupo* para o *Musée du Jeu de Paume*, Brecheret decidiu deixar a Escola de Paris, onde era reconhecido e famoso, para retornar definitivamente a São Paulo. Chamado para enfim realizar o sonhado *Monumento às Bandeiras*, contando agora com o apoio oficial do Estado de S. Paulo. Em 1934 se estabelecera no governo do Estado uma situação propícia para a retomada do projeto do *Monumento as Bandeiras*, tendo como governador Armando Salles de Oliveira

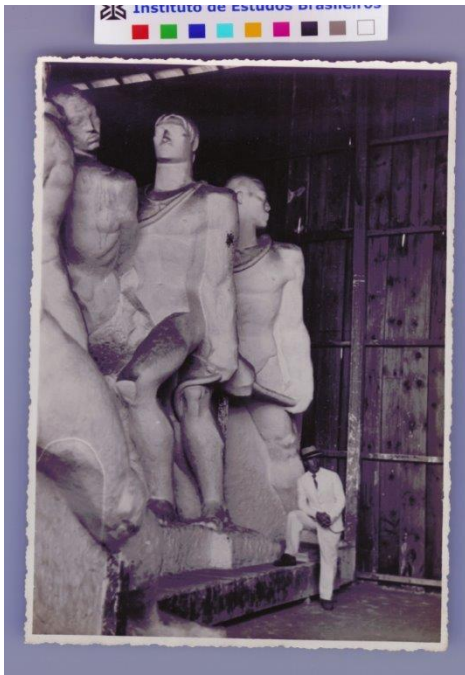
que nesse novo momento político criou a Universidade de São Paulo, entre outras instituições culturais, chamou vários dos modernistas, os inquietos futuristas dos anos 20, para ser assessores, entre eles Menotti del Picchia. Este, um dos fundadores do movimento político, fortemente nativista, chamado *Bandeira*, pregando a organização de grupos disciplinados, unidos em torno de uma autoridade forte. De fato, após a derrota de S. Paulo na Revolução Constitucionalista de 1932 contra a ditadura de Getúlio Vargas, os paulistas, humilhados, tinham a necessidade de mostrar uma identidade própria, oriunda de seu passado bandeirante, exaltando o protagonismo dos bandeirantes, como formadores da grande nação brasileira. Os bandeirantes eram invocados como símbolo do povo paulista. Estavam dadas as condições para a retomada do projeto do *Monumento às Bandeiras*, cuja maquete apresentada em 1920, desaparecera em um incêndio.

Brecheret pessoalmente nunca abandonara o projeto, é possível que em 1934 e 1935, quando viera expor, no Rio de Janeiro e em S. Paulo discutisse com Menotti del Picchia as possibilidades de realizá-lo. De forma comprometida, buscava trabalhar com granito, pensando no monumento feito com esta pedra, mais resistente, de textura mais áspera bem de acordo com o temperamento e vida dos bandeirantes. Sua plástica se alterara nestes primeiros anos da década de 30, insistindo em volumes mais consistentes arredondados, que bruscamente recebiam cortes de planos, como também acontecia nas obras de Henri Laurens e Jacques Lipchitz. Assinado o contrato com o governo do Estado em julho de 1936, e tendo já a localização definida como no Parque Ibirapuera, antiga terra de Bandeirante, Armando Salles de Oliveira em mensagem a assembleia do Estado comunicava ter tomado a iniciativa de mandar construir uma grande praça na entrada do Parque Ibirapuera, onde se ergueria o *Monumento às Bandeiras*, projeto de Victor Brecheret e ele acrescenta:

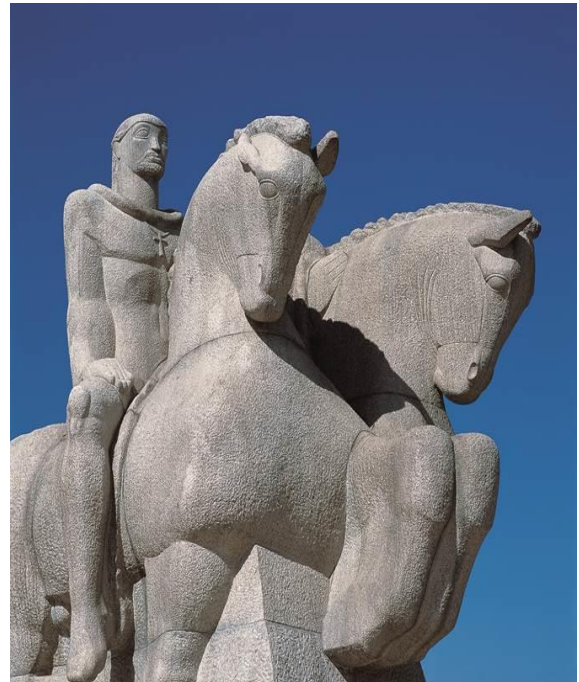
(...) “a praça será localizada no ponto que nasce a Avenida Brasil, a entrada do parque Ibirapuera e na intersecção da Rua Manoel da Nobrega, a reunião destes nomes – Brasil, Ibirapuera e Manoel da Nobrega- na Praça dos Bandeirantes, tem alguma coisa de predestinado.”<sup>7</sup> (...)

Brecheret submeteu o projeto original a um rigoroso processo de síntese. Exclui todos os blocos laterais e figuras adjacentes ao grupo central e em grande coesão dispõe todas as figuras ao longo do eixo horizontal elevado à esquerda. No grupo da bandeira figuram os principais tipos étnicos do povo brasileiro: o índio, o branco (português), o mameluco (mestiço do branco e do índio) e o negro no bloco da central cenas típicas de uma bandeira: bandeirante ferido, a mãe indígena, o guia-índio, etc.

O projeto estava completamente definido em dezembro de 36. Em 1937 estavam modelados em gesso e em tamanho natural a maior parte dos grupos escultóricos. O novo golpe militar de Getúlio Vargas neste ano, restabelecendo a ditadura, e levando ao exílio Armando Salles de Oliveira. O projeto passou a receber subvenção do governo municipal, de forma irregular, com períodos de falta de recursos e as decorrentes interrupções do trabalho. Brecheret determinado não abandonava o imenso ateliê(il.16) no parque Ibirapuera, junto ao local onde se ergueria o monumento. Desenvolveu o outras encomendas no período de escassez de verbas, de pequenas e médias peças ao imenso *Monumento a Caxias*, (um dos maiores equestres do mundo ao final da Segunda Guerra. No final de 1952 , o Monumento às Bandeiras estava prestes a ser terminado, e Brecheret, ansioso por inaugurá-lo em 25 de janeiro de 1953, data da fundação da cidade. Não queria esperar mais um ano, 1954, quando seria o IV Centenário de S. Paulo. Estava, doente, cardíaco e pensava que não viveria muito mais tempo. Assim houve duas inaugurações em 1953 e em 1954, esta com grande pompa e festas. Entretanto Brecheret fora profético, faleceu em dezembro de 1955. Deixava uma obra copiosa da qual se destaca o portentoso *Monumento às Bandeiras*, onde grupo de homens gigantescos, talhados em granito, coesos, parecem sair da talha de um único bloco de pedra, marcham em movimento ascensional, impulsionado por uma força, de arremeter-se na direção dos sertões bravios. (il.17)



il. 16 Victor Brecheret *Monumento às Bandeiras*),1920-1953  
Gesso Grupo de Figuras Monumentais, 1936 . Foto enviada à Mario de Andrade pelo artista Arquivo IEB-USP / Arquivo Victor Brecheret Filho



il. 17 Victor Brecheret *Monumento às Bandeiras*),1920-1953  
granito detalhe, a vanguarda dos cavaleiros  
Arquivos Victor Brecheret Filho

## NOTAS

<sup>1</sup> Andrade, Mario de. DE SÃO PAULO. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, nov., 1920. In: BRASIL: 1º TEMPO MODERNISTA – 1917/29 DOCUMENTAÇÃO. Org. Marta Rossetti Batista, Telê P. Ancona Lopez e Yone Soares de Lima. IEB-USP. 1972, p. 56.

<sup>2</sup> Idem. p. 57.

<sup>3</sup> Batista, Marta Rossetti. *BANDEIRAS DE BRECHERET. História de um Monumento (1920-1953)*. S.Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985. p.23

<sup>4</sup> O estado de insatisfação em Mario de Andrade desencadeou o “estouro” dos seus primeiros versos livres, ele próprio reconhecia, duas décadas depois em ANDRADE, Mario de. Aspectos da Literatura Brasileira. S.Paulo: Livraria Martins /INL, 1972.

<sup>5</sup> Cliff, Nigel. *Guerra Santa*. Rio de Janeiro e São Paulo: Globolivros, 2012. p.18 e seguintes.

<sup>6</sup> Cliff, Nigel. op.cit.

<sup>7</sup> BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret. História de um Monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985. p57.

### Daisy Valle Machado Peccinini

Possui graduação em História pela FFCL/USP (1963), mestrado em História da Arte pela FFCL/USP (1968) e doutorado em História da Arte pela ECA/USP (1987), Pós-Doutorado com bolsa da FAPESP em História da Arte e Informática, no Collège de France (1989) e Livre Docente com distinção em Estética e História da Arte pela ECA/USP (2003). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte MAC/USP.