

Adolf von Hildebrand, Victor Brecheret e a imagem a distância

Eliane Pinheiro da Silva¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3407

Ao conceber um monumento sobre as Bandeiras, Victor Brecheret (1894-1955) fugiu à caracterização prosaica dos personagens, que dominava as representações do tema na produção escultórica paulistana desde a década de 1910, em sua maioria dedicada à homenagem de figuras históricas específicas por meio da escultura retratística.

A invenção de Brecheret, pelas circunstâncias do projeto, deveria de fato assumir um caráter mais grandioso e não se ater a uma única figura. A representação de diversas personagens históricas poderia ser um aspecto complicador, caso se desejasse reuni-las em torno de um momento histórico coerente. A solução foi a representação das Bandeiras não como episódio específico, mas como processo histórico formador de uma identidade, e assim dotado de um confesso caráter alegórico.

Se noutros trabalhos do artista no mesmo período é visível uma intensa experimentação formal tendente ora à simplificação e geometrização das formas, ora a uma reverberação expressiva no tratamento das superfícies, na primeira maquete para o *Monumento* (1920), cujo assunto era de grande interesse ao poder público, embora tais experimentações emerjam, o artista deixa clara a necessidade de atender às expectativas do tema, fator que possivelmente restringia o nível de abstração do qual considerava conveniente dispor.

Identificado como a promessa da escultura moderna brasileira, Brecheret fôra escolhido pelos intelectuais modernistas para dar forma ao monumento paulista. Pensado para as comemorações do Centenário da Independência, efeméride que incentivou a proliferação de outras figuras de bandeirantes pela cidade, o primeiro projeto de Brecheret para uma obra de grandes proporções estava entremeadado nas convenções da escultura monumental do período (fig. 01). Uma grande arquitetura comunicante, de um geometrismo art déco, separava as figuras dos sertanistas do espaço do mundo real. O frêmito no tratamento da superfície reverberava o entusiasmo pela escultura do

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Este artigo é parte inicial de uma pesquisa de doutoramento realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Tal pesquisa faz parte de um estudo maior, intitulado "O *Monumento às Bandeiras* como processo: do presente ao passado", coordenado por meu orientador, o Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli e integrado pelo pesquisador Dr. Thiago Gil de Oliveira Virava.

croata Ivan Mestrovic². O esforço da Entrada e do arrastar a embarcação, ecoado por várias figuras, se fazia visível no retesamento dos músculos, nos corpos espelhados dos cavaleiros contorcidos, como nas figuras mestrovicianas. Pensadas como um único bloco, a unidade do conjunto é destacada no memorial descritivo assinado pelo artista, que reitera a escolha pela não representação de um episódio singular, mas do próprio significado das Entradas. Num espaço atemporal, o grupo avança vencendo as insídias que obstruem seu caminho, rumo à conquista da terra.

Os “guiadores” a cavalo, pensados como seres titânicos, conduzem a massa processional ao desconhecido. Ainda que associando o bandeirante ao arquétipo do herói maduro e de força robusta, identificado às figuras dos “Paes Leme, Antonio Pires, Borba Gato”, dotados de *gravitas*, seus corpos, no entanto, acentuam a estilização da força, para além de um tratamento naturalista.

Ao centro, as asas de uma Vitória alada cobrem os sertanistas que tombaram. Puxam um arado, simbólico do civilizar a terra, e a canoa das monções. À frente do grupo, a figura da Terra Brasileira atrai os descobridores. Nos grupos laterais, as insídias, figuras enigmáticas que de um dos lados representam a ilusão (das riquezas não encontradas) e do outro, as insídias do Sertão, febres, emboscadas, morte.

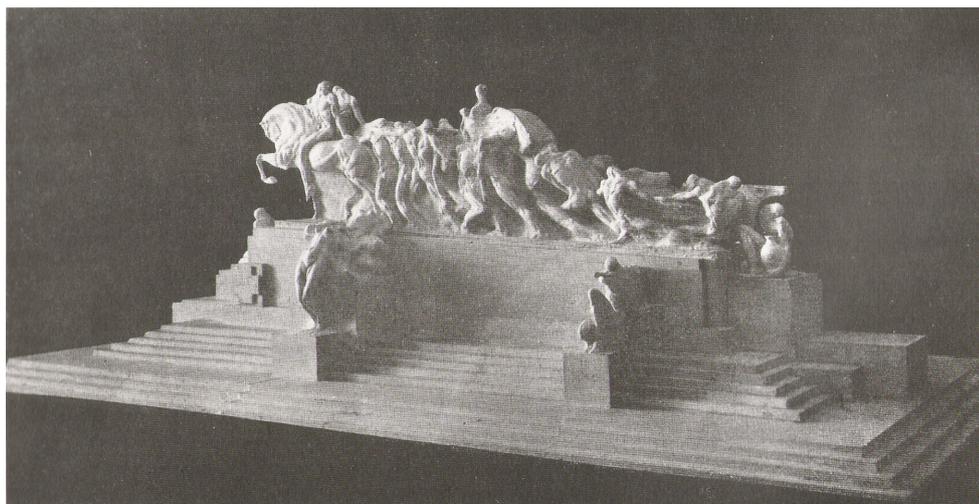
Assim, o artista deixa aparente sua construção alegórica, na inserção de elementos convencionais como a Vitória amparando os sertanistas, os indígenas como guardiães do monumento, o guarda ânfora com a metonímica água do tietê e as insídias que os espreitam, enfatizando o caráter de montagem simbólica e visual, típica das esculturas comemorativas.

A maquete de 1920 situa-se no início do alavancar da carreira de Brecheret no Brasil. Depois de surpreender os intelectuais modernistas com as obras de seu ateliê no Palácio das Indústrias, e já como bolsista do Pensionato Artístico do Governo do Estado de São Paulo (1921-1926), o artista participa da Semana de Arte de Moderna de 1922 e é premiado no Salão de Outono de Paris de 1923 com a escultura tumular *Mise au tombeau (Sepultamento)*³.

A ideia principal para o monumento circula em diversos estudos de Brecheret e também nos projetos de outros artistas contemporâneos, como Nicola Rollo (1889-1970), que no Palácio das Indústrias, onde também trabalhava, executa a alegoria *O Progresso*, composta por um carro de bois guiado por figuras alegóricas simbolizando o trabalho, a terra e sua abundância. A ideia da marcha

2 Ivan Mestrovic (1883-1962) passa os anos de 1913 a 1915 em Roma, período em que Brecheret lá também estudava, retornando ao Brasil em 1919.

3 Obra que expressa em feições arrojadas a planaridade das figuras, a concentração entre linhas verticais e horizontais, a estrutura pensada como relevo, e ao tempo independente da arquitetura, solução que veremos também no *Monumento às Bandeiras*.



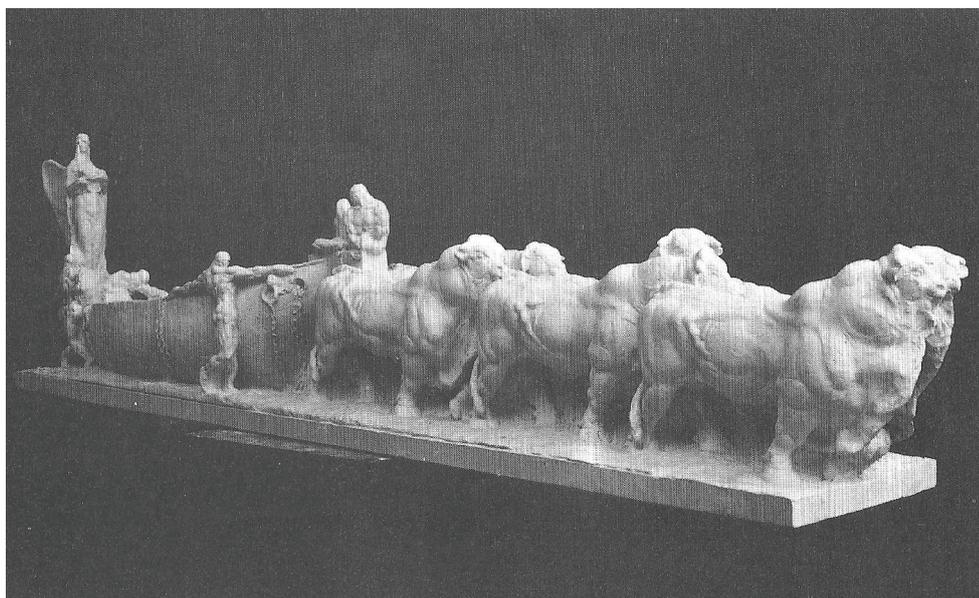
[Figura 01]
Victor Brecheret. *Maquete para o Monumento às Bandeiras*. 1920.

Apud BATISTA, 1985, p. 27.



[Figura 02]
Victor Brecheret. *A volta*, maquete, 1920.

Apud BATISTA, 1985, p. 34.



[Figura 03]
Victor Brecheret. *Os Conquistadores*, maquete 1921.

Apud BATISTA, 1985, p. 44



[Figura 04]
Nicola Rollo. *O Progresso*, ca 1917.



[Figura 05] Victor Brecheret. *Monumento aos Andradas*, estudo, 1920.



[Figura 06] Cartaz de autoria desconhecida.

In: Álbum de família 1932.

reaparece também nos projetos de ambos artistas feitos para o concurso para ao *Monumento aos Andradas*, em 1920 (fig. 02, fig. 03, fig. 04 e fig. 05).

A oferta da comunidade portuguesa de uma obra de mesmo tema, a ser executada pelo escultor português Teixeira Lopes (1866-1942)⁴, trouxe o temor de um impasse diplomático, que parece ter concorrido para o esquecimento das propostas. Por volta de 1923, estando Brecheret no exterior, o Governo encomenda o monumento a Nicola Rollo, cuja maquete acaba por deteriorar-se durante a Revolta de 1924. Mas após a derrota na Revolução Constitucionalista de 1932, a ideia da homenagem aos antigos heróis paulistas torna-se novamente urgente.

Importante notar que durante este período de inércia do projeto, a figura do bandeirante não desaparece do imaginário popular. Permanece forte como arauto simbólico a liderar as marchas dos soldados constitucionalistas, tal como a Vitória alada da maquete de Brecheret (fig. 06).

Os anos que separam o primeiro projeto de sua execução são ocupados por nova temporada de estudos de Brecheret na Europa, e também por mudanças no debate internacional sobre a escultura. Esgotado o experimentalismo das vanguardas, reacende um novo “classicismo”, que se manifesta em contextos e feições diversas, como no apogeu da art déco, nas investigações dos artistas ligados à Escola de Paris, e também na criação da visualidade oficial dos Estados totalitários.

Ao longo das reelaborações do projeto inicial, Brecheret abandona as alegorias decorativas, para articular um simbolismo transparente, intrínseco ao tema. O conjunto é pensado como uma grande rocha encravada na planície do complexo urbanístico do Ibirapuera, tendo a forma triangular, num movimento levemente ascendente, que se projeta sentido oeste (fig. 07).

Se é possível identificar similaridades no tratamento da forma na produção de Mestrovic e Brecheret⁵, é pertinente indagar se o acentuado sintetismo das figuras e da estrutura do *Monumento às Bandeiras* apontam também para as referências de Mestrovic, tais como a produção de Adolf von Hildebrand, que ocupa um lugar pouco compreendido no campo da escultura na passagem para a modernidade.

Se o experimentalismo das vanguardas não assegurava a solidez tradicionalmente exigida à escultura monumental, entre as correntes escultóricas em disputa, havia lugar para a revalorização

4 Na imprensa, o escritor Menotti del Picchia alerta que o projeto de Brecheret já se encontrava em elaboração, querendo também os paulistas, e com mais direito em sua opinião, ofertar o monumento à cidade. PICCHIA, Menotti del. Dois monumentos: os paulistas e os portugueses renderão uma homenagem a S. Paulo. *A Gazeta*. São Paulo, 28 jun 1920. Apud BATISTA, 1985, p. 25.

5 Para a historiadora Daisy Peccinini, na primeira maquete para o *Monumento* Brecheret compartilha com Ivan Mestrovic “semelhanças de diretrizes das resoluções gerais tais como o direcionamento ascensional dos componentes e a relação de massa entre os cavaleiros e os cavalos”. PECCININI, Daisy. In: BATISTA, 1985, p. 10.



[Figura 07] Victor Brecheret. *Monumento às Bandeiras*. 1954.



[Figura 08] Victor Brecheret. *Monumento às Bandeiras*. 1954, montagem fotográfica.



[Figura 09] Detalhe de uma Arca: carruagem processional carregando Septimius Severus e seus filhos. Mármore, Museu de Trípoli.

dos valores classicistas por artistas e intelectuais da Pura Visibilidade, entre os quais, Hildebrand encarnava a própria figura do artista filósofo, herdeiro da tradição humanista. Na planaridade das esculturas de Mestrovic, que mesmo quando inseridas no espaço aberto são pensadas como relevos, vê-se o olhar sobre a produção artística e teórica deste grupo.

Entre as principais mudanças estruturais no projeto final de Brecheret está a constituição a traços largos, sem detalhamento minucioso das figuras, agora arcaizantes e hieráticas, com a inclusão dos negros e de maior número de indígenas e mestiços. Seu conjunto é então pensado enquanto revelo, determinando os pontos de vista ideais para que o observador possa assim apreender o grande grupo enquanto imagem. O *Monumento* sobrepõe-se como um desenho sobre a paisagem urbana, tomando-a como cenário plástico e simbólico para o tema das Bandeiras.

O *Monumento* que começa a ser executado em 1936, pode ser visto também como um grande frontão repartido em duas faces, cada uma como um triângulo escaleno. Se na construção dos frontões greco-romanos o ponto de maior interesse narrativo reside no centro, no *Monumento às Bandeiras*, o ponto culminante se encontra na extremidade destacada por um cavaleiro, onde virtualmente se encontrariam as duas faces a compor um frontão (fig. 08). No cerne da narrativa, o homem branco sobre o cavalo olha para trás, guardando por um instante o conjunto da comitiva, enquanto o mestiço sobre a outra montaria olha adiante, em direção ao Pico do Jaraguá, ponto de referência para os caminhos das Entradas e Bandeiras.

Divididos em múltiplas pequenas ações, os corpos são tratados sinteticamente, sem destacar demasiadamente nenhuma figura em particular. Suas vestimentas são resumidas a discretas incisões que adornam os torsos. A força do corpo nu evoca a memória o herói antigo, celebrado por Winckelmann.

Do desenho das silhuetas sobrepostas à paisagem, segue-se um adensamento das formas em direção à base, até chegarem à aparência quase bruta da rocha que as sustenta.

Inexistindo na paisagem do Ibirapuera o arco do triunfo pelo qual passariam esses rudes “heróis”, o coroamento do grupo se dá no próprio cenário da cidade. Sua palma da vitória estaria talvez no cume do Jaguará, sólido guardião⁶.

Se procurarmos por modelos que ajudem a pensar a composição do *Monumento às Bandeiras* de Victor Brecheret, suas formas e funções, difícil será encontrá-los na história da escultura dos

⁶ É importante lembrarmos a imparcialidade da eleição desses personagens como heróis. Há décadas ela vem sendo contestada pelas outras vozes partícipes do processo colonial, aquelas dos povos indígenas e afro-brasileiros massacrados pela “epopeia bandeirante”.

séculos XIX e XX. Ao que se pôde averiguar, desconhecemos pares fora do âmbito do relevo, do elemento escultórico associado à arquitetura⁷.

Sem almejar traçar uma genealogia para o *Monumento de Brecheret*, insustentável por tais vias, possíveis filiações remotas, ou funções similares na arquitetura e na estatuária, podem ser encontradas nas decorações dos frontões greco-romanos e nas diversas formas de representação das cerimônias de triunfos, que assumiam a forma de cortejos em homenagem a autoridades civis e militares, ensejando toda uma série de ornamentações. Formas e cerimônias que carregam em comum a função narrativa (fig. 09).

Monumentos em formas e proporções similares exigem grande quantidade de matéria para torná-los autônomos no espaço. Ainda assim, tal empreendimento, começa a ser concebido na São Paulo dos anos 1920, revelando a existência de uma grande mobilização ideológica, que mesmo entre idas e vindas foi capaz de articular seus grandes blocos de granito, que chegam a soma de mais de 43 metros de comprimento na versão final da obra.

O projeto assume desde o início a forma do cortejo, impulsionado literalmente pela elite local. Uma “marcha rumo ao oeste”, nas palavras de Cassiano Ricardo, plasmando ideias que ressoavam nos discursos que propagavam a exemplaridade da “epopeia bandeirante”⁸.

Por suas dimensões, o observador com ele se relaciona como diante de uma narrativa. Tal relação se intensifica pelo caráter “andante” do conjunto, em pequenas ações coordenadas com o movimento principal de avante e com a própria necessidade de deslocamento do observador, quando próximo, para poder abarca-lo em todos os detalhes. Na visão a distância, se apresenta em silhueta, unificando seus volumes numa única massa.

O problema da inserção das esculturas no espaço aberto faz parte das preocupações de Hildebrand quando discorre sobre a escultura contemporânea em seu famoso livro, como também no único artigo em língua italiana que publica na imprensa florentina. Neste, posiciona-se contra a transferência de um monumento equestre dedicado ao Rei Umberto de um espaço aberto, onde se encontrava fundido à paisagem circundante, para um espaço interno na Villa Borghese, sobre o

7 A ideia de um monumento equestre sobre o cume de uma rocha encravada no solo também pode ser vista na *Estátua Equestre de Pedro, O Grande* (1782), de Etienne Falconet.

Ainda que dispondo de uma composição completamente distinta, a ornamentação para a ponte *Vittorio Emanuele II*, do arquiteto Ennio de Rossi, poderia apresentar muitos pontos de interesse para Brecheret, como o entrosamento das figuras, e a genealogia heroica antiga para o povo italiano fundida à história contemporânea. CAPPELLANO, 2015, p. 46.

8 “A epopeia das ‘Bandeiras’ é de per si uma ideia escultorea, tal a impressão de façanha lendária que sugere o cyclopicco feito dos paulistas”, BRECHERET, Victor. Memorial descritivo. *Papel e Tinta*, SP e RJ, jul 1920, Apud BATISTA, 1985, p. 29.

qual também temia uma descaracterização⁹.

O cerne de seu pensamento plástico volta-se para a construção de uma unidade arquitetônica composta pela forma concreta do objeto (“forma existencial”) e o espaço circundante, ambos compreendidos enquanto imagem. A consideração do ponto de vista do observador o leva a pensar a escultura por meios de seus efeitos visuais, aos quais denomina “forma efetiva”. Sempre mutável, ela seria composta pelos efeitos de luzes e sombras, pelo espaço circundante, cores, indicações de profundidade por meio das linhas, planos e vetores etc, elementos que constituem a experiência visual que o observador obtém de determinado objeto, cuja forma concreta, inapreensível em sua completude, pode ser absolutamente diversa daquela apreendida pela visão.

A unidade formal só poderia ser obtida por meio de uma lógica construtiva que tenha como fundamento a visão a distância, tanto na produção escultórica quanto na pictórica. Para defender esse fundamento, apresenta argumentações baseadas na observação da percepção visual e de algumas obras de diferentes vertentes e períodos, elegendo modelos dentro das correntes classicistas.

Como defendido por Hildebrand, o monumento em pedra de Brecheret, mantém sua unidade arquitetônica pela construção a traços largos, e, para não perder-se em meio à paisagem aberta, é pensado enquanto relevo.

O problema da forma, publicado em Estrasburgo, então pertencente ao Império Alemão, em 1893¹⁰, agrupa-se entre uma minoria de textos sobre arte que tratam majoritariamente da linguagem tridimensional. Como muitos dos autores que trataram deste campo de interesse, Hildebrand elege Michelângelo como grande paradigma. Ressalta no escultor sua suposta adequação às leis universais que operam sobre toda a produção artística. Para o escultor alemão, Michelângelo não se atém a nenhum elemento extra artístico, colocando em primeiro lugar os problemas espaciais da forma. Hildebrand considerará os aspectos ligados ao *pathos* adjacentes à obra, que se fundamentaria na relação arquitetônica, espacial.

Diferentemente dos artistas neoclássicos, não se interessa pela exemplaridade moral do tema, ou pelas supostas condições naturais e políticas como fatores determinantes da constituição dos modelos que elege. Seus problemas são limitados internamente. Assim, racionaliza a eleição dos gregos com modelo. Reviver um espírito clássico para ele não é mais uma possibilidade, mas

9 BISCHERI, 2004, p. 387. Dentre suas atividades públicas em Florença, Hildebrand integra a Associazione per la Difesa di Firenze Antica, ao lado de artistas e intelectuais italianos e estrangeiros lá residentes. BALDRY, Francesca, 2005, p. 10.

10 Por volta de 1910, Croce publica o ensaio “Teoria dell’arte come visibilità” onde analisa a produção de Hildebrand. Embora a primeira edição italiana completa de *O problema da forma* tenha sido publicada apenas em 1949, nos anos 1910, trechos traduzidos foram publicados pela revista *Valori Plastici*.

sim encontrar os fundamentos científicos que explicam a proeminência dessa produção. Atribui o valor das obras produzidas pelos antigos a qualidades plásticas, como uma gramática que pode ser apreendida e empregada pelos escultores contemporâneos.

Ainda que apegado a formas hieráticas e apolíneas, instaura novos ares no pensamento sobre a escultura, que ajudam a libertá-la das amarras do tema. Hildebrand representa outro caminho da escultura de fins do século XIX, que foi eclipsado pela obra de Auguste Rodin (1840-1917), cuja produção se abre para a expressão e para as marcas do processo. No entanto, as considerações de Hildebrand sobre o plano e o relevo parecem emergir novamente, décadas depois na arte abstrata, resgatadas e redefinidas por autores ligados às vertentes formalistas.

Alguns de seus pressupostos interessaram à construção de uma escultura oficial, como a que se pretendeu produzir no contexto paulista. O apelo de Hildebrand à ordem, à estabilidade, ao Antigo, propiciam uma visualidade de feição classicista e supostamente atemporal, muito afeita aos discursos edificantes.

No contexto florentino, *O problema da forma* ganha uma resenha para sua segunda edição francesa, de 1902, escrita por um influente intelectual italiano do período, Carlo Placci, que estimula a leitura de Hildebrand e a visita a seu ateliê como aprendizagem aos jovens artistas: “O espírito [de Hildebrand] nutrido e profundo, bem como sua capacidade analítica, fazem dele um dos pensadores estéticos mais notáveis de nossos tempos [...] a parte positiva e latina de seu cérebro sabe ver com clareza e modernidade problemas da filosofia da arte”¹¹.

A fama do livro de Hildebrand entre os artistas e intelectuais cresce com o iniciar do século XX, sobre a qual o historiador Wittkower nos dá alguma dimensão:

no início da guerra de 1914, o livro (de Hildebrand) atingira nove edições. Estou plenamente convencido de que, para as duas décadas decisivas que antecederam a Primeira Guerra Mundial, este livro foi o mais lido e mais influente em relação à arte... E não foram apenas os artistas dedicados à criação que beberam dos ensinamentos do livro, que também exerceu uma grande influência sobre os estudantes, sobre o público em geral e, inclusive, sobre o método de historiadores da arte como Wölfflin...¹²

11 “Lo spirito [di Hildebrand] nutrito e profondo, oltreché la capacità analitica, ne fanno uno dei pensatori estetici più notevoli dei nostri tempi [...] la parte positiva e latina del suo cervello sa vedere con chiarezza e rendere con modernità certe questioni di filosofia dell'arte” e a seguir: “Sembra allora di ascoltare un italianofilo, uscito dai laboratori scientifici di Harvard, come Bernardo Berenson” (PLACCI, Carlo. Apud BISCHERI, 2004, p. 387). Como nota Placci, Hildebrand deixa clara sua dívida com os escritos de Berenson, que distingue os valores das artes figurativas entre decorativos (forma, cor, linha) e valores ilustrativos (expressão, naturalidade, sentimento). Em seu livro, o escultor parte de um terreno já limpo, em termos teóricos, também por Lessing, que distingue as artes temporais (literatura, música...) das artes espaciais (pintura, escultura...). Em continuidade, Hildebrand diseca as artes espaciais, distinguindo a arquitetura das artes figurativas, por serem estas imitativas, delimitando entre estas últimas seu campo de interesse.

12 WITTKOWER, R. Apud CHIARELLI, “Plano em repouso/ plano em tensão: Hildebrand e a arte contemporânea brasileira”. In: *Arte internacional*

O historiador Tadeu Chiarelli aponta, por exemplo, a familiaridade do escultor ítalo-brasileiro Galileo Emendabili (1898-1974) com os escritos de Hildebrand e com a obra de escultores também interessados nas mesmas concepções, como os italianos Adolfo Wildt (1868-1931) e Arturo Martini (1889-1947). Segundo o autor, Emendabili reforça as concepções do mestre alemão ao recusar a individualização das figuras: “ele preocupa-se apenas em marcar os índices essenciais do objeto que representa. Daí o caráter arquetípico de suas imagens, imagens que perdem os aspectos idiossincráticos, os detalhes individualizadores, para atingir a universalidade”¹³.

A formação de Brecheret no Brasil e na Europa, tendo como referências artistas como Arturo Dazzi (1881-1966), Auguste Rodin (1840-1917), Émile Bourdelle (1861-1929), Maillol (1861-1944), Mestrovic, Brancusi (1876-1957) e, ao menos por vias indiretas, Hildebrand, constitui um campo que ainda precisa ser melhor investigado, a fim de se compreender os elementos que constroem os diálogos entre a produção escultórica no contexto italiano e paulista.

Ao produzir o *Monumento às Bandeiras*, as escolhas de Brecheret o aproximam do que poderíamos chamar de um “classicismo moderno”, cujas bases foram analisadas por Hildebrand, e exploradas por artistas que seguiram a esteira de suas ideias. O debate sobre a modernidade no campo da escultura torna-se ainda mais complexo quando a obra plástica e teórica de Hildebrand é considerada, sem a qual não é possível compreendermos a diversidade da formação dos escultores atuantes no contexto paulista na primeira metade do século XX.

brasileira. 2ª edição. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 88.

13 CHIARELLI, 2002, p. 91.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora Perspectiva-Edusp, 1972.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: História de um Monumento (1920-1953)*. Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.
- BALDRY, Francesca. Abitare e collezionare: note sul collezionismo fiorentino tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. In: Herbert Horne e Firenze. *Atti della giornata di Studi*, a cura di E. Nardinocchi, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005.
- BISCHERI, Davide. Carlo Placci: Adolf von Hildebrand, la Germania e alcune considerazioni estetiche di un dilettante appassionato d'arte (diari, carteggi, articoli: 1895-1924). *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 48. Bd., H. 3 (2004), pp.383-416. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27655366> (último acesso: 15/12/19).
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida (org.). *São Paulo, 1932*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1982.
- CAPPELLANO, L. C. *Nos dédalus da memória, ao encontro de dois enigmas, ensaio*. . Parte de mestrado realizado na Unicamp, não concluído. São Paulo: Edição do autor, 2015. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/nos-dedalos-da-memoria/2867/> (último acesso: 13/12/19).
- CHIARELLI, Tadeu. "A obra de Galileo Emendabili: síntese e superação de influências". In: *Um Modernismo que veio depois*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012, pp. 172-190.
- _____. *Brecheret, a escultura e a pedra rolada*. Pinakothek, 2018.
- _____. "O Novecento e a arte brasileira". *Revista de italianística*, 1995.
- _____. "Plano em repouso/ plano em tensão: Hildebrand e a arte contemporânea brasileira". In: *Arte internacional brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, pp. 86-99.
- CROCE, Benedetto. "La teoria dell'arte come pure visibilità". In: *Nuovi saggi di estetica*. 2ª edição. Bari, 1926.
- HILDEBRAND, Adolf von. *Il problema della forma*. Milano: TEA, 1996.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, 2.ed.
- PECCININI, Daisy. *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret/FM Editorial, 2011.
- WALDMAN, Thaís Chang. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: Universidade São Paulo, FFLCH, 2018.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Estudo Introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. de Hebert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.
- ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. Editôra Cultrix Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1971.