



FANNY TAMISA LOPES

CENOGRAFIA E PAISAGEM URBANA:
UM ESTUDO DE CASO NA CIDADE DE SÃO PAULO

CAMPINAS,
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

FANNY TAMISA LOPES

CENOGRAFIA E PAISAGEM URBANA:
UM ESTUDO DE CASO NA CIDADE DE SÃO PAULO

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento
de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior

CAMPINAS,

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
SANDRA APARECIDA PEREIRA-CRB8/7432 - BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

L881c Lopes, Fanny Tamisa, 1986-
 Cenografia e paisagem urbana : um estudo de caso na
 cidade de São Paulo / Fanny Tamisa Lopes. – Campinas,
 SP : [s.n.], 2012.

 Orientador: Jorge Sidney Coli Junior
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
 Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

 1. Brizzolara, Luigi, 1868-1937. 2. Escultura pública.
 3. Anhangabaú (São Paulo, SP) - História. 4. Brasil -
 Política e governo, 1922-. I. Coli, Jorge, 1947-. II.
 Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
 e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Urban scenography and landscape : a case study in the
city of São Paulo

Palavras-chave em inglês:

Public sculpture

Anhangabaú (São Paulo, SP) - History

Brazil - Politics and government, 1922-

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Alexander Gaiotto Miyoshi

Marcos Tognon

Data da defesa: 29/11/2012

Programa de Pós-Graduação: História

FANNY TAMISA LOPES

Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29 /11/2012.

Comissão Julgadora:

Titulares:

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior (orientador) – UNICAMP

Prof. Dr. Marcos Tognon (UNICAMP)

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi (UFU)

Suplentes:

Profa. Dra. Luzia Margareth Rago (UNICAMP)

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães (USP)

Campinas,
Novembro de 2012

Agradecimentos

Ao professor Jorge Coli, agradeço pela orientação e pelo constante incentivo.

Aos professores Alexander Gaiotto Miyoshi, Marcos Tognon e Neville Rowley, pela leitura e questionamentos nas bancas de qualificação e defesa.

À Fapesp e a Capes pela bolsa que permitiu a realização deste mestrado.

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em História do IFCH/UNICAMP, agradeço sinceramente pela parceria ao longo destes anos, e pela contribuição direta ou indireta para a realização do trabalho.

Aos professores Luiz Marques, Luciano Migliaccio, Daniela Gallo, Franco Sborgi, Maria Flora Giubilei e Laura Fagioli, pelas conversas esclarecedoras e pelo apoio ao longo da pesquisa.

Aos funcionários dos arquivos, bibliotecas e museus por mim pesquisados, dirijo os meus mais sinceros agradecimentos.

À Anna Carboncini, pela enorme gentileza de compartilhar comigo o material de anos dedicados à pesquisa dos escultores italianos no Brasil.

À restauradora Rosangela Mammola, à quem temo nunca poderei agradecer suficientemente pelo generoso apoio nas semanas em que estive pesquisando na Itália (lembrarei sempre com carinho dos nossos inusitados dias de “Sherlock Holmes” nos cemitérios ligúrios).

Aos familiares do escultor Luigi Brizzolara em Chiavari, por me receberem em seus lares e pela colaboração com a pesquisa. Agradeço particularmente à Fabio Jancovic e a sra. Cristina Cella (em memória de Enrico Brizzolara, sobrinho neto do escultor). Ainda em Chiavari, sou grata ao sr. Claudio Dei Rossi, que me permitiu consultar seu precioso acervo de fotografias de obras do escultor; e ao auxílio da Dra. Barbara Bernabò, da assessoria de cultura da *Comune di Chiavari*, que possibilitou diversos destes contatos.

Aos meus amigos, muito obrigada pela compreensão e pelo companheirismo ao longo de toda esta trajetória: vocês sabem que são família para mim. Agradeço de forma muito especial à você, Paty, pela força nos momentos mais difíceis. Ao Martinho e à Letícia, por compartilharem comigo o carinho pelo “Brizzo”. Ao Rafa, a Milena e a Lú, pela ajuda inestimável na finalização do trabalho. Ao Breno, cuja amizade é um dos mais queridos frutos deste mestrado. À minha irmã, Tamara, por ser também minha melhor amiga.

Aos meus pais, pelo amor incondicional, dedico este trabalho.

RESUMO

Tendo como ponto de partida a análise do Monumento a Carlos Gomes (1922), presente no Vale do Anhangabaú, e destacando a questão da cenografia como elemento chave para compreensão deste espaço e da própria concepção do citado conjunto monumental, este trabalho desdobrou-se num estudo acerca da obra do escultor italiano Luigi Brizzolara (Chiavari, 1868-1937), o autor do monumento, cuja destacada atuação na cidade de São Paulo suscitou um justo interesse acerca deste pouco conhecido artista, mas também sobre o cenário geral que possibilitou ou motivou sua vinda ao Brasil.

Palavras-chave: Escultura Pública, Luigi Brizzolara, Centenário de Independência do Brasil (1922)

ABSTRACT

Having as its starting point the Carlos Gomes Monument (1922) at the Vale do Anhangabaú (São Paulo) and highlighting the cenography issue as a key element to the understanding of this space and even of the monumental set itself, this work consists of a study about the italian sculptor Luigi Brizzolara (Chivari, 1868 - 1937), responsible for making the monument. His important performance in the city of São paulo has produced not only a keen interest about this little known artist but also about the overall picture that made it possible and prompted him to come to Brazil.

Keywords: Public Sculpture, Luigi Brizzolara, Brazilian first Centenary of Independence (1922)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. A OBRA DO ESCULTOR LUIGI BRIZZOLARA	5
1. NOTA BIOGRÁFICA	5
2. MONUMENTOS ITALIANOS	12
2.1 Monumento a Vittorio Emanuele II	13
2.2 Mortos pela Pátria	20
3. MONUMENTOS NO BRASIL	25
3.1 Bandeirantes	26
3.2 Concursos Públicos	32
CAPÍTULO 2. O MONUMENTO A CARLOS GOMES	51
1. O VALE DO ANHANGABAÚ	59
1.1 A Esplanada do Teatro e o Parque do Anhangabaú	60
2. PERCURSOS DA OBRA	71
2.1 Os projetos de Luigi Brizzolara.....	71
2.2. Encomenda e inauguração.....	81
2.3. Aspectos da recepção	86
2.3.1 Degola	86
2.3.2 crítica.....	91
4. O MONUMENTO A OLAVO BILAC DE WILLIAN ZADIG	93
5. DUAS OBRAS DE RODOLFO BERNARDELLI	100
BIBLIOGRAFIA	109
ANEXOS A - DOCUMENTAÇÃO LUIGI BRIZZOLARA	117
ANEXO B - PERIÓDICOS (TRANSCRIÇÕES)	127
APÊNDICE - CATALOGAÇÃO DA OBRA DE LUIGI BRIZZOLARA	

INTRODUÇÃO

A definição do tema para o mestrado nasceu de uma conversa com o professor Jorge Coli. Na ocasião demonstrei interesse por estudar um logradouro da cidade de São Paulo, tomando assim como ponto de partida não um artista ou arquiteto específico, mas um endereço sobre o qual diferentes usos e memórias estariam depositados. Dentre as possibilidades iniciais aventadas, a sugestão de um estudo acerca do Vale do Anhangabaú tomou corpo. Destacava-se, desde o princípio, que um capítulo deveria ser dedicado ao estudo do Monumento a Carlos Gomes (1922), obra do escultor italiano Luigi Brizzolara (Chiavari, 1868 - Gênova, 1937), presente no Vale, na área da Esplanada do Teatro Municipal.

O levantamento bibliográfico e a coleta de materiais em arquivos trouxe um grande volume de fontes e estudos acerca do Vale do Anhangabaú, que incluía dissertações e teses recentes produzidas no âmbito da FAU/USP¹. Por outro lado, as informações insuficientes sobre o conjunto de esculturas do Monumento a Carlos Gomes, situação que se repetia em relação aos diversos monumentos públicos da cidade, fez com que o interesse por este se ampliasse. Também a descoberta da presença de diversas outras esculturas no Vale do Anhangabaú, enfatizava a importância do tema, tanto para esta pesquisa, quanto para um contexto mais amplo, envolvendo a estatuária pública paulistana.

A oportunidade de viajar para a Itália permitiu ampliar os conhecimentos sobre a carreira do escultor Luigi Brizzolara. Comprovou-se então que também

¹ Em meio aos quais, destacamos: BUCCI, Ângelo. Anhangabaú, o Chá e a Metrópole. São Paulo: FAU/USP, 1998; Hereñú, Pablo Emilio. *Sentidos do Anhangabaú*. Dissertação. São Paulo: FAU/USP, 2007; RICCA Jr., Jorge. *Anhangabaú: construção e memória*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2003; SIMÕES Jr., José Geraldo. *Anhangabaú - História e Urbanismo*. São Paulo: Editora SENAC: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

por lá são escassas as referências bibliográficas referentes a este artista, cuja obra ainda não fora sistematizada. O contato com alguns herdeiros de familiares do escultor residentes em sua cidade natal, Chiavari, nas proximidades de Gênova, possibilitou obtermos uma considerável reunião de documentos sobre a carreira do escultor, ainda inéditos, em meios aos quais se destacam sobretudo fotografias antigas de suas obras, suveniers distribuídos pelo escultor entre familiares e amigos e que, sobretudo registravam, como foi possível constatar, os monumentos e projetos executadas pelo escultor em terras distantes, como seus trabalhos para as cidades de Buenos Aires e São Paulo.

No tempo de pesquisa em Gênova procurou-se ainda percorrer diversas cidades da região da *Riviera di Levante*, buscando obras referidas ao escultor, principalmente alocadas em diversos cemitérios monumentais. O elenco de obras do escultor, averiguadas ao longo de toda a pesquisa, foi apresentado nos anexos da dissertação.

A proposta de conciliar o tema do Vale do Anhangabaú ao estudo do *Monumento a Carlos Gomes* foi preterida após o exame de qualificação, realizado em março de 2012, quando ficou estabelecido que o trabalho deveria centrar-se no estudo da obra de Luigi Brizzolara, com particular destaque para sua atuação no Brasil.

A partir destas diretrizes, determinou-se que o primeiro capítulo seria dedicado a uma apresentação da obra do escultor, introduzido por uma breve biografia, a partir da qual procurou-se realizar um mapeamento geral de suas principais obras e os locais em que o escultor trabalhou, destacando-se particularmente sua atuação em Chiavari, Gênova e São Paulo, cidades que guardam o maior parte da obra do artista. A seguir, buscou-se analisar brevemente algumas de suas principais obras para estatuária monumental e também a importância e a participação do escultor em concursos públicos na América do Sul.

No segundo capítulo, um estudo do *Monumento a Carlos Gomes* a partir de alguns pontos principais, tais como a análise do projeto do conjunto e de sua interação com o espaço do Vale do Anhangabaú, a história da encomenda e inauguração do monumento, aspectos acerca da recepção da obra e, por fim, uma comparação com obras contemporâneas.

Cabe esclarecer que o material apresentado na dissertação possui um caráter fragmentário, em alguns pontos tão somente esboçado. Reconhecendo estas limitações, procurou-se inserir na dissertação um grande volume de fontes e referências, com intuito contribuir para futuros estudos sobre o tema. Neste sentido, destacam-se os anexos da dissertação, que além do já mencionado catálogo parcial da obra do escultor, possui ainda um anexo de documentos acerca de Luigi Brizzolara e uma compilação de notícias e críticas publicadas em jornais no Brasil e no exterior acerca do escultor e sua obra.

1. A OBRA DO ESCULTOR LUIGI BRIZZOLARA

1. NOTA BIOGRÁFICA²

Enrico Luigi Brizzolara nasceu, a 11 de julho de 1868, em Chiavari, na região italiana da Ligúria. Seu pai, entalhador, criou uma fábrica de mobiliários que prosperaria nas próximas décadas e viria a se chamar *Antonio Brizzolara & Filhi*, o que demonstra o caráter familiar da empreitada. Ao lado de seus oito irmãos, Luigi Brizzolara aprendeu o ofício do entalhe, antes de se encaminhar para os ateliês de escultura, trocando a madeira pelo mármore e o bronze³. Seguiu, assim, a mesma trajetória de inúmeros escultores, dentre os quais, Leonardo Bistolfi (1859-1933) e Giulio Monteverde (1837-1917), dois contemporâneos que exerceriam acentuada influência sobre o artista⁴.

Freqüentou a *Regia Scuola d'Arte* de Chiavari, como atesta uma fotografia encontrada no acervo de seus familiares⁵, que reproduz um trabalho escolar do

² Ver, ao final da dissertação, *Anexo 1: Documentação Luigi Brizzolara*.

³ "(...) il Brizzolara non è solamente un grande artista, ma è anche un grande industriale, possedendo a Chiavari (ligura), in unione ai suoi Fratelli, l'importantissima fabbrica di mobili, ditta Antonio Brizzolara e Filhi, fornita di tutti i più moderni meccanismi e dotata eziandio di tutti i rami industriali inerenti a questa fabbricazione, come tappezzeria, passamaneria, ecc. e dove trovano continuo lavoro oltre a centro operai. Lo stesso Brizzolara vi lavorò sino all'età di 23 anni come scultore in legno (...)". O texto, justificava a nomeação de Luigi Brizzolara para ser membro do júri da Exposição Internacional Industrial que ocorria no Rio de Janeiro, na ocasião do Centenário de Independência do Brasil. "La giuria dell'Esposizione Internazionale e la nomina del comm. Brizzolara", in: *Fanfulla*, 19 de outubro de 1922.

⁴ Era comum os escultores virem de famílias de artesões ou iniciarem suas carreiras trabalhando nestes ateliês. Sobre o tema: "In nineteenth century, most sculptors followed the traditional artisans path in taking up a metier that made use of the tools and materials their fathers handled in their trades. Not all sculptors' fathers were sculptors, although this was the case with Clesinger, Duret, Elschoecht and others including David [D`Argers] himself. Many fathers in the trades: masons, plasterers, wood carvers, chasers, jewellers, stonecutters, blacksmiths. Most often a beginning sculptor had either an informal apprenticeship to his father or a formal agreement with another artisan". WAGNER, Anne M. "Learning to Sculpt in the nineteenth century", in: *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*. Org. Peter Fusco; H.W. Janson. Los Angeles: Museum of Art, George Braziller, Inc., 1980.

⁵ Em Chiavari, pudemos acessar alguns acervos de familiares do escultor. Cabe ressaltar, tratavam-se de coleções que um dia pertenceram aos irmãos de Luigi Brizzolara, e não propriamente ao escultor, cujo espólio pessoal ainda possui destino desconhecido. É possível intuir, analisando tais acervos, que tenham se constituído a partir da iniciativa do escultor de enviar a família imagens de seus trabalhos como souvenir, daí a presença maciça de imagens das obras realizadas no exterior, destacando-se neste caso as obras para São Paulo.

escultor - assinado com o seu primeiro nome, Enrico, depois preterido [Fig. 01]. As toscas proporções observadas entre o corpulento trabalhador e o gênio alado que o acompanha, a sumária anatomia e a ausência quase completa de descrição fisionômica, bem como a dificuldade em detalhes mais complexos como as mãos das figuras, ressaltam na fotografia o caráter afetivo da recordação do jovem aprendiz, guardada em meio às imagens das obras que, mais tarde, o artista executaria.



Figura 1: Na base lê-se “R. Scuola d’Arte / Chiavari / BRIZZOLARA E”. Acervo Enrico Brizzolara – Cristina Cella.

Aos 23 anos, Brizzolara transferiu-se para Gênova, ingressando na *Accademia Ligustica di Belle Arti*, onde foi aluno do escultor Giovanni Scanzi (1840-1915). A partir do relato de Angelo Balbi (1872-1939), pintor e crítico de arte genovês, tornou-se costumeiro repetir que Brizzolara teria sido o pupilo predileto de seu professor⁶. De fato, existem muitos indícios da boa relação entre os dois. O próprio escultor constantemente afirmava que a decisão de viver em Gênova e dedicar-se a escultura foi motivada pelo incentivo de Scanzi.

⁶ O necrológio escrito por Angelo Balbi foi uma das principais referências para a constituição dos verbetes biográficos sobre Luigi Brizzolara. BALBI, Angelo. “Luigi Brizzolara”. In: *Genova (Rivista Mensile)*, anno XVII, maggio 1937, p.81.

Além disso, no fim de sua vida, Scanzi confiou a Brizzolara a execução de seu testamento, no qual doava seus bens e fortuna para a *Accademia Ligustica*⁷.

O primeiro triunfo de Brizzolara teria sido um *Ismael Moribundo*⁸ (localização ignorada), em gesso, premiado com a medalha de prata na *Exposição Internacional de Arte da Mostra Ítalo-Americana*, de 1892, conhecida como *Mostra Colombiana*, realizada em Gênova. Cabe ressaltar que, ao longo das pesquisas, esta foi a única participação de Brizzolara em salões e exposições competitivos que pudemos documentar, embora, considerando particularmente o início de sua carreira, seja presumível que o escultor tenha submetido obras e participado de outros salões. De todo modo, são muitas as evidências na trajetória do artista que apontam a sua predileção pela escultura monumental, e a ausência de participação em exposições e de obras de Brizzolara preservadas em museus são importantes indícios que reforçam essa convicção.

Um ano após a conquista da medalha na *Mostra Colombiana*, o escultor conseguiu a encomenda do *Monumento a Vittorio Emanuele II*, de Chiavari, realizado entre 1893 e 1898. Uma estátua a Vittorio Emanuele II era uma encomenda de grande prestígio e sua realização teria desdobramentos importantes para a consolidação da carreira de Brizzolara, como a nomeação

⁷Com parte do dinheiro seria criado um prêmio quinquenal, com o nome do professor, para incentivar jovens escultores. O gesto de Scanzi garantiu a preservação de parte de suas obras em gesso e terracota, algumas delas expostas hoje no museu da instituição. Ainda assim, é difícil obter informações sobre o escultor, pois não existem estudos sobre o artista, cuja obra encontra-se, sobretudo, preservada no cemitério monumental de Gênova, Staglieno. Cabe ainda ressaltar, no arquivo da *Accademia Ligustica di Belle Arti* encontra-se preservada uma extensa documentação sobre o tema da doação de Scanzi, na qual o nome de Brizzolara é frequentemente mencionado. Esse acervo não está catalogado e foi possível apenas um acesso parcial do material, que, contudo nos permitiu confirmar algumas datas em que Brizzolara esteve no Brasil, a partir das justificativas de sua ausência na *Accademia*.

⁸ As obras do escultor foram sistematizadas no *Anexo 3: Elenco Parcial das Obras do escultor Luigi Brizzolara*. Observar que peças com localização ignorada, tal como *Ismael Moribundo*, e outras, com informações escassas, foram reunidas ao final do elenco.

para professor na *Accademia Ligustica di Belle Arti*⁹, além de ter sido condecorado *cavaliere* na cerimônia de inauguração da obra¹⁰.

As crônicas da inauguração do *Monumento a Vittorio Emanuele II* lembram que não houve concurso para a escolha do escultor: Luigi Brizzolara fora incumbido da obra após submeter à Comissão Promotora¹¹, voluntariamente e sem qualquer remuneração, diversos esboços. O gesto do escultor, que no momento da encomenda contava com 25 anos, demonstra a sua determinação para angariar bons trabalhos¹². Já para a comissão promotora do monumento, não resta dúvidas de que a escolha do nome de Brizzolara demonstrasse um importante investimento da própria cidade na carreira do jovem conterrâneo que, graças à realização desta obra, asseguraria uma série de novos trabalhos em Chiavari, desenvolvidos no intervalo de uma década (1893-1902) sob encomenda de particulares e da Igreja.

Depois deste impulso inicial, contudo, constata-se a ausência quase completa do escultor na cidade até o ano de 1928, com a inauguração do *Monumento aos Mortos da Primeira Guerra Mundial*. Este, somado ao *Monumento a Vittorio Emanuele II*, constitui as duas mais importantes obras do escultor em território italiano, os únicos monumentos públicos de grandes proporções, ambos, portanto, produzidos no âmbito de sua cidade natal.

A lista de obras do escultor presentes em Chiavari possui ainda o monumento túmulo encomendado pela *Società Economica* para homenagear um de seus beneméritos, *Emanuele Gonzalez* (1901), dentre outras obras

⁹ Documento acerca da nomeação de Brizzolara: “*Rapporto della Commissione per la proposte di nuovi Accademici di Merito, 1899*”. Consultado no *Archivio storico dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*.

¹⁰ Anos mais tarde, ele receberia o título de *commendatore*, desta vez por seu trabalho no *Monumento a Carlos Gomes* (1922), em São Paulo. Fonte: “Homenagem ao escultor, *O Estado de S. Paulo*, 13 outubro de 1922, p.3.

¹¹ O monumento foi realizado a partir de uma subscrição publicada, da qual foi responsável o *Comitato promosso dalla Società dei Reduci dalle Patrie Battaglie e dalla Società Operaia di Mutuo Soccorso*. Sobre as circunstâncias de criação e inauguração do monumento: PIETROVANE, Irene. “Il Monumento a Vittorio Emanuele II”, in: RAGAZZI, Franco (org). *Cento Anni di scultura a Chiavari fra '800 e '900*. Genova: Sagesp Editrice, 1993, p.34-37.

¹² Brizzolara agiria de maneira semelhante no Brasil, ao abrir mão de seus honorários para executar o *Monumento a Carlos Gomes*, em 1922. O fato é que o ato generoso recomendava o caráter do escultor, mas também ajudava a garantir essa e outras encomendas num meio de aferradas disputas. Sobre a encomenda do *Monumento a Carlos Gomes*, diversas notícias estão reproduzidas no Anexo “Periódicos”.

preservadas no Cemitério Monumental de Chiavari. As estátuas de *Malaquias e Isaias* (c.1900) para a *Cappella del Crucifisso* na *Chiesa di San Giovanni Battista*, e, na fachada desta mesma igreja, encomendadas anos mais tarde, as estátuas de *São João Batista e São Marcos* (1935).

Em Gênova, onde fixou residência, Brizzolara atuaria, sobretudo, na estatuária fúnebre, seguindo o legado de Giovanni Scanzi. Deste modo, é em *Staglieno*, o excepcional cemitério genovês, que se encontra a mais extensa coleção de obras preservadas do escultor *chiavarese*¹³, produzidas ao longo de toda sua carreira. Dentre as mais importantes e admiradas estão o túmulo de *G.B. Castagnola* (1905), da *Família Felugo* (1907), dos *Barbieri Pozzo* (1918) e de *Lavarello Anselmi* (1926). Fora dos portões de Staglieno, contudo, a atuação do escultor seria bastante reduzida. Há um único monumento público, o busto de *Paolo Giacometti* (1916), presente na *Villetta di Negro*, parque genovês povoado com retratos dos heróis da unificação italiana.

O mapeamento dos trabalhos de Brizzolara na Itália, para além do domínio das cidades de Gênova e Chiavari, seria mais difícil, sobretudo à distância. Ainda assim, algumas obras puderam ser localizadas e este elenco inicial já demonstra que sua atuação se estendeu por toda região da Ligúria, mais um vez destacando-se no campo da estatuária fúnebre. Quanto aos acervos particulares, encontrou-se notícias sobre diversas encomendas de retratos, tendo inclusive o papa genovês Bento XV posado para Brizzolara¹⁴.

¹³ Algumas delas, localizadas ao longo da pesquisa, podem ser vislumbradas no catálogo. Outras tantas foram apenas listadas. A fonte fundamental para a identificação destas obras foi a pesquisa do Prof. Franco Sborgi, estudioso da escultura ligure. Publicou um importante livro sobre a escultura em Staglieno, que traz nos anexos uma listagem dos escultores que atuaram no cemitério e das obras que pode documentar (listadas pelo nome das famílias dos túmulos, não possuindo uma reprodução fotográfica ou identificação da localização). Esta lista nos guiou na busca pelas galerias de Staglieno. Cabe destacar que algumas obras ausentes na listagem do prof. Sborgi também foram descobertas (nestes casos, a descoberta da assinatura do escultor foi fundamental para a atribuição). SBORGI, F. *Staglieno e la scultura funerária ligure tra ottocento e novecento*. TORINO: ARTEMA, 1997.

¹⁴ Recentemente localizamos uma notícia sobre a doação feita pela escultor Brizzolara de uma cópia em mármore do retrato de Bento V para a Curia Metropolitana de São Paulo, mas ainda não foi possível localizar a obra para a dissertação. Sobre a doação: *Correio Paulistano*, 4 dezembro 1922, p.2.

Como muitos escultores do período, dentre os quais colegas da *Accademia Ligustica di Belle Arti*, como Michele Sansebastiano (1852-1908)¹⁵ e Lorenzo Massa (1858-1941)¹⁶, Luigi Brizzolara buscou o crescente mercado para a arte que se desenvolvia na América do Sul, e particularmente em cidades como São Paulo e Buenos Aires, nas quais o grande fluxo de imigrantes italianos ajudava a consolidar um contexto geral favorável à vinda de artistas estrangeiros. Foi sobretudo em São Paulo que o escultor conseguiu atuar de maneira mais profusa, produzindo obras que despontam entre as mais importantes de sua carreira, como os bandeirantes *Fernão Dias* (1922) e *Raposo Tavares* (1922), do Museu Paulista; e o *Anhanguera* (1924), do Trianon-Masp; além do *Monumento a Carlos Gomes* (1922), instalado na Esplanada do Teatro Municipal de São Paulo, no Vale do Anhangabaú.

A presença das obras de Luigi Brizzolara no Brasil, e também na Argentina, apenas pode ser compreendida se considerarmos o interesse do artista nos grandes concursos internacionais para criação de monumentos comemorativos, promovidos na época em razão da celebração do primeiro centenário de independência desses países. Os concursos públicos tinham grande importância para a escultura monumental a partir do século XIX, embora fossem um sistema polêmico e o mais das vezes ingrato. A trajetória de Brizzolara é sintomática. Participou de diversos concursos ao longo de sua carreira, venceu em Buenos Aires, em 1910, e no Rio de Janeiro, em 1923. Nenhum destes projetos foram executados, apesar dos esforços do escultor, que batalhou durante anos junto aos governos e a imprensa no Brasil e na Argentina.

A participação nos concursos demandava muito empenho e investimento dos escultores, constituindo uma parte fundamental de suas carreiras. Eram obras, contudo, de caráter essencialmente efêmero, raramente as maquetes em

¹⁵ Autor do “Monumento à Proclamação da República”, Belém/PA (1890-1897).

¹⁶ Lorenzo Massa executou diversas obras para a cidade de Santos, destacando-se: “Monumento a Braz Cubas” (1908); “Monumento a Bartolomeu Gusmão” (1923); e o Monumento a Candido Gaffrée e Eduardo Guinle” (1934).

gesso foram preservadas, ainda que os escultores procurassem, como veremos, salvar a memória destes trabalhos.

Não se sabe ao certo quando Luigi Brizzolara construiu sua residência-ateliê em Gênova, na Rua Leonardo Montaldo, n.16 [Fig.02], onde viveria com sua esposa, Luigia Ranzini e sua única filha, Egle Brizzolara, até o fim de sua vida. Uma reportagem de dezembro de 1913¹⁷ já citava o endereço do imponente palacete, que ainda hoje guarda o nome Brizzolara na fachada decorada com alegorias às artes, pequenas estatuetas femininas armadas com cinzel e tintas. Sinalética, a fachada indicava não apenas sua profissão, ou seja, sua atividade como escultor, mas ainda o patamar de prestígio elevado ao qual se alçou, e naturalmente, seu sucesso financeiro.

A *Palazzina Brizzolara* se tornaria famosa também por ter sido o estúdio temporário de diversos outros artistas, como o escultor Giacinto Pasciuti (1876-1941), e os pintores Eugenio Olivari (1882-1917), Domingo Marchini (1890-1968), Paolo Rodocanachi (1891-1958) e Luigi Bassano (1900-198¹⁸), transformando-se num espaço de vivo convívio das artes.



Figura 2: *Palazzina Brizzolara*, residência do escultor em Gênova, na Rua Leonardo Montaldo, n.16. Acervo Família Graffigna –

¹⁷ “Il monumento dell’Indipendenza Argetina - l’opera dello scultore Brizzolara”, in: *La Liguria Illustrata*, n.12, dezembro de 1913, p.689-695. Antes disso, o escultor teve um ateliê na rua Corsica, n.20. Ver Anexo Documentos Manuscritos [D01].

¹⁸ GIUBILEI, Maria Flora. “Cronache di um Monumento ai Mille per Quarto”. In: *La Berio*, n.1, Genajo-giugno, 2010, pp.19-42.

Há que se perguntar que imagem esses artistas contemporâneos faziam do escultor, quem eram os seus críticos ou ainda quem foram seus amigos. Pouco sabemos. Somam-se aqui dois fatores: em primeiro lugar, o destino do espólio de Luigi Brizzolara é ainda desconhecido, de modo que não foi possível encontrar memórias do escultor, correspondências, estudos e versões de suas obras. Se encontrado, o seu acervo pessoal poderá vir a elucidar muitos pontos no futuro. Segundo, uma névoa recobre ainda todo esse contexto, devido ao preconceito que envolve a escultura monumental do século XIX, e que pesa particularmente sobre a tradição da estatuaria fúnebre, inibindo pesquisas mais volumosas sobre o assunto.

Luigi Brizzolara faleceu no dia 11 de abril de 1937, aos 69 anos de idade. Por sua vontade, a família pedia que flores não fossem enviadas, embora o cortejo até Staglieno tenha sido acompanhado até pelos colegas artistas, algo raro, nas palavras de Angelo Balbi:

Lo scultore Luigi Brizzolara há chiuso la sua laboriosa esemplare esistenza il mattino dell'11 aprile, tra il rimpianto dei numerosi ammiratori e simpatizzanti dell'arte sua, e, caso raro, dei colleghi artisti che ne hanno voluto seguire col più sincero cordoglio la Salma alla necropoli di Staglieno¹⁹.

2. MONUMENTOS ITALIANOS

A história da escultura monumental oitocentista na Itália foi marcada por dois importantes fenômenos: os monumentos aos heróis da Unificação Italiana e os memoriais aos mortos da Primeira Guerra Mundial²⁰. Atuando em sua cidade natal, Luigi Brizzolara produziria duas das mais importantes obras de sua carreira, diretamente relacionadas a este contexto: o *Monumento a Vittorio*

¹⁹ BALBI, Angelo. *Op.cit.*

²⁰ Sobre este tema: BELTRAMI, Cristina; VILLA, Giovanni C. F. *Scolpire gli eroi: la scultura al servizio della memoria. Celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia*. Milano: SilvanaEditoriale, 2011.

Emanuele II, de 1898, e o *Monumento aos Mortos de Guerra de Chiavari (Monumento ai Caduti di Chiavari)*, datado de 1928.

Cabe ainda ressaltar que, a exceção de alguns bustos distribuídos ao longo de sua carreira, essas duas obras são os únicos monumentos públicos inaugurados pelo escultor em solo italiano. Diante desta constatação torna-se ainda mais relevante que estes sejam analisados individualmente. Este fato também nos permite dimensionar o lugar da obra brasileira do escultor, em meio a qual certamente se destaca o *Monumento a Carlos Gomes* (1922), sobressaindo-se como inquestionável obra prima.

2.1 MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II

Incontáveis monumentos foram erguidos à memória de Vittorio Emanuele II, Giuseppe Garibaldi, Camillo Benso di Cavour e Giuseppe Mazzini, para citar apenas o quarteto maior da história da Unificação Italiana. Essa lista poderia ser estendida a outros nomes do *Risorgimento*, como Giuseppe Verdi, a personagens da história italiana como Dante Alighieri, “*l’italiano più italiano che sai stato mai*”²¹, e ainda a heróis de importância local, cujos nomes variam de região para região.

Concursos e subscrições tomaram conta de toda Itália, intensificando-se a partir da morte de Vittorio Emanuele II, no ano de 1878. Nos centros urbanos de maior importância, como Turim, Milão, Veneza e Roma, as vultosas somas, o prestígio e as dimensões dos projetos transformavam esses concursos em eventos disputados e polêmicos, em torno dos quais se mobilizavam a imprensa e a opinião pública.

Mesmo fora destes grandes centros urbanos, a escultura monumental se multiplicaria, de tal forma difundida na cultura italiana do período, que mesmo as menores cidades se orgulhariam, até a primeira década do século XX, de terem a partir de seus próprios esforços erguido um monumento à memória de

²¹ Afirmou Cesare Balbo, em 1839. Citado por: VILLA, Giovanni C.F. *Scolpire gli Eroi - La scultura al servizio della memoria*. Milano: Silvana Editoriale, 2011, p.12.

Garibaldi. Está claro que essa profusão de monumentos se relacionava à política do nacionalismo pós-unificação, sintetizada na célebre epígrafe de Massimo D’Azeglio “criamos a Itália, agora é preciso criar os italianos”. Também a tradição da arte italiana, promovida pelas escolas e academias existentes em todo o território, ajudam a compreender esse desenvolvimento.

Quando Luigi Brizzolara iniciou o trabalho no *Monumento a Vittorio Emanuele II*, já havia uma tradição a qual se reportar. A obra deveria se constituir de um retrato à memória do primeiro rei da Itália unificada, e este poderia assumir diversas formas: o militar traçando uma estratégia; triunfante, a cavalo; o rei *galantuomo*, na atividade de caçar; ou, como seria no monumento criado por Brizzolara, a figura do governante, no gesto de abrir uma sessão parlamentar [Fig.03].

O escultor *chiavarese* estruturou o seu monumento a partir de uma coluna. Os elementos arquitetônicos foram criados em travertino e as esculturas em mármore. No embasamento se posicionam duas alegorias: a Itália coroada e o gênio da Unificação da Nação, que porta um *fascio*. O fuste canelado se divide em duas partes, interrompido por um bloco quadrado, sobre o qual se lê: *A Vittorio Emanuele II / Che le sparse membra della Patria / compose in Roma / I Chiavaresi / 26 giugno 1898*.

No alto da coluna, o retrato do rei, em trajes oficiais, com a constituição nas mãos. Em suas vestes é possível distinguir as medalhas e honrarias sobre o peito, os bordados, brocados e cordões, a pele que contorna o casaco amarrado às costas e os penachos do elmo. A adesão ao naturalismo é evidente. Além do gosto da época, talvez observemos aqui também um jovem escultor sedento para se provar.



Figura 03: Luigi Brizzolara, *Monumento ao rei Vittorio Emanuele II*, Piazza Nostra Signora dell'Orto, Chiavari, mármore e granito rosa , 1893-1898. Fotografia: Fanny Lopes, março 2010.

As personagens retratadas por Brizzolara possuiriam, não raro, uma nota teatral, como se surpreendidos em ação: o rei chegou há apenas um instante, o elmo ainda embaixo do braço, a sessão parlamentar se inicia por sua presença. Ainda que sutil, há uma sugestão de movimento. O retratado não se apóia a nada e é como se pudéssemos esperar um passo a frente a qualquer instante.

Brizzolara teve como referência, direta ou indiretamente, o retrato de *Vittorio Emanuele II* (1865) realizado por Vincenzo Vela para o *Palazzo Civico* de Turim [Fig.04]. Vela produziu imagens icônicas dos heróis da unificação, que se tornariam referência para toda a escultura posterior. Embora num primeiro olhar evidenciem-se as semelhanças entre as duas obras, suas diferenças é que parecem mais importantes. Enquanto em Brizzolara, a estátua parece se dirigir aos espectadores, na obra de Vela a figura do rei é introspectiva, o seu olhar mira o horizonte, os dedos tocam o mapa da Itália e a espada permanece empunhada. Quando a obra foi realizada, a unificação era ainda um projeto a ser consolidado, restando conquistar o domínio de Roma. Talvez devido a este cenário, e a despeito do naturalismo empregado, Vela tenha criado um retrato de feição mais jovem e vigorosa, enquanto Brizzolara não pouparia o rei do ventre saliente e também da papada característica de sua fisionomia [Fig.05 e 05a].

O comitê artístico encarregado de julgar e acompanhar o desenvolvimento do *Monumento a Vittorio Emanuele II* de Chiavari contava com os nomes do pintor *chiavarese* Gio Batta Pianello, do arquiteto milanês Gaetano Moretti (1860-1938) e do escultor Giulio Monteverde (Bistagno, 1837 - Roma, 1917). Monteverde era o autor dos *Monumentos a Vittorio Emanuele II*, de Bologna (1888) e de Rovigo (1891). Neste último, o escultor ecoava a iconografia adotada por Vincenzo Vela, a partir da presença de um mapa da Itália [Fig.06]. Mas na obra de Rovigo, o rei repousa a mão e o chapéu sobre o mapa e a espada permanece na bainha. Monteverde prioriza o equilíbrio, optando por representar a figura apoiada e ereta, não havendo a indicação de movimento, como em Vela e Brizzolara.



Figura 04: Vincenzo Vella *Monumento a Vittorio Emanuele II* (1865) Museo Vincenzo Vela, Ligornetto.



Figura 05: Luigi Brizzolara, *Monumento ao rei Vittorio Emanuele II*, Piazza Nostra Signora dell'Orto, Chiavari, mármore e granito rosa 1893-1898. (Detalhe). Fotografia: Fanny Lopes, março 2010.



Figura 05a: Vittorio Emanuele II, c.1861. Cartão de visita feito por André Adolphe Eugene Disderi.



Figura 06: Giulio Monteverdi, *Monumento a Vittorio Emanuele II* (1891), Rovigo.

Também se destaca a clareza empregada a partir do despojamento do retrato da profusão de ornamentos e detalhes, introduzindo a elegância delicada característica de sua obra. Sobretudo quando comparada ao monumento de Monteverde, fica evidente certo excesso na composição do conjunto de Brizzolara, com as duas alegorias de grandes dimensões, a coluna ornamentada e as características já comentadas do retrato, denotando, talvez, a ansiedade do ainda jovem escultor que precisava provar seu valor.

2.2 MORTOS PELA PÁTRIA

Na Itália do pós-guerra, a escultura monumental tomaria um novo caminho, afastando-se da representação dos indivíduos, dos “Pais da Pátria”, em favor de uma dimensão mais coletiva, como na exaltação dos mortos pela nação. Esta nova era foi sentida como o fim de um longo *Risorgimento*²². No interior do regime fascista, os *Monumenti ai Caduti della Prima Guerra*, reforçavam na estatuaria do período o valor do sacrifício [Fig.07].

Os monumentos aos mortos na Guerra poderiam se constituir por meio de grandes concursos e subscrições, mas também de uma pequena lápide com o nome dos mortos da cidade. Para além dos horrores da guerra, a cultura monumental arraigada nos anos anteriores é também responsável pelos numerosos monumentos aos mortos erguidos entre os anos de 1920 e 1930. Escrevendo sobre os monumentos do pós-guerra, num artigo para o periódico *L'Illustrazione Italiana*, o anônimo autor ironizaria: “também no domingo passado foram inaugurados dois ou três monumentos para os mortos da guerra”. Prosseguia, afirmando:

Dal punto di vista artistico, il fenomeno non è raggianti. La qualità risulta straordinariamente inferiore alla quantità. Lo sparpagliamento delle iniziative pregiudica la sintesi, l'unità dei monumenti nazionali, o regionali, o cittadini. Eppure, alla stregua delle circostanze, hanno più ragione i modesti comuni che i grossi comitati. I piccoli, almeno, han fatto. I grossi sono tutt'ora in sede di discussione, di concorsi...²³

O concurso para o monumento às vítimas da guerra de Chiavari foi aberto apenas à participação de artistas da região da Ligúria e as maquetes

²² VILLA, Giovanni C.F. *op. cit.*, p.13.

²³ “Anche domenica scorsa su sono inaugurati due o tre monumenti per I Caduti di Guerra”. In: *Illustrazione Italiana*. Recorte da revista, consultado na *Biblioteca Civica Berio - Comune di Genova*.

deveriam ser apresentadas até 31 de dezembro de 1922²⁴. Portanto apesar de ter sido inaugurado apenas em 1928, o projeto deste monumento é do mesmo ano em que Brizzolara inaugurava o *Monumento a Carlos Gomes* (1922) e simultâneo a sua participação no concurso para o *Monumento a Proclamação da República* (1923). A permanência do escultor no Brasil, com viagens freqüentes entre os anos de 1922 e 1926, pode justificar o atraso na execução do monumento em Chiavari, inaugurado apenas em 1928.

O conjunto elaborado por Brizzolara para este monumento possuía uma arquitetura limpa e austera, contaminada pelo geometrismo *art deco*, e bastante semelhante ao que o escultor havia defendido com sua maquete para o concurso do *Monumento a Independência do Brasil* [Fig.08], considerada pela crítica da época como excessivamente simples e pouco monumental²⁵.

No corpo central, impressiona o grupo com o cavalo que salta, galgando o ar. Já os soldados que lutam e tombam recobertos pela bandeira lembram a forma adotada pelo escultor ítalo-brasileiro Ottone Zorlini no *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, inaugurado em 1929 [Fig.09 e 09a].

²⁴ Em meio aos documentos consultados no *Archivio storico dell'Accademia Ligustica di Belle Arti* foram localizados diversas correspondências que comunicavam a instituição sobre a abertura de concursos (de diversas partes, encontramos, por exemplo, divulgações de Chicago, Buenos Aires e Rio de Janeiro) solicitando divulgação entre os artistas da região. O concurso para o monumento de Chiavari aqui referido foi divulgado em correspondência datada de 18 de outubro de 1922.

²⁵ Ver, dentre outros: "Projeto Brizzolara" in: *Jornal do Commercio* (de São Paulo), 21 de março de 1920. (ANEXO PERIÓDICOS)

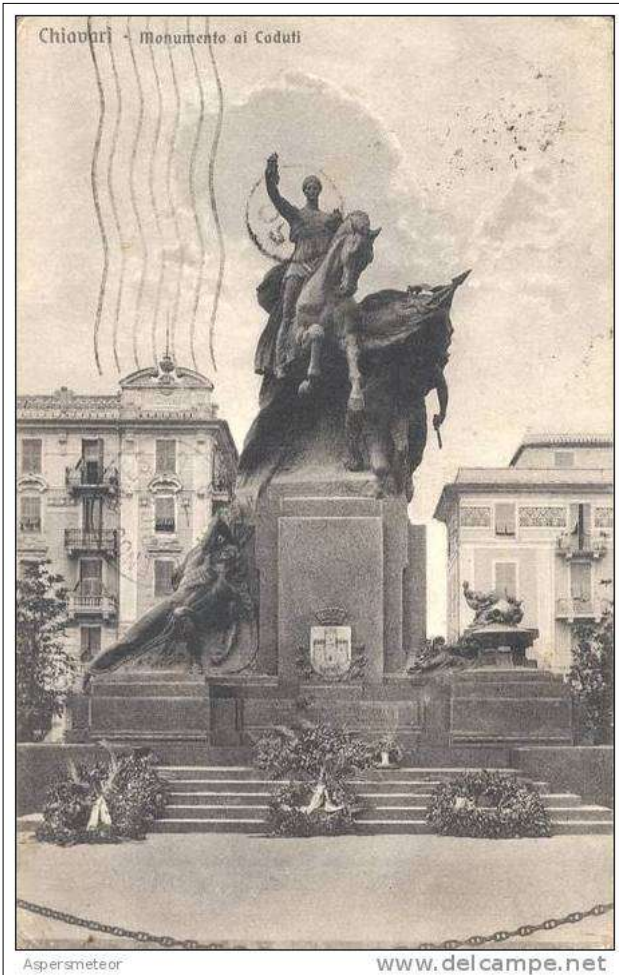


Figura 07: Luigi Brizzolara, *Monumento ai Caduti della Prima Guerra di Chiavari*, Chiavari, Bronze, 1928. Fotografias da autora e postal online.



Figura 08: Luigi Brizzolara, *Maquete para o Monumento a Independência do Brasil*, São Paulo, gesso, 1919-1920. Acervo Egle Brizzolara - Anna Carboncini.



Figura 09: Ottone Zorlini, *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, 1929. Represa Guarapiranga - Capela do Socorro.



Figura 09a: Luigi Brizzolaro, *Monumento ai Caduti della Prima Guerra di Chiavari*, Chiavari, Bronze, 1928. Detalhe (fotografia da autora)

3. MONUMENTOS NO BRASIL

A partir, sobretudo, dos anos de 1870, as expressões *monumentomania* (italiano) ou *statuomanie* (francês) passaram a ser empregadas pela historiografia para se referir a multiplicação da estatuária comemorativa ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX. O primeiro olhar desta historiografia dedicou-se a aspectos exteriores às obras em si, mas bastante ricos de significado²⁶. Assim, a observação dos locais escolhidos, da cronologia de criação e instalação dos monumentos, uma visão geral do conjunto de temas, datas e figuras representadas demonstrava a relação entre os monumentos e a ascensão e convergência do nacionalismo e do liberalismo político.

Deste modo, o supracitado contexto italiano, guardadas as devidas proporções, se repetiria em processos análogos em toda a cultura ocidental. O culto aos grandes homens ou aos eventos sublimes não era um fenômeno novo, mas adquiria renovada dimensão e importância nas sociedades urbanas e industriais (a própria industrialização possuiria, como veremos, o seu papel nesta escalada).

No Brasil, foi sobretudo a partir da Proclamação da República, que os monumentos se espalharam pelo país, extrapolando o âmbito da capital, Rio de Janeiro. Tratou-se de processo concomitante à metropolização que atingiu diversas capitais do país envolvendo ações de reordenação e o embelezamento do espaço físico. No caso de São Paulo, a urbanização constituiu processo bastante intenso, acentuado a partir dos anos de 1910, com a construção dos majestosos palacetes, jardins e parques, como o Parque do Anhangabaú, o parque Dom Pedro, ou as Praças da República e Buenos Aires.

Os chamados “melhoramentos e embelezamentos” estavam associadas ao apelo de se transformar a cidade num espaço “digno dos progressos do

²⁶ Uma boa reflexão sobre o tema encontra-se no artigo: MARTINET, Chantal. “Les historiens et la statue”. In: *Le Mouvement Social*, n.131, L'Expression Plastique au XIXe Siècle - Regards d'Aujourd'hui (apr -jun, 1985), p.121-129.

século”²⁷, civilizado, portanto, condizente com a capital do café e, tão logo, com a metrópole industrial. A “São Paulo” que dominava a economia do país e exercia sabido controle sobre a política da República Velha, precisava erguer uma capital a altura de suas ambições. Ocorre então uma multiplicação dos símbolos e dos heróis, à medida que a sociedade e a política se reorganizavam em função de um discurso democrático, gerando a disputa de diversas oligarquias, cada uma destas capazes de eleger seus ícones, os seus “grandes homens”, e de erigir monumentos a eles. Praças, parque e avenidas tornam-se vitrines para a propaganda política, ideológica e moral, ou seja, com uma evidente dimensão educativa.

3.1 BANDEIRANTES

Observando-se os casos a seguir, é possível concluir que os primeiros monumentos da cidade de São Paulo foram erguidos à memória de figuras cuja importância era essencialmente local, como os nomes da história paulistana recente: o jurista e político *José Bonifácio, o moço*, de G. Engrand (Largo do São Francisco, 1890) e *Diogo Feijó*, obra de um escultor francês, Louis Couvers (Largo da Liberdade, 1913). Ainda dentre os primeiros monumentos paulistanos, sintomaticamente, tem-se um busto de Giuseppe Garibaldi, executado pelo Emilio Gallori (Jardim da Luz, 1910), ainda presente no Jardim da Luz, doado pela colônia italiana.

Às vésperas da comemoração do primeiro Centenário de Independência do Brasil, São Paulo promoveria a criação de monumentos com ambições menos bairristas. Nas palavras de Nicolau Sevckenko:

Essa elite (paulista) pretendeu fazer do símbolo da Independência, do fato de a Independência ter sido proclamada em território paulista, uma

²⁷ “E a Paulicéia, como que vexada de seus vestuários, originalmente combinada, por unir os elegantíssimos adornos modernos, peças vetustas e feias está transformando-se rapidamente. (...) Os velhos prédios caem por terra, demolidos pela picareta civilizadora. No lugar deles erguem-se da noite para o dia vestidas e confortáveis edificações”. Liberani. “São Paulo Cresce”, *Correio Paulistano*, 19 dez.1890. [In: SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da Metrópole - Arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.23-24].

espécie de revelação, um fato representativo do sentido fundamental que São Paulo teria no contexto da Federação, como sendo aquele Estado que, desde o início de sua história continha já as forças reunidas para conquistar o conjunto do país e, graças a seu impulso e energia, arrastar esse país a seu destino de grande civilização.²⁸

O mais importante desses projetos seria aquele para a construção de um *Monumento a Independência do Brasil*, que, após concurso realizado em 1920, ficaria a cargo do escultor italiano Ettore Ximenes. Os trâmites deste concurso serão abordados adiante, por ora cabe ressaltar que se tratava de um projeto ambicioso, que deve ser visto de forma integrada ao plano de recriação do Museu Paulista, elaborado pelo historiador Affonso d'Escragno Taunay, diretor da instituição - e que seria também um dos mais atuantes membros do júri para o referido concurso.

O contato entre Luigi Brizzolara e Taunay deu-se, portanto, a partir do papel de ambos no concurso para o *Monumento a Independência*. Cerca de um mês após a deliberação, que, cabe lembrar, legou a Brizzolara um prestigioso segundo lugar, o escultor foi sondado por Taunay para trabalhar na ornamentação do Museu Paulista²⁹. O primeiro contato solicitava orçamento para a execução de dois bandeirantes³⁰ em mármore para o átrio do museu; um grupo simbólico, com três figuras representando a República, ladeada pelo Império e a Colônia para a fachada exterior do prédio; e relevos em mármore ou

²⁸ SEVECENKO, N. "Museu Paulista: História, mito e crítica". In: *Às Margens do Ipiranga*, p.23.

²⁹ O contato entre Taunay e Brizzolara para além dos trâmites do Concurso do monumento à Independência revela a prática, relativamente comum na época, de beneficiar, de alguma forma, aqueles que não conseguiram atingir às primeiras colocações e receber o almejado prêmio. Isso demonstra a importância para alguns destes escultores do investimento feito na dispendiosa empreitada que poderia ser participar destas competições.

³⁰ O investimento de Taunay na representação de elementos alegóricos que ilustrem a história de São Paulo - e por metonímia, a história do Brasil - denota um esforço que permeia a ressignificação do próprio Museu Paulista, uma vez que este foi criado como um projeto de monumento comemorativo à Independência do Brasil - e desta forma, vinculado necessariamente ao período Imperial - porém, inaugurado já durante o início da República. Fez-se urgente uma reapropriação de símbolos do passado que trouxessem legitimação para o grupo que naquele momento representava o poder instituído: os paulistas. Assim, a figura do bandeirante surge como imagem ancestral do desbravador corajoso e pioneiro com a qual a elite cafeeira paulista gostaria de ser identificada frente à crescente burguesia industrial e imigrante. CHRISTO, Maraliz de C. V. *Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico*. Projeto História, São Paulo, (24), jun.2002.

bronze destinados aos tímpanos do prédio, com retratos dos mártires da independência brasileira, “com Tiradentes no centro”³¹.

Por limitações financeiras e de tempo, o projeto decorativo inicial é simplificado – ou talvez Taunay pensasse em priorizar alguns pontos, esperando que ainda outras etapas pudessem ser cumpridas adiante. Em todo caso, Brizzolara foi contratado em outubro de 1921, para executar apenas os dois bandeirantes mencionados no contrato inicial. Executados na Itália, estes teriam dimensões colossais, feitos em mármore e postados nas entradas do museu, recepcionando os visitantes.

Os bandeirantes de Brizzolara representam o ciclo da caça ao índio e da devassa do sertão, com a representação de *Raposo Tavares* [Fig.10], e do ouro e das pedras preciosas, com *Fernão Dias Paes Leme* [Fig.11]. No Hall, escada acima, de acordo com o plano de Taunay, o visitante encontrara o retrato de *D Pedro I*, de Rodolfo Bernadelli e, no mesmo nível, seis outros pedestais menores são ocupados por demais bandeirantes executados por Amadeo Zani, Nicola Rollo e Henri van Emelen (todos estes artistas estrangeiros estabelecidos em São Paulo, cuja mão de obra seria significativamente menos custosa do que a de Brizzolara).

As diretrizes iconográficas das obras de Brizzolara são ditadas pelo comodatário e procuravam garantir uma representação histórica da figura do bandeirante, com suas vestes e acessórios peculiares. Fernão Dias é representado em seu momento mais célebre, ao olhar as esmeraldas, justificativa de sua empreitada e deslumbramento. As costas arcadas para trás, a perna esquerda levemente flexionada, o olhar superior e a volumosa capa garantem a caracterização da imagem do conquistador. Como figura complementar, Raposo Tavares tem uma postura que evoca a simbologia do desbravador, com a mão direita sobre o rosto e o olhar que fita o horizonte. O tronco, suavemente inclinado, está apoiado em uma perna, enquanto a outra

³¹ Correspondência consultada no Arquivo do Museu Paulista (APMP/Fundo MP/ Finanças), datada de maio de 1920.

avança um passo a frente. A mão esquerda segura um mapa e sua capa, erguendo-se pelo movimento dos braços, imprime movimento ao gesto do bandeirante.

Logo após a entrega dos dois bandeirantes feitos para o Museu Paulista, o governo do Estado de São Paulo encomendou a escultura do Anhanguera [Fig.12]. Inicialmente, a instalação desta obra é feita no Palácio dos Campos Elíseos, a sede do governo à época. Em março de 1935, a estátua é transferida do jardim do Palácio para o Parque Siqueira Campos (Trianon), com a justificativa de torná-la mais acessível ao público. Menos majestosa que as imagens de Fernão Dias e Raposo Tavares, a figura está vestida de maneira simples, dispensando a capa e muitos dos acessórios característicos. Porta na mão esquerda, uma adaga, cuja lança foi perdida. O braço oposto dobra-se, em um movimento que leva a mão ao encontro do próprio corpo. O olhar austero foca-se no horizonte. Suas pernas estão afastadas e o pé esquerdo aponta para frente, dando um pequeno passo. O pedestal que abriga a escultura é feito de pedra calcária e possui quatro frisas, bastante danificadas, com a história de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera. Na base, há ainda a inscrição: “Acharei o que procuro ou morrerei na empresa”.



Figura 10: Luigi Brizzolara, *Fernão Dias Paes Leme*, Museu Paulista, São Paulo, mármore 1921-1922. Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella.



Figura 11: Luigi Brizzolara, *Raposo Tavares*, Museu Paulista, São Paulo, mármore 1921-1922. Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella.

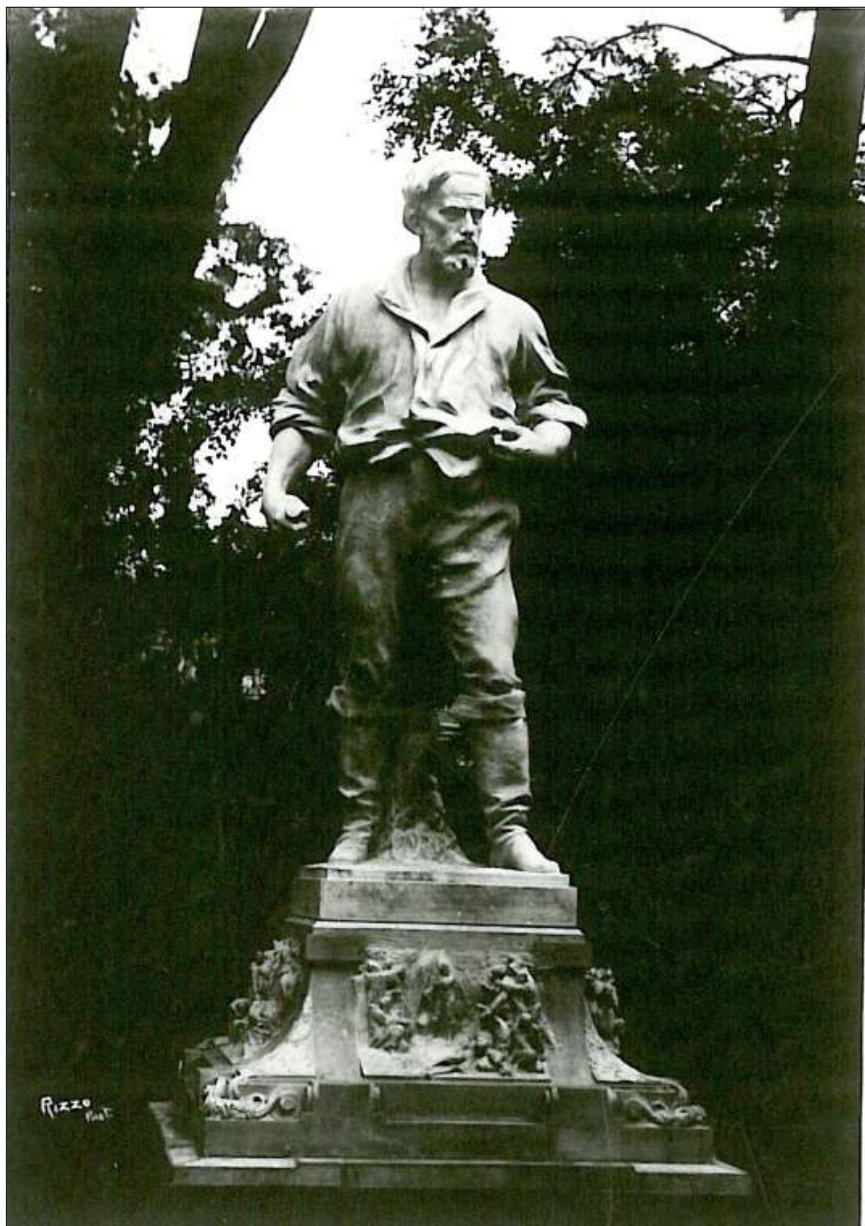


Figura 12: Luigi Brizzolara, *Anhanguera*, Trianon-MASP, São Paulo, mármore 1924. Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella.

3.2 CONCURSOS PÚBLICOS

Grande parte da obra de um escultor como Luigi Brizzolara tinha vida efêmera. Em parte, tratava-se de um aspecto inerente ao processo de criação e exposição das esculturas consolidado em meados do século XIX, no qual o escultor trabalhava na criação de um molde, formado a partir de estruturas de ferragens e madeira sobre a qual se adicionavam materiais modeláveis como a argila, o gesso e a cera, sendo posteriormente este molde consumido na criação de uma versão em gesso da obra. Esta matriz em gesso era regularmente exposta em salões de arte e concursos públicos, embora, a rigor, fosse também apenas o molde da obra a ser executada em material mais nobre e durável. A exposição das esculturas em gesso representou uma grande mudança para os escultores, antes severamente limitados pelo alto custo dos materiais, o que permitiu que eles apresentassem suas obras ao público sem exigir um investimento ruinoso, embora ainda bastante elevado.

Não raro, por razões diversas, as esculturas em gesso jamais seriam transpostas para o mármore ou bronze, constituindo-se, deste modo, como obra final. Por outro ângulo, a estátua em gesso era a prévia de uma obra que ainda não existia, e poderia nunca ser concretizada, o que nos remete a esta dimensão efêmera da produção escultórica do século XIX. No caso específico dos concursos para criação de monumentos públicos, dentre os diversos concorrentes poderia haver apenas um vencedor, o que significa dizer que apenas uma das inúmeras maquetes em gesso apresentadas seria de fato realizada, enquanto as demais se tornavam descartáveis, já que não se aplicariam à função para a qual foram criadas.

Contudo, artistas importantes viram como verdadeiros tesouros os seus gessos, dimensão que seria acentuada pelas inovações no processo de execução dos mármore e dos bronzes, que, cada vez mais independentes do escultor,

adquiriam caráter e escala industrial.³² Conservar estas obras, no entanto, impõe dois problemas fundamentais: a fragilidade do material, bastante suscetível ao impacto, variações de temperatura e de umidade; e o espaço físico a ser ocupado por estas coleções de grandes dimensões.

O único gesso de Luigi Brizzolara até o momento encontrado é o retrato de Carlos Gomes, mais especificamente a cabeça da escultura, exposta hoje no Museu Paulista, que serviu de modelo para a execução da peça em bronze para o monumento do Vale do Anhangabaú. Ao longo da pesquisa, diversos documentos apontaram como o tema do destino e da preservação dos gessos era uma preocupação constante dos escultores, e também de Brizzolara.

O edital do concurso para o *Monumento a Independência de São Paulo* (1919-20), por exemplo, não fazia qualquer referência ao destino das maquetes expostas³³, pressupondo-se que estas pertenciam ao escultor, podendo ser retiradas após a disputa. Cabe ressaltar que os custos para o envio das gigantescas maquetes (ver, por exemplo, Fig.08) eram pagos pelo governo do Estado, como forma de incentivar ou garantir a participação de artistas internacionais. É evidente, no entanto, que o mesmo não se responsabilizaria pela repatriação das maquetes e nem os artistas envolvidos possuíam condições de levá-las de volta aos seus ateliês, onde seria também problemático conservá-las.

Diante desta realidade, é possível presumir que o destino da maior parte destas obras esteve nas mãos dos organizadores do concurso, neste caso, do governo municipal e estadual. Aparentemente, nenhuma das maquetes foi preservada. Estando presente em São Paulo meses após o fim do concurso, Brizzolara procurou garantir a conservação de sua maquete, doando-a para o

³² A partir do original em gesso, que não era destruído no processo de transposição, as fundições e marmorarias eram capazes não somente de reproduzir a escultura com grande fidelidade ao molde, mas também de realizar cópias em tamanhos diversos, legando ao gesso, as maquetes e versões preliminares, o caráter de verdadeiras relíquias biometricamente assinadas pelas mãos do artista.

³³ Consultado no Arquivo do Estado de São Paulo (LEI N.1324 de 31 outubro 1912; Autoriza o governo a promover a ereção de um monumento no Ypiranga, que perpetue a proclamação da Independência Nacional).

Museu Paulista. A doação foi notícia nos jornais da época e existe também uma carta de Brizzolara formalizando-a em meio às correspondências administrativas do museu³⁴.

Não foi possível estabelecer se a maquete chegou a integrar o acervo da instituição ou qual teria sido o seu fim. Ainda entre as correspondências do museu, outro concorrente deste concurso, o arquiteto Roberto Etzel, solicitava a Taunay que intervisse para que todas as maquetes fossem compradas pelo governo, preservando a memória do concurso e indenizando parcialmente o investimento dos escultores, o que de fato não ocorreu.

Já no concurso carioca para o *Monumento a Proclamação da República* (1922-23), que jamais seria executado, o edital era mais específico³⁵, estabelecendo que as maquetes fossem expostas durante um mês na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e depois recolhidas à Escola, na qual ficariam pertencendo. Novamente não puderam ser localizados registros sobre o real destino destas maquetes, mas tudo indica que jamais tenham ingressado no edifício da ENBA, onde nem mesmo foram expostas, pois não havia espaço físico para comportá-las. Diferentemente do que estabelecia o edital, as maquetes foram exibidas nas Docas D. Pedro II, na zona portuária do Rio de Janeiro.

Em 1929, seis anos após o fim da exposição das maquetes no Rio de Janeiro, José Feliciano, que havia colaborado com o escultor franco-polonês Paul Landowski na elaboração do projeto para este concurso, escrevia de Paris uma correspondência a ser publicada no jornal *Estado de São Paulo*, na qual questionava, bastante preocupado, acerca do destino das maquetes de Landowski, deixando claro que estas não haviam sido incorporadas ao acervo

³⁴ “Declaro haver doado ao Museu Paulista a maquete com que concorri ao certame dos monumentos comemorativos da Independência do Brasil. / S. Paolo, aprile 1920 / Luigi Brizzolara.” Correspondências, grupo Direção e a Administração, Museu Paulista.

³⁵ DECRETO N.4.478 - Autoriza o Poder Executivo a erigir um monumento commemorativo da proclamação da Republica/Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1922.

da ENBA, aparentemente devolvidas à responsabilidade dos respectivos autores dos projetos.

A exemplo do que ocorrera com Brizzolara, Landowski e José Feliciano procuravam garantir a preservação da obra doando-a para alguma instituição do país. Na correspondência, Feliciano lembrava também o valor da maquete, pelo investimento significativo aplicado em sua realização, e como obra do punho de um renomado escultor do período:

A maquete, já de si um pequeno monumento, custou mais do que o duplo do premio promettido; e, com a assignatura de Landowski, vale mais do quadruplo. Não sei onde ella pára.... Já escrevi ao presidente do Instituto Historico, ao qual podíamos offerel-a. Mas ahi não havia espaço. Prometteu falar com o director do Museu Historico. E nada mais...

(...) estou aqui à espera que um correspondente bondoso - como o dr. Vianna, o dr. Duarte - que me informe sobre o caso.³⁶

Ainda que possa ser excessiva a afirmação de que a maquete teria, ela própria, custado o dobro do valor do prêmio a ser obtido no concurso, como se refere acima José Feliciano, há neste ponto uma dimensão importante acerca dos concursos e da condição dos escultores na época, pois mesmo com a possibilidade de expor obras em gesso, o escultor ainda precisava investir somas consideráveis de dinheiro para elaborar estas obras, e ainda mais vultosas eram as somas para participar dos concursos para os monumentos públicos.

A multiplicação da estatuária monumental no século XIX embalou a disseminação do modelo dos concursos. Nascidos no berço de um projeto liberal e perpetrado de “sentimentos democráticos”, os concursos propunham que a partir de um edital publicamente divulgado, qualquer artista poderia submeter uma proposta a ser avaliada pelo júri. A vitória dependeria apenas de seus próprios méritos. Na prática, a situação era muito mais complexa e menos

³⁶ FELICIANO, José. “De Pariz”, in: *O Estado de São Paulo*, 02 agosto 1929.

generosa. Já ficavam imediatamente excluídos aqueles escultores que não tinham condições para financiar sua participação. As somas variavam de edital para edital. O concurso poderia ser destinado apenas para artistas locais, da região; estender-se à esfera nacional; ou ainda abranger a participação de artistas estrangeiros. Está claro que, quanto mais importante fosse o concurso, melhores eram os prêmios e maior a consagração, aumentando também a concorrência e a necessidade de investimento no projeto.

Uma vez inscrito, seria ingênuo crer que todos os escultores estivessem em condições iguais perante os jurados. As situações poderiam ser bastante diversas. No caso do concurso para o monumento à Independência em São Paulo, alguns escultores estrangeiros, beneficiados pela possibilidade de enviar gratuitamente suas maquetes, ou seja, o traslado sendo pago pelo governo, submeteram projetos, sem, contudo, poderem viajar eles próprios para o Brasil, como fizeram os italianos Luigi Brizzolara e Ettore Ximenes. Também alguns aspectos atribuídos a uma diferença de mérito, poderiam derivar de diferentes condições financeiras: a simplicidade de algumas maquetes ou suas dimensões reduzidas.

Sobre a decisão dos jurados, além dos méritos dos projetos, pesavam fatores como o renome do artista, a influência de seus apoiadores e a opinião pública. Quando, ainda no concurso para o monumento à Independência, o projeto do jovem escultor ítalo-brasileiro Nicola Rollo (1889-1970) surpreendeu a todos por sua imponência, parte da opinião pública iniciou forte campanha por sua vitória, demonstrando antipatia pelo versado Ettore Ximenes, que havia desembarcado favorito – ou vencedor – em São Paulo³⁷.

³⁷ Esta campanha foi encabeçada por Monteiro Lobato, que foi um crítico particularmente enfático de figura de Ettore Ximenes, enquanto declarava Rollo favorito e Brizzolara seu único possível oponente. Em ocasião da vitória de Ximenes, o modernista escreveu: “No concurso para o monumento do Ipiranga, venceu o cavalheiro Ximenes, como estava escrito, a lápis azul, no livro do Destino, cm dois anos de antecedência. Ximenes, como o marechal Ney, é um filho querido da Vitória. Sabe vencer, conhece as receitas que manipulam os primeiros lugares”. “LOBATO, M. “A Vitória de Ximenes”, in: *Críticas e outras notas*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1965,p.238-241.



Figura 13: Nicola Rollo, *Maquete do Monumento a Independência do Brasil*, São Paulo, gesso, 1919-1920. (Álbum do Monumento a Independência /Arquivo Histórico Municipal de São Paulo)

A bela maquete de Rollo deixou os jurados em situação desconfortável [Fig.13]. Tratando-se, contudo, de um escultor jovem e desconhecido, sua recompensa poderia ser deixada para algum projeto futuro. Deste modo, apesar da enorme popularidade da proposta, as atas do julgamento são bastante lacônicas, como demonstra o trecho abaixo:

Faltou, porém ao escultor Contratti a capacidade de infundir a sua bella massa escultural a nota rápida e intensa da evocação brasileira. É também o que succede ao projecto Brizzolara, assim como ao projecto Rollo, repassados ambos, aliás, de elevado symbolismo³⁸.

Com a vaga crítica à falta de evocação brasileira, Affonso Taunay justificava a derrota dos projetos que ocupariam o segundo, terceiro e quarto

³⁸ A documentação acerca do concurso preservada no *Arquivo do Estado de São Paulo*, inclui a Ata do Julgamento, que seria divulgada ao público em diário oficial, e um segundo documento, intitulado *Justificação do Voto*, este, assinado por Affonso Taunay, não foi divulgado. A citação acima faz parte das justificativas.

lugar, ou seja, os trabalhos dos escultores Luigi Brizzolara, Nicola Rollo e Luigi Contratti, respectivamente. Particularmente quanto Brizzolara e Rollo, advertia sobre o “elevado simbolismo”, maneira pela qual criticava o flerte destes escultores com a estética identificada com o escultor simbolista Leonardo Bistolfi.

Ximenes e Brizzolara se embateram, na América do Sul, em três ocasiões. Brizzolara saiu vencedor em duas delas, mas a experiência de Ettore Ximenes trouxe a este melhores frutos.

O primeiro destes confrontos deu-se no concurso para o *Monumento a Independência Argentina*, realizada em 1908, com nova consulta em 1909. Foi o pior resultado de Ximenes, cujo projeto não esteve entre os selecionados para a reapresentação³⁹, para a qual foram convidados seis projetos, que deveriam executar modificações de acordo com a sugestão dos jurados, sem, contudo, alterar a essência das propostas. Por sua vez, o projeto de Luigi Brizzolara e do arquiteto Gaetano Moretti, foi o primeiro colocado nas duas edições da contenda [Fig. 14].

Escrevendo sobre o concurso argentino em suas memórias, Ximenes afirmaria:

...fece opera degna, sebene eminentemente informata a criterii architettonici...Prevalse l'idea d'avere un monumento di alte dimensioni. Infatti è un obelisco moderno (...) L'Argentina ha giocato alla fortuna e ha vinto; ma se un artista avesse fatto un monumento più alto, non mi sarei meravigliato che fosse prescelto⁴⁰.

³⁹ É interessante ressaltar que o escultor havia recentemente inaugurado em Buenos Aires o seu *Monumento túmulo para o general Belgrano* (1903) e sua supressão poderia ter relação com o desejo de um outro nome para o monumento.

⁴⁰ FLERES, Ugo. *Ettore Ximenes*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1928, p.125.



Figura 14: Luigi Brizzolara e Gaetano Moretti, *Maquete para o Monumento a Independência Argentina*, 1908. Acervo Egle Brizzolara – Anna Carboncini.

O trecho, de mordaz ironia, prosseguia reafirmando que o sucesso na América do Sul costumava estar associado à altura, referindo-se agora a sua maquete para o *Monumento a Independência do Brasil*:

I più competenti, quando volevano convincere i diffidenti che il mio progetto valeva assai più degli altri, additavano la grande altezza, ventitrè metri dal suolo. Proprio così!⁴¹

Em São Paulo, a experiência de Ettore Ximenes foi determinante, não apenas para garantir a sua vitória, mas a concretização do projeto de proporções tão monumentais [Fig.15]. Mudou-se para a cidade, estabelecendo seu ateliê em São Paulo, desde meados de 1919, garantindo assim diversas encomendas e o estabelecimento de relações importantes. Vencedor, trouxe sua esposa e alguns companheiros de trabalho da Itália, mas constituiu sua equipe no Brasil e criou nas redondezas do bairro do Ipiranga uma fundição para a execução das peças.



Figura 15: Ettore Ximenes, *Maquete do Monumento a Independência do Brasil*, São Paulo, c.1920. Segunda versão da maquete, que incorporava modificações impostas pela comissão do monumento. Coleção Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo / Centro de Memória-Unicamp.

⁴¹ Idem.

O governo manteve-se próximo dos andamentos das obras, foi responsabilizado pelo transporte das peças e viabilização dos materiais. A cidade viveu a criação do monumento. Eram usuais as visitas ao canteiro e ao ateliê do escultor, que viravam notícias⁴². Tudo isso garantiu a criação do monumento, parcialmente inaugurado na festa do Centenário, mas concluído apenas em 1925. Não é que tenha sido um processo tranquilo, sem acidentes. Além do considerável atraso, os gastos com o monumento não se detiveram ao orçamento inicial estabelecido, e as negociações para revisão dos gastos foram longas e reascenderam as críticas contrárias ao autor. Mas qualquer que tenham sido os problemas, o escultor pode combatê-los pessoalmente.

No caso do *Monumento a Independência Argentina*, jamais concretizado, parece que certa imobilidade de Brizzolara e Moretti diante dos problemas surgidos - que não diferiam muito das vicissitudes enfrentadas por Ximenes - ajuda a compreender o naufrágio da empreitada. Executar um monumento de proporções equivalentes ao que temos hoje no Ipiranga, na Itália, embarcando-o em peças, cinco anos depois, parece de fato inviável, apesar do notável esforço de seus autores.

Não foi certamente pequeno o abalo causado pelo fracasso do projeto. Brizzolara trabalhou exclusivamente na execução do monumento argentino entre os anos 1910 e 1914, a principio alheio à gravidade dos problemas que se desenhavam em Buenos Aires. Segundo a proposta inicial a coluna deveria ser revestida com mármore de Carrara, mas tal aspecto é contestado pela comissão e os autores incorporam na segunda versão o uso de pedras nacionais da Argentina, que deveriam reduzir os custos do projeto e tinham a vantagem do elogio à nação. As primeiras dificuldades estruturais se darão no fornecimento desse material para execução do monumento, faltando experiência na exploração das cavas. Sem a apresentação do material, no entanto, era impossível prosseguir com os cálculos para o estabelecimento das fundações do monumento.

⁴² MAIA, Carlos da. *Impressões de Arte*. São Paulo: Imprensa Methodistista, São Paulo, 1922.

Além disso, a implementação do projeto exigia que o governo se ocupasse da sistematização da praça, obras que se iniciariam apenas no ano de 1912, já com dois anos de atraso. Brizzolara e Moretti apontam a contradição da comissão que, em 1914, cobrada quanto ao material, sugeriu que fosse então usado o mármore italiano, como eles próprios haviam descartado anos antes.

Quanto aos problemas de ordem financeira, os autores receberam o valor integral estabelecido em edital - a soma de 300.000 pesos oro. De acordo com a narração do memorial, em 1913, os autores se vêem obrigados a pedir uma revisão do orçamento, levando em consideração a inflação no custo dos materiais e dos serviços para execução da obra, e lembrando os atrasos imputados pelo próprio governo. Em meio a tais dificuldades, a Comissão Executiva do Monumento renunciou, deixando o destino do projeto nas mãos do Ministério de Obras Públicas. Devido a grande soma de dinheiro que ainda deveria ser empenhada na conclusão do projeto, o Ministério dirigiu a questão à Câmara que, por fim, se manifestou contra a aprovação imediata desses gastos, suspendendo as obras até segunda ordem⁴³.

No ano de 1914, Brizzolara e Moretti publicaram um extenso memorial sobre o monumento, repleto de ilustrações e detalhes sobre o projeto, por fim narrando as atribulações enfrentadas na execução⁴⁴. Era uma tentativa final de salvar a obra. A deflagração da primeira guerra precisa ainda ser considerada nesta conjuntura. O fato é que o prometido debate sobre o destino do monumento jamais aconteceu. No ano de 1921, um decreto do governo argentino declarou a rescisão do contrato firmado, eximindo qualquer culpa dos autores do projeto.

⁴³ Gaetano Moretti tornou-se uma figura muito mais conhecida na Argentina do que Brizzolara, sendo por lá o seu nome mais diretamente associado ao projeto para o *Monumento a Independência Argentina*. Em seu estudo sobre atuação de Moretti na América do Sul (trabalhou também em Buenos Aires, Rosario e também em Montevideu, Lima, etc) o pesquisador Luis Tosini detalha a crise que causou o fracasso na realização do monumento. TOSONI, Luis. *Gaetano Moretti y su obsesión americana*. In: *Seminario de Crítica*, n.160, Instituto de Arte Americano, 2008. Consultado online: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0160.pdf>.

⁴⁴ BRIZZOLARA, L; MORETTI, G. *El Monumento a la Revolucion de Mayo a la Independencia Argentina em Buenos Aires*. Milán: Edición de los autores, 1914.

Assim como o projeto argentino, também o *Monumento a Proclamação da República* (1922-23) tornou-se um concurso sem monumento. Oficialmente estabelecido em janeiro de 1922, o concurso atraiu Ximenes e Brizzolara, provocando um novo enfrentamento de ambos.

Os fatos que envolveram este concurso revelam um constante imprevisto e falta de clareza que o fadariam ao fracasso. O decreto federal n.4478, publicado no dia 16 de janeiro de 1922, estabelecia a abertura do certame, indicando que, se possível, as maquetes deveriam ser enviadas e expostas ainda naquele ano, participando assim dos festejos do primeiro Centenário de Independência. O prazo era reduzido demais para um concurso com pretensão internacional, e as maquetes só puderam ser expostas em julho de 1923.

Numa decisão difícil de se justificar, os projetos não foram inicialmente exibidos para o público, sendo apenas visitados por autoridades e pelo júri, que anunciou, no dia 07 de setembro de 1923, a vitória de Luigi Brizzolara, apontando Ettore Ximenes para o segundo lugar [Fig.16 e 17].

Dias após a deliberação do júri, mal divulgada, teve início uma virulenta campanha de ataques ao resultado. Não se tratava tanto do teor da crítica, Ettore Ximenes havia sido acusado nos mesmos termos no caso do concurso paulista, mas as escolhas da comissão que conduzia o concurso abriram caminho para desconfiança e até justificaram os ataques:

Quando me dirigia ao Caes do Porto, animado da melhor presdiposição esthetica, a par do meu natural bom humor, ia fazendo reflexões sobre o destino singular desses projectos de estatua, que, a semelhança do feito memorável que traduziriam,só depois do irremediável seriam expostos, ou impostos a consideração publica. De facto, ha mais de um mez, ouço boatos e comentários, os mais desencontrados, sobre o julgamento desses trabalhos, que, não se sabe por que, ainda não veio a publico. Este sigilo é symptomatico, senão comprometedor (...)⁴⁵

⁴⁵“Os allegoricos da Republica” in: Correio da Manhã, 12 outubro 1923.



Figura 16: Luigi Brizzolara, *Maquete para o Monumento à República*, Rio de Janeiro, 1922-1923. Acervo Família Brizzolara - Estúdio fotográfico Claudio Dei Rossi.



Figura 17: Ettore Ximenes, *Maquete para o Monumento à República*, Rio de Janeiro, 1922-1923. [In: BARBARO, Paolo. *Il Gesso e la Creta – Studio Vasari Roma – L'Atelier Ximenes*. Parma: CSAC dell'Università di Parma, 1994.]

Dias após a deliberação do júri, mal divulgada, teve início uma virulenta campanha de ataques ao resultado. Não se tratava tanto do teor da crítica, Ettore Ximenes havia sido acusado nos mesmos termos no caso do concurso paulista, mas as escolhas da comissão que conduzia o concurso abriram caminho para desconfiança e até justificaram os ataques:

Quando me dirigia ao Caes do Porto, animado da melhor presdiposição esthetica, a par do meu natural bom humor, ia fazendo reflexões sobre o destino singular desses projectos de estatua, que, a semelhança do feito memorável que traduziriam,só depois do irremediável seriam expostos, ou impostos a consideração publica. De facto, ha mais de um mez, ouço boatos e comentários, os mais desencontrados, sobre o julgamento desses trabalhos, que, não se sabe por que, ainda não veio a publico. Este sigilo é symptomatico, senão compromettedor (...) ⁴⁶

Entre os meses de setembro e dezembro de 1923, é possível encontrar em diversos jornais notas sobre a polêmica envolvendo o resultado do concurso. As primeiras criticavam o júri, solicitavam que pareceres e justificativas para os votos fossem divulgados, acusavam manipulação do resultado. O *Correio da Manhã* iniciou controvérsia, publicando uma série de artigos intitulados “Proh Pudor! O resultado do concurso para o monumento da proclamação da Republica é affronta ao nosso gosto artistico”, no qual, para além de tecer severas críticas às maquetes de Brizzolara e Ximenes, o jornal “denunciava” a interferência dos “politicos de São Paulo” no resultado. No primeiro texto da série:

Já é conhecido o resultado do concurso para o monumento da proclamação da Republica. O sr.Brizzolara foi classificado em primeiro lugar, cabendo o segundo ao commendador Ximenes, aquelle, ainda ha pouco, victima, em São Paulo, de uma campanha que teve o sagrado merito de desfazer-lhe a pseudo-reputação artistica, este o famoso heroe de um “grillo” não menos famoso, que Monteiro Lobato denunciou á nação pelas columnas do *Correio da Manhã*.

⁴⁶“Os allegoricos da Republica” in: *Correio da Manhã*, 12 outubro 1923.

Não usariamos dessa vehemencia de linguagem, noticiando um facto, que, afinal de contas, é banalissimo, é commum, num paiz como o nosso, se não nos enchesse de revolta mais esse attentado que se perpetra, com uma fria inconsciencia, já não diremos contra o sentimento artistico, que nelle ainda é rudimentar, mas contra o bom gosto do nosso povo. Surprehendeu-nos, principalmente, a attitude de alguns membros do jury vergonhoso, homens que tinham e têm a zelar um nome na literatura e na arte brasileiras, e que - **não sabemos a que milagre, a que poderosa força oculta attribuir... - se prestaram com um doloroso servilismo ao papel humilhante de bonecos nas mãos dos politicos. Porque foram os politicos de São Paulo, meus senhores, que dictaram à commissão julgadores o resultado escandaloso!**

[...]

- “O primeiro premio, sentenciou ella, com a gravidade que convém a uma situação dessa natureza, o primeiro premio será de Brizzolara. A sua *Alma Republicana* é um *chef d’occure* e elle é um esplendido artista, na abalizada opinião do illustre conde Mattarazzo e do eminente Dr. Washington Luis, duas autoridades respeitaveis na materia.

Quanto ao segundo, esse caberá ao commendador Ximenes, tambem italiano, e tambem residente em São Paulo⁴⁷. (g.n)

A identificação entre os artistas italianos e os políticos de São Paulo revela uma outra dimensão do conflito, em meio a crise do poder exercido pelos paulistas no governo da Primeira República. Sugere uma rejeição a influência dos artistas italianos, destacando-se a forte campanha de apoio ao concorrente franco-polonês Paul Landowski - conhecido por seu trabalho posterior na construção do Cristo Redentor carioca.

Um segundo grupo se oporia a Brizzolara, sobretudo por razões de ordem estética. O projeto de Brizzolara soava excessivamente moderno, “nada que se pudesse chamar arte”. Para este grupo, a melhor opção não seria o *art deco* de Paul Landowski [Fig.18], mas justamente a segurança do projeto de

⁴⁷ “Proh Pudor! O resultado do concurso para o monumento da proclamação da Republica é affronta ao nosso gosto artistico”. Correio da Manhã, 14 setembro 1923, p.3

Ettore Ximenes. Destacava-se entre estes uma ala militar, pois originalmente o projeto era para um *Monumento a Deodoro da Fonseca*, e o próprio ministro da Justiça e Negócios Interiores, João Luiz Alves, responsável pelo concurso. Após longo impasse, decidiu-se pela execução do projeto de Ettore Ximenes, e com o falecimento deste escultor, em dezembro de 1926, o monumento jamais foi executado.

Sabe-se agora que por interferência do ministro da Justiça e Negócios Interiores, João Luiz Alves, o resultado seguiu sem ser homologado, ficando em aberto até o seu sucessor na pasta, Affonso Penna Júnior, propor uma reunião entre o júri e a comissão promotora do monumento, junto do ex-ministro, para chegarem à solução final. Temporariamente alheio à situação, Luigi Brizzolara iniciava na Itália o trabalho no monumento⁴⁸.

A ata desta reunião citada foi estampada no jornal *O Paiz*, constituindo um documento bastante importante, não apenas por demonstrar a veemência intransigente de João Luiz Alves perante o caso, mas por esclarecer sobre que tipo de vicissitudes os participantes dos concursos ficavam a mercê. Não era incomum que os vencedores dos concursos acabassem não contratados para a execução das obras, ou que os projetos fossem cancelados de uma administração a outra e abandonados em meio à execução, como, de resto, já havia ocorrido com Luigi Brizzolara no *Monumento a Independência Argentina*.

(...) Compareceram á reunião, que se realizou no dia 2 de dezembro do anno passado, os Srs. marechal Ilha Moreira, general Moreira Guimarães, commandante Raul Tavares, Drs. Ildefonso Simões Lopes e Goulart de Andrade, professores João Baptista da Costa e Archimedes Memoria [jurados do concurso], tomando conhecimento da decisão do Sr. João Luiz Alves de não mandar executar o projecto classificado em 1º lugar pela maioria porque, sendo a commissão apenas consultiva, não era obrigado a cumprir suas resoluções e, mesmo que fosse, protelaria a execução do projecto pelo tempo que exercesse o cargo de ministro, pois

⁴⁸ ANEXO PERIÓDICOS “L’arte italiana trionfa nel Brasile - Entrevista con lo scultore Brizzolara” in: Il giornale d’Italia, 16 outubro 1923.

repellia em absoluto, tendo fortes razões de ordem artistica que o amparavam em seus propositos.

[...]

Após ter falado o professor Goulart de Andrade, referindo-se á liberdade e independencia com que a commissão agira em seus julgamentos, disse que aquelle ministro poderia resolver como entendesse sobre a preferencia dos projectos classificados, deixando mesmo de autorizar a execução de qualquer delles, mas que, neste caso, haveria prejuizo para a commissão do monumento ao marechal Deodoro, porquanto estava informado de que esta já despendera regular quantia na realização do concurso.

O Dr. Ildefonso Simões Lopes e o marechal Ilha Moreira, membros da commissão desse monumento a Deodoro, que haviam dado seus votos para o 1º lugar ao projecto de pseudonymo *Pela Gloria do Brasil*, de autoria do esculptor Ettore Ximenez, que fôra classificado em 2º lugar, declararam o seu contentamento se esse fosse o projecto approved pelo Sr. ministro João Luiz Alves. Declararam tambem que, se não fosse autorizada a execução do monumento commemorativo da proclamação da Republica, seria enormemente prejudicada a commissão do monumento a Deodoro, por já ter despendido cerca de cem contos de réis com a realização do concurso.

O commandante Raul Tavares perguntou ao Sr. ministro João Luiz Alves quaes os fortes motivos que o levaram a repellir o projecto classificado em 1º lugar, respondendo-lhe aquelle ex-ministro da justiça, com a franqueza que lhe é peculiar, que, embora não tivesse educação artistica, repellia em absoluto o projecto sob o pseudonymo *Alma Americana*, *Alma Republicana*, de autoria do esculptor Luigi Brizzolara, por julgal-o inferior aos outros, tendo ouvido a opinião de muitos technicos no assumpto, os quaes eram plenamente accordes com a sua e que, assim sendo, ia determinar que fosse executada a construcção do projecto da *maquette* classificada em 2º lugar, de autoria do referido Ettore Ximene

com as modificações que tinha mandado introduzir-lhe em certos detalhes, com os quaes havia concordado aquelle esculptor⁴⁹.

Ximenes faleceu dois anos após esta reunião, em Roma, deixando o projeto novamente sem destino. Brizzolara seguiu reivindicando o direito de executar o trabalho⁵⁰.

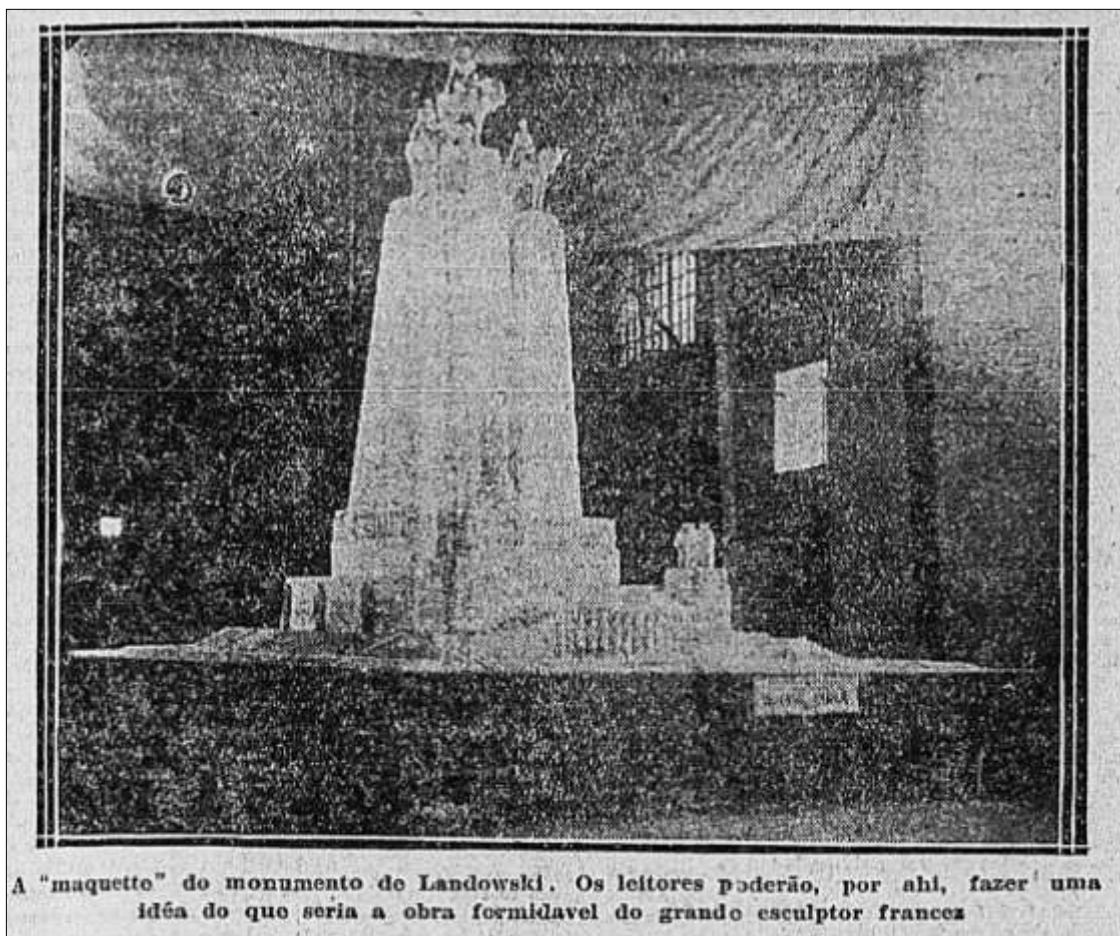


Figura 18: Única imagem encontrada da maquete para o *Monumento à República*, de Paul Landowski. Publicada em 14 de setembro de 1923, no *Correio da Manhã*.

⁴⁹ "Monumento Commemorativo da Proclamação da Republica - o juri das maquettes", in: *O Paiz*, 13 de maio de 1925, p.5. Importante observar que o resultado da reunião é publicado 6 meses após sua ocorrência, mais um exemplo da maneira obscura que escolhia agir os responsáveis pelo monumento.

⁵⁰ "O sr. commendador Luiz Negri, representante no Brasil do Sr. professor Luiz Brizzolara, premiado em primeiro lugar no concurso internacional de 1923, para a erecção de um monumento á proclamação da Republica, communicou á imprensa que aquelle professor não abriu mão do direito que lhe conferiu sua classificação para executar aquella obra de arte. Acrescenta o Sr. commendador Negri que o professor Brizzolara iniciará a execução do seu projecto premiado logo que o governo isso determine. Para esse fim virá da Italia onde atualmente se acha, após ter aqui permanecido cerca de dois annos, de 1924 a 1926". *Correio Paulistano*, 30 de maio de 1927, p.3. Cabe ressaltar que não existem indícios de que Brizzolara tenha de fato voltado ao Brasil após 1926, mas a hipótese não pode ser descartada.

2. O MONUMENTO A CARLOS GOMES

O *Monumento a Carlos Gomes*, criado pelo italiano Luigi Brizzolara, é um testemunho essencial da vocação cenográfica da paisagem no Vale do Anhangabaú, sobretudo daquela formada no encontro do Teatro Municipal de São Paulo com o Viaduto do Chá, área onde se instaurou uma praça semicircular, abraçada por palmeiras imperiais e conhecida como a Esplanada do Teatro [Fig.01 e 02], hoje chamada Praça Ramos de Azevedo.

O escultor concebeu o monumento em um conjunto de 12 esculturas, distribuídas em três planos, explorando o declive natural do terreno e preservando estruturas pré-existentes no local, como a fonte e as escadarias [Fig.03] incorporadas ao projeto do monumento [Fig.04].

O primeiro dos três planos cumpre função retórica das mais importantes para o conjunto. Nele está representada a amizade de Brasil e Itália, da qual resultaria o próprio *Monumento a Carlos Gomes*, um presente da colônia italiana para a cidade de São Paulo. Para expor este programa, o escultor combinou a alegoria *Monarquia Italiana* com a escultura de Peri, o herói indígena da ópera *O Guarani*, enquanto a alegoria *República Brasileira* é acompanhada pelo herói italiano, *Salvador Rosa* [Fig.05]. A troca dos cavalheiros demonstrou-se um gesto eficaz para simbolizar a cordial parceria entre estas nações. Tanto mais eficaz pelo caráter eminentemente nacionalista que embala estas obras de Carlos Gomes, como bem demonstra a frase atribuída ao maestro: “compus *O Guarani* para os brasileiros e *Salvador Rosa* para os italianos”.



Figura 1: Vale do Anhangabaú, São Paulo, década de 1920. Cartão postal de época.



Figura 2: Vale do Anhangabaú, São Paulo, vista atual.



Figura 4: Vista da fonte e das escadarias, 1912. Aurélio Becherini (Museu da Cidade/DPH)



Figura 5: Vista do *Monumento a Carlos Gomes*. Fotografia: Fanny Lopes, abril/2012.



Figura 5: No primeiro plano, *Salvador Rosa*, seguido ao fundo pela *Alegoria a República Brasileira*. (c.1922) Acervo Família Graffigna - Brizzolara.

O segundo plano se desenvolve contraposto a uma parede, formada pelas escadarias que ligam a praça ao nível do Teatro Municipal. Ao centro, a alegoria denominada *Glória ao Brasil* assume as feições de uma fonte monumental [Fig.06]. Constitui-se de uma figura feminina, portando nas mãos ramos de louro, e que repousa sobre um globo com os dizeres “Ordem e Progresso”, como é característico da bandeira brasileira, sendo, por sua vez, este globo carregado por três cavalos alados, que possuem nadadeiras nos cascos e jorram água pelas ventas. Compõem ainda este plano, quatro outras personagens das óperas de Carlos Gomes, que encenam seus trágicos destinos para os passantes. À direita, ainda no interior do tanque da fonte, está a escultura *Lo Schiavo*, na qual vemos Iberê puxar o punhal com o qual se feriria de morte [Fig.07]. À esquerda, *Maria Tudor*, personagem corroída pelo ódio e o desespero, recurva-se e morde os próprios dedos [Fig.08]. Nas extremidades, apoiando-se sobre a balaustrada, perecem a *Fosca* e o *Condor*.

Escada acima, temos o último plano, onde se distingue um grande pedestal de granito rosa, sobre o qual encontra-se o retrato de Carlos Gomes, ladeado por duas delicadas alegorias executadas em mármore: a direita do compositor, a *Música*, e a sua esquerda, a *Poesia* [Fig.09]. Com exceção destas alegorias em mármore de Carrara, todo o conjunto foi executado em bronze, fundido em Pistoia, na *Fonderia Artistica Camiani e Guastini*.

No pedestal, abaixo do retrato do compositor, lê-se a seguinte inscrição: Antonio Carlos Gomes / ao grande espírito brasileiro / que conjugou o gênio / com a Itálica inspiração / A Colônia Italiana / do Estado de São Paulo / no primeiro Centenário da Independência do Brasil / 7 de Setembro de 1922⁵¹.

⁵¹ Na verdade a inauguração foi adiada para 12 de outubro de 1922, devido a atrasos nas obras de instalação do monumento.



Figura 6: Fonte monumental, denominada *Glória ao Brasil* (c.1922). Acervo Família Graffigna-Brizzolara.



Figura 7 : *Lo Schiavo* (jan/2008) Fonte:
<http://esculturasensaopaulo.blogspot.com.br/>



Figura 8: *Maria Tudor*. Fotografia:
Fanny Lopes, março/ 2009.



Figura 9: O retrato de Carlos Gomes, ladeado por duas alegorias executadas em mármore: a direita do compositor, a Música, e a sua esquerda, a Poesia. Cartão Postal, entre 1922-1925.



Figura 10: Vista do Vale do Anhangabaú. Fonte (consultado em agosto de 2011): <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7555>.

1. O VALE DO ANHANGABAÚ

As descrições da São Paulo do século XIX ressaltavam a paisagem selvagem e inabitável do Anhangabaú. A construção do primeiro Viaduto do Chá, inaugurado em 1892, e do Teatro Municipal de São Paulo, entre os anos de 1903 e 1911, impulsionou a valorização econômica e social do logradouro, que se tornaria um ponto fulcral das chamadas políticas de melhoramentos da cidade.

Melhoramentos e embelezamentos descreviam medidas de ordens diversas, incluindo arborização, traçado e alinhamento das ruas, calçamento e pavimentação, criação de áreas de lazer, e também a valorização e fruição estética do espaço urbano, o que justificava não apenas a criação de jardins e parques, mas também o gesto povoá-los com obras de arte. Neste contexto, a transformação do Vale do Anhangabaú tornou-se um dos principais símbolos do progresso da capital paulista, num processo marcado por grande desapropriação e demolição, que recriaram inteiramente o espaço.

O cerne destas mudanças foi a decisão, após intenso debate⁵², de se criar no interior do vale, o Parque do Anhangabaú - que foi ainda acompanhada de um extenso plano de desapropriações, para que novos edifícios fossem construídos ao redor do parque, com fachadas apropriadamente trabalhadas para se harmonizarem à volumetria e ao aspecto do Teatro Municipal⁵³[Fig.10].

O Vale do Anhangabaú consolidou-se ao final da década de 1910 como um espaço privilegiado de representação da elite paulistana. Ao longo dos anos a área foi marcada por diversos estabelecimentos ilustres, a começar pelos Teatros - o Municipal e o São José - a Prefeitura e a Câmara Municipal da cidade,

⁵² Sobre este tema: SIMÕES Jr., José Geraldo. *Anhangabaú - História e Urbanismo*. São Paulo: Editora SENAC: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

⁵³ A partir de projeto sugerido pelo vereador Augusto Carlos da Silva Telles, em 1906, ver: SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da Metrópole: arquitetura e urbanismo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo, Atelier Editorial, 2000, p.58.

o Automóvel Clube, o glamoroso Hotel Esplanada, a sede da Light⁵⁴, o Prédio dos Correios e Telégrafos, o Edifício Matarazzo e a loja de departamentos Mappin Store, tornando-se cenário do poder público e da administração da cidade, bem como de grandes corporações empresariais, do comércio e do lazer.

Esta dimensão de vitrine do poder paulista é particularmente reveladora para a reflexão pretendida. A escolha da Esplanada do Teatro Municipal para o local do Monumento a Carlos Gomes parecia se impor como a mais adequada, mas não apenas pela relação entre a casa de ópera e o nome do compositor campineiro, por si mesma sugestiva, e sim, sobretudo, pela distinção do recinto, palco maior da elite paulistana daqueles anos.

Com a inauguração do monumento, a colônia italiana de São Paulo, cravava no coração da cidade um grandioso emblema de sua importância para esta nova metrópole que se levantava com imensurável colaboração destes. O monumento era um discurso sobre as relações fraternas que uniam os dois países, mas o presente não poderia deixar de ser uma lembrança da importância que aqueles homens tinham para a economia e o desenvolvimento paulista - valor que ainda não havia se convertido satisfatoriamente em poder político.

1.1 A ESPLANADA DO TEATRO E O PARQUE DO ANHANGABAÚ

Em alguma medida, a existência da praça da Esplanada do Teatro Municipal foi responsável pela sugestão do Parque do Anhangabaú. Era como uma pequena mostra dos efeitos que poderiam ser obtidos se o interior do Vale fosse transformado num jardim de ruas e canteiros curvilíneos, cujo acesso aos edifícios e ruas que circundam o vale se fazia por meio de rampas e escadarias [ver Fig.4]. Quando o escultor Luigi Brizzolara chegou a São Paulo, praça e parque coexistiam indistintamente [Fig.11], embora seja interessante destacar

⁵⁴ Cabendo ainda acrescentar que alguns destes edifícios citados substituíam prédios anteriores, como a sede da Light no terreno do Teatro São José ou o Edifício Matarazzo que ocupou o lugar do Hotel Sportsman.

que, não apenas a praça da Esplanada tenha sido anterior ao parque, como o fato de que esta área sobreviverá a destruição do parque nos anos de 1940, substituído por pela Av. Nove de Julho.

Além disso, a opção pela criação do Parque do Anhangabaú representou a derrota de propostas de instalação de ruas e avenidas do interior do Vale ou, até mesmo, de propostas para “cobertura e o embelezamento do Anhangabaú”. Ou seja, nem sempre a relação da cidade com a topografia do Vale esteve determinada a preservar este aspecto, mas a ereção do parque representaria não apenas a simples preservação desta topografia, mas a intenção de sublinhá-la. Tratam-se de opções arduamente debatidas e que gradualmente tenderam-se favoráveis à criação das “largas perspectivas”⁵⁵ no local. Desaparecem o riacho do Anhangabaú, canalizado em 1906, a vegetação natural e as casas, tudo substituídas por um parque urbano, delicadamente ajardinado, com amplíssimos, artificiais e verdadeiramente cenográficos, espaços abertos.



Figura 11: Viaduto do Chá, Parque Anhangabaú, São Paulo, [c. 1920]. *Coleção Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo/CMU-Unicamp*

⁵⁵ Nas palavras do vereador e engenheiro Augusto Carlos Silva Telles, tratava-se de criar “largas perspectivas” no Anhangabaú, como um “complemento indispensável ao belo e imponente Teatro Municipal, que mal se compreende tenha como panorama da cidade essa fila repugnante de fundos de velhas e primitivas habitações”. Citado por: TOLEDO, Benedito Lima de. “Prestes Maia e as Origens do Urbanismo moderno em São Paulo”. São Paulo, Empresa das Artes, 1996.

As ruas, calçadas e rampas do parque possuíam um traçado marcadamente não “objetivo”, criando ondas e arcos e não linhas retas. Da maneira como foram configuradas, essas ruas obrigavam a permanência, tomando alguns minutos extras dos passantes e sugerindo ao olhar diferentes ângulos [Fig.12]. Transitando pela área era possível encontrar as diversas esculturas adquiridas pela prefeitura para embelezar os jardins, além de pérgolas, bancos e objetos decorativos.

Mario de Andrade escreveu no poema *Anhangabaú*, publicado, em 1922, no livro *Paulicéia Desvairada*:

Parques do Anhangabaú nos fogaréis de aurora...
Oh larguezas dos meus itinerários...
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num parado desdém pelas velocidades...
O carvalho votivo escondido nos orgulhos,
do bicho de mármore parido do salon...
Prurido de estesias perfumado em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesia, nada de alegrias!...
E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde tuas águas, onde as magoas dos teus sapos?
"Meu pai foi rei!
- Foi. - Não foi. - Foi. - Não foi."
Onde as suas bananeiras?
Onde o teu rio frio escarnecido pelos nevoeiros,
contando historias aos sacis?...
Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...

Se as largas perspectivas se preservaram, e até se ampliaram⁵⁶, no Vale do Anhangabaú, outras tantas referências do poema de Andrade se tornaram

⁵⁶ A área aberta no Anhangabaú estendeu-se ainda mais com a criação das avenidas no interior do Parque. Até 1947, os limites dessa vista eram a Praça do Correio e a Rua São João, havendo a partir desse ponto construções no interior do Vale, destacando-se particularmente o prédio da Delegacia Fiscal, que tinha seus fundos voltado para o parque. No final dos anos 1940 nova série de demolições estenderam a vista do vale do Viaduto do Chá ao Santa Ifigênia, como hoje conhecemos. Outro dado a respeito da ampliação das vistas: quando Mário de Andrade escreveu seu poema, no ano de 1918, a Praça do Patriarca ainda não existia (inaugurada em 1922).

menos evidentes ou mesmo obscuras com o passar dos anos. No verso “o esqueleto trêmulo do morcego...”, o poeta possivelmente faz uso de uma metáfora de gosto simbolista para se referir ao antigo Viaduto do Chá, cujas barras de ferros negras e “esqueléticas” abriam-se sobre o Parque [ver Fig.11 a 12].

O adjetivo trêmulo faz crer nesta interpretação, pois o viaduto literalmente tremelicava sob os trilhos dos bondes elétricos, desde 1902. Em 1927, Guilherme de Almeida escrevia sobre como o viaduto andava “mal das pernas”⁵⁷. Havia, portanto, restrições na funcionalidade do primeiro Viaduto, somadas a outras de caráter estético⁵⁸, quando se decidiu por substituí-lo - aquele “reticulado de palitos”⁵⁹ - pelo Novo Viaduto do Chá, que, concluído em 1938, transformou a paisagem substituindo as ferragens negras pelo concreto armado [Fig.13].

⁵⁷ “O Viaduto do Chá está passando muito mal. Enquanto os médicos da Prefeitura, com verdadeira dedicação, auscultam-no, tomam-lhe o pulso, mandam fazer análises minuciosas de todas as suas secreções - todos os futuros suicidas de S. Paulo, como família unida, ficam tristes e apreensivos. O boletim médico oficial ainda não foi afixado. Não se conhece ainda nenhum diagnóstico, nenhum prognóstico. Os sintomas eram alarmantes: tremores ininterruptos, fraqueza nas pernas, calos, etc. O povo espera.” Trecho de “O Enfermo” (Diário de Notícias, 20 junho 1928). Reeditado in: ALMEIDA, Guilherme de. *Pela Cidade*. São Paulo, SP : Martins Fontes, 2004.

⁵⁸ Escrevendo sobre a substituição do antigo Viaduto, Angelo Bucci afirma se tratar da obra do preconceito estético de Prestes Maia, não havendo uma razão técnica para a substituição do Viaduto do Chá de Jules Martin. Contudo, se o desmantelamento do antigo Viaduto se deveu a preconceitos estéticos, estes não eram exclusivos a Prestes Maia, pois se encontram mesmo antes de sua gestão projetos para substituição da obra de Jules Martin, além do se constata pela leitura da crônica de Guilherme de Almeida. Existiram projetos também para a substituição do Santa Ifigênia, considerado igualmente retrógrado. Esse tema será aprofundado na dissertação. BUCCI, Angelo. *Anhangabaú, o Chá e a Metropole*. Dissertação de Mestrado FAU/USP. São Paulo, 1998, p.53-55.

⁵⁹ “O Viaduto do Chá, supõe-se reconstruído; não mais a estrutura atual, **reticulado de palitos**, mas um **grande arco de cimento armado, matéria que permitirá uma silhueta monumental suficientemente esguia para não obstruir a vista**” (grifo meu). Interessa-nos aqui também esse indicio acerca da preocupação do engenheiro em “não obstruir a vista” no Anhangabaú. MAIA, Francisco Prestes. *Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1930, p.74.



Figura 12: Parque Anhangabaú, São Paulo, SP, [ca. 1920]. Coleção Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo / Centro de Memória-Unicamp.



Figura 13: Alice Brill, São Paulo anos 1950. MAC/USP

Desvelando algumas dessas referências, pode-se notar como Mário de Andrade conferiu um espaço importante de seu poema às diversas esculturas existentes no parque. A primeira menção, mais evidente, aparece nos versos “estátuas de bronze nu correndo eternamente, / num parado desdém pelas velocidades”, referindo-se a escultura conhecida como *O Menino e o Catavento*, sobre a qual pouco se sabe, e que teria sido a primeira a ser colocada no Parque, e hoje está posicionada no Largo do São Francisco [Fig.14].

Em outro trecho o autor escreve sobre o “bicho de mármore parido do salon”, possivelmente aludindo às estátuas que ornamentavam a Esplanada do Teatro Municipal antes de 1922, sendo elas: o *Leão*, cópia da escultura de Prosper Lecourtier (1851-1924) [Fig.15]; *Amor Materno*, de Charles Louis Eugene Virion (1865-1946) [Fig.16]; e *A Menina e o Bezerro*, de Pierre Robert Christophe (1880-1971) [Fig.17]. Essas obras, importadas da França para a decoração do parque, são trabalhos de três escultores conhecidos em suas épocas pela representação de animais.

Há ainda a estrofe “e o contraste boçal do lavrador / que sem amor afia a foice...”, aludindo ao mármore *Ceifador*, de Mathurin Moreau (1822-1912), presente no Parque do Anhangabaú até os anos de 1940 [Fig.18].

Condizente com as batalhas do modernismo, o Anhangabaú de Mário de Andrade é o campo onde o autor confronta o gosto e o modelo francófilos – num Parque traçado por um urbanista francês, Joseph Antoine Bouvard (1840-1920) e povoado por esculturas importadas da França. O poeta contrapõe o vale dos “sacis”, a este outro, repleto de bichos paridos no Salon e termina reprovando o “palimpsesto sem valor! / crônica em mau latim / cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...”.

É interessante ainda observar que Mário de Andrade tenha mencionado sobre cada uma das esculturas presentes no Vale, excetuada a *Eva* (c.1910) de Brecheret [Fig.19], instalada em canteiro ao lado do *Ceifador* no ano de 1919, que como era de se esperar, o modernista separa do contexto dos “bichos de

mármore paridos no salon”. Por outro lado, o poema revela-se um testemunho essencial e raro da presença destas esculturas no parque, demonstrando o arrebatamento (com culpa) que o literato tinha pela cidade, e pela arte, mesmo em sua manifestação mais abominável do ponto de vista da militância modernista.

Diante do mesmo cenário, Brizzolara enxerga mais pontos a serem mantidos do que descartados, promovendo desta forma, uma sobrevida à memória do parque anterior à instalação de sua obra, como se observa na sobreposição de formas entre a fonte antiga e a nova [Fig.20].



Figura 14: A esquerda, cartão postal no qual vemos *O Menino e o Catavento*, de M. Di Palma, no interior do Parque do Anhangabaú (s/d). Fonte: Coleção Padre Jamil Nassif Abib. Cf. TOLEDO, B. L. de. *Anhangabaú*. FIESP, 1989, p. 129. Atualmente esta escultura está instalada no Largo São Francisco, como vemos na imagem a direita (fotografia da autora).



Figura 15: Cópia *Leão* , Prosper Lecourtier, mármore (c.1920). CMU/UNICAMP



Figura 16: *Amor Materno*, de Charles Louis Eugene Virion, mármore (c.1920). CMU/UNICAMP



Figura 17: *A Menina e o Bezerra*, de Pierre Robert Christophe (c.1920). CMU/UNICAMP



Figura 18: A esquerda, Mathurin Moreau. *O Ceifador*, mármore, c. 1910. Fonte: IPHAN/Acervo Noronha Santos. Atualmente (a direita) na Praça Prof. Resende Puech, Vila Madalena.



Figura 19: Brecheret (1894-1955), Eva, 1919, mármore, atualmente no Centro Cultural de São Paulo. Fotografia: Fanny Lopes, fevereiro/2012.





Figura 20: Fonte de Neptuno, jardim da Esplanada do Theatro Municipal, São Paulo [c.1920]. Coleção Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo / Centro de Memória-Unicamp. (abaixo) Comparação com fonte projetada por Luigi Brizzolara. Fotografia: Fanny Lopes, março/2009.



2. PERCURSOS DA OBRA

2.1 OS PROJETOS DE LUIGI BRIZZOLARA

Apesar de se impor como a escolha mais apropriada para o monumento, projetar um monumento para o Vale do Anhangabaú impunha desafios. A saída apresentada por Luigi Brizzolara surpreende pela viva e autêntica integração com o local. O escultor estudou verdadeiramente o local e soube aproveitar a vocação pitoresca do logradouro. Maquetes e esboços consultados demonstram a reflexão do escultor quanto a melhor maneira de integrar o conjunto ao local.

Estudos e versões preliminares das obras de Luigi Brizzolara são escassos, como foi apontado no capítulo anterior. Em relação ao Monumento a Carlos Gomes, foi possível localizar apenas as reproduções de duas versões de maquetes para o conjunto, ambas publicadas em periódicos brasileiros nos anos de 1920 e 1922 [Fig.21 e 22]. Além de uma planta e um desenho a lápis encontrados no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHSP), ambos preservados em meio a documentação do escritório Ramos de Azevedo⁶⁰, que foi responsável pelas obras de instalação do monumento [Fig. 23 e 24].

Estes quatro estudos possuem características similares, pois eram direcionados a apresentar uma visão geral da obra em relação ao espaço da Esplanada do Teatro Municipal. Embora tenham ocorrido algumas significativas modificações entre as versões e o formato final do monumento, a premissa fundamental de explorar o declive do terreno e adequar as esculturas ao local, preservando suas configurações prévias foi sempre observada.

Dentre as peculiaridades do local, cabe destacar que a praça, apesar de ter sido criada como complemento paisagístico para o Teatro Municipal, não se

⁶⁰ Parte da documentação do escritório foi doada para o Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHSP), incluindo o material relativo a construção, e reformas posteriores, do Teatro Municipal de São Paulo. Foi justamente em meio a documentação do teatro que o desenho e a planta do Monumento a Carlos Gomes foram localizados, desacompanhados de outros documentos que poderia esclarecê-los melhor. Não são datados, e não é possível estabelecer quem seria o autor do desenho.

liga a fachada frontal do edifício, mas sim a sua lateral. A frente do Teatro possuía pouca área livre, cortada pela rua Barão de Itapetininga e perpassada pelo fluxo que chega do Viaduto do Chá. O perfil da fachada lateral do Teatro transformou-se na vista mais famosa de São Paulo, tomada a partir da outra face do Vale ou de sobre o Viaduto do Chá. O projeto de Brizzolara foi elaborado tomando o Teatro Municipal como pano de fundo, exatamente como a imagem celebrizada nos incontáveis cartões postais do período.

A fotografia da pequena maquete em terracota elaborada por Brizzolara ilustrou diversos jornais em maio de 1920 [ver Fig.21], anunciando a encomenda do monumento. A imagem era acompanhada de notas curtas, explicativas, que descreviam o projeto, como esta, publicada na revista *A Cigarra*:

O monumento será erigido na esplanada do Theatro Municipal, de modo a ser aproveitada a inclinação do local.

O tanque que existe, perto da chaminé, avançará e as suas figuras serão substituídas por um grupo constituído da estatua da Fama, conduzida por três cavallos marinhos, tudo em mármore branco. O lago soffrerá modificações que contribuem para dar mais vida á concepção. Nas pilastras das escadas que descem para o jardim, serão collocados grupos representando as operas do immortal maestro: “Schiavo”, “Maria Tudor”, “Guarany”, “Salvador Rosa”, “Fosca” e “Condor”. O local onde actualmente se realizam os concertos da banda da Força Publica, será conservado, com alterações, para o mesmo fim. Mais ao fundo é que se erguerá a figura principal do monumento, representando Carlos Gomes. Dois grupos figurarão o Brasil e a Italia, e outros dois a Musica e a Poesia⁶¹.

Observando a maquete e a descrição acima transcrita, notam-se algumas alterações realizadas entre o projeto anunciado e a versão final. Destaca-se, sobretudo, que a obra foi concebida inicialmente com apenas dois planos (como se nota também na planta do AHSP). Além disso, as figuras que correspondem ao grupo *Glória ao Brasil* (“a estátua da *Fama*, conduzida por três cavalos marinhos”), seriam originalmente realizadas em mármore, harmonizando-se com as alegorias à *Música* e a *Poesia*. Neste caso, a opção pelo bronze pode ter sido determinada por limitações financeiras, embora não seja possível comprovar a hipótese.

⁶¹ “Monumento a Carlos Gomes” *A Cigarra*, São Paulo, n136, 2º de maio de 1920.

O número de agosto de 1922 da revista *Ilustração Brasileira*⁶², estampou uma matéria sobre o *Monumento a Carlos Gomes*, reproduzindo diversas fotografias dos gessos das esculturas do monumento no ateliê de Brizzolara - e que, portanto, só poderiam ter sido fornecidas à revista pelo próprio escultor. Em meio a essas fotografias, uma segunda versão da maquete foi divulgada [ver Fig.22]. Menos acabada em relação à primeira, nela podemos ver as marcas de uma fatura apressada: alguns degraus no primeiro plano e a balaustrada na parede são apenas sugeridos, riscados; o espaço, e suas proporções, são representados de maneira tosca, menos exata. Diferente da primeira versão, criada para a demonstração e aprovação do projeto, essa seria uma peça de trabalho, elaborada para corrigir alguns aspectos repensados.

Comparando as maquetes, observa-se a proposta de uma redução considerável na extensão do tanque da fonte monumental entre a primeira e a segunda versão publicadas. Esta redução possibilitaria não inserir nenhum dos personagens das óperas no interior do tanque da fonte, como de fato ocorre com *Schiavo* e *Maria Tudor*. Se levada a cabo, a proposta permitiria uma aproximação destas esculturas em relação aos seus espectadores, um aspecto que parece ter sido prezado pelo escultor na elaboração do monumento, em particular no tratamento dado as imagens dos personagens de Carlos Gomes. Essa modificação, contudo, não foi executada, e a fonte manteve as mesmas dimensões que já possuía anteriormente.

Cabe ressaltar ainda que, nesta segunda maquete o monumento passava a ser disposto em três planos, embora ainda não com suas características finais, pois o novo plano era formado apenas pelas alegorias *Monarquia Italiana* e *República Brasileira*, que na primeira maquete, ladeavam o retrato do compositor, passando a seguir a ocupar o local que seria, por fim, de Peri e Salvador Rosa.

⁶² Monumento a Carlos Gomes” *Ilustração Brasileira*, n.24, agosto de 1922.

O estabelecimento desse novo plano exigia que a área em frente à fonte fosse parcialmente aterrada, suavizando o desnível entre as partes do conjunto. Para ligação do monumento ao resto jardim, Brizzolara esboçou uma pequena escadaria frontal, que pode hoje ser observada entre as esculturas O Guarani e Salvador Rosa. Esta disposição reforçava a impressão de um portal de entrada para o monumento, além de definir um trajeto e um ponto de vista privilegiado para a fruição da obra.

Não é possível determinar por quanto tempo houve este desconforto ou desarranjo envolvendo a integração das alegorias ao Brasil e a Itália na área da Esplanada. Podemos supor desafios diversos como a distância de Brizzolara, operando o monumento da Itália; restrições de tempo e orçamento, tendo em vista que as obras de instalação do monumento sofrem atrasos de pouco mais de um mês, e que algumas das adaptações previstas nos projetos, como a redução do tanque, foram abolidas.

Fica evidente que, a partir da decisão de trazer as alegorias a um primeiro plano, o problema passa ser a melhor maneira de integrá-las. Como testemunha deste fato, há ainda o desenho a lápis do AHSP [ver Fig.24], que apresenta uma terceira localização para estas alegorias, também descartada. Além disso, como em nenhum dos quatro documentos as esculturas *Salvador Rosa* e *O Guarani* aparecem combinadas com as alegorias *República Brasileira* e *Monarquia Italiana*, o mais provável é que todos esses sejam esboços realizados antes da execução das esculturas, pois parece evidente que os dois heróis foram concebidos para serem circundados, e, portanto, não poderiam fazer parte das peças apoiadas contra a parede, como estavam representados nestes estudos.



Figura 21: Esboço para Monumento a Carlos Gomes. *A Cigarra*, maio de 1920, n.136, p.2.



Figura 22: Esboço para Monumento a Carlos Gomes. *Ilustração Brasileira*, n.24, agosto de 1922.

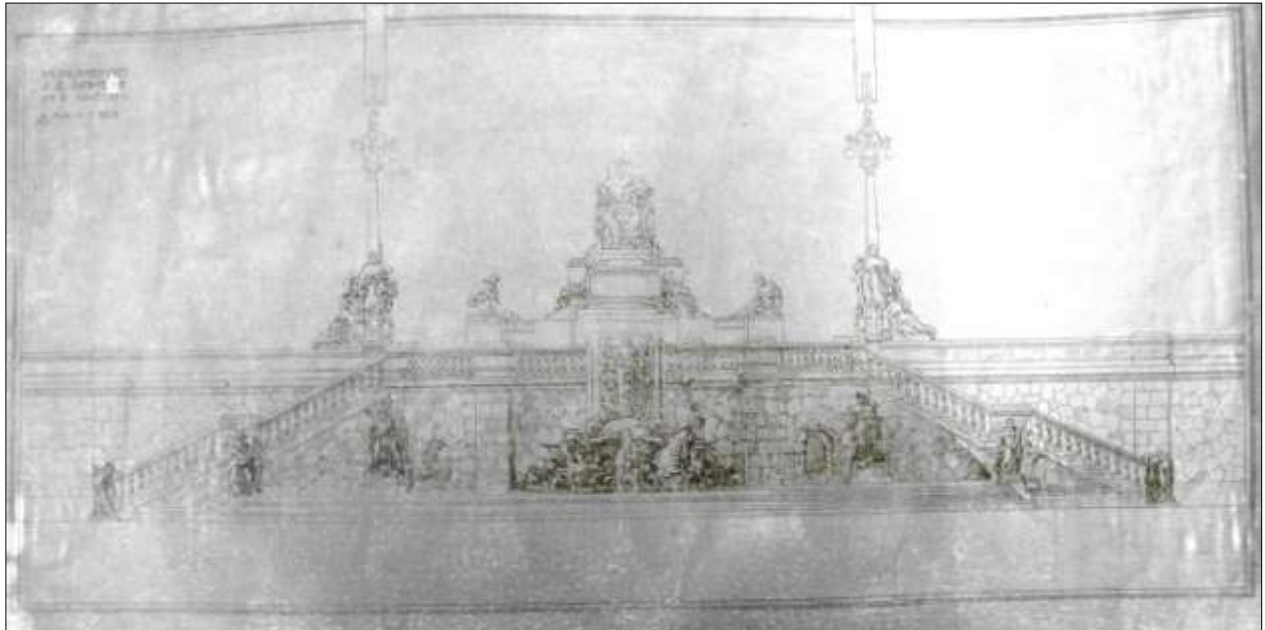


Figura 23: Projeto para Monumento a Carlos Gomes (abril/maio 1920), Planta Heliográfica, Legenda: Monumento A C. Gomes in S. Paolo escala aprox. 1:50. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo



Figura 24: Proposta para instalação das esculturas do Monumento a Carlos Gomes, desenho a lápis localizado em meio a documentação acerca do Teatro Municipal - Escritório Ramos de Azevedo. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

De resto, cabe ressaltar que as premissas para o uso do espaço eram bastante inovadoras e previam a interação entre o observador e a obra por meio de uma sinuosa caminhada no interior do conjunto. A solução é inovadora e causou estranheza na época, como veremos no estudo da crítica e da recepção a obra, que viu como uma deficiência o fato do monumento não possuir uma arquitetura própria.

Por outro lado, a complexa interação entre as esculturas, o local e os transeuntes, presente no Monumento a Carlos Gomes, seria um aspecto constantemente lembrado pela crítica da época e posterior historiografia. O historiador Benedito Lima de Toledo descreveu, em 1989:

Exemplo de boa implantação e adequação ao ambiente onde se insere é o conjunto que homenageia o compositor Antônio Carlos Gomes. Foi colocado na esplanada da Casa de Ópera de São Paulo, a cavaleiro do Parque (...). É um caso raro, em São Paulo, de monumento disposto em logradouro público de tal forma que, para ser apreciado, exige movimentação do observador. Essa movimentação integra-se à circulação normal na região, à semelhança do que ocorre no Largo da Memória⁶³.

O mesmo aspecto segue salientado por diversos autores, como a arquiteta Miriam Escobar, que aponta como as obras são “distribuídas cenograficamente, pontuando as escadarias e os jardins”⁶⁴, e trazendo para próximo do observador as personagens de óperas do compositor homenageado.

Um outro aspecto importante do projeto de Brizzolara está no diferente tratamento que o escultor imprimiu nas esculturas de acordo com a sua função e posição no conjunto. As alegorias e o retrato estão posicionadas sobre pedestais e possuem maiores dimensões. Já as personagens das óperas posicionam-se sobre pequenas bases, pedestais baixíssimos, apenas para suporte das peças, e possuem a estatura que variavam entre 2,10m e 2,50m, pouco maior, portanto, do que a figura humana, dispostas assim a altura do olhar dos passantes. São teatrais, possuem gestual dramático e enfático, e também um forte sentido ornamental, combinando-se em pares – o que ocorre

⁶³ TOLEDO, Benedito Lima de. Anhangabahú. São Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1989.p.142

⁶⁴ ESCOBAR, Miriam. *Centenário da Independência - Monumento Cívico e Narrativa*. Tese de doutoramento. Fau/USP, 2005.

também no caso das alegorias - à moda dos atlantes e lampadários do Teatro Municipal, para citar o exemplo bastante próximo.

Transitando pelo conjunto, somos atraídos a observá-las mais de perto e até mesmo a tocá-las. Brizzolara procurou criar espetáculos para o visitante mais atento ou costumado, pois o monumento não se revela facilmente. Dentre os diversos pontos de vista e efeitos cênicos criados pelo escultor, observando o conjunto frontalmente, a partir da fonte, vemos se alinharem em perspectiva os braços elevados da *Gloria ao Brasil* e a escultura de *Carlos Gomes* ao fundo. Ao descermos as escadas temos a oportunidade de vislumbrar a expressão da face do *Condor* e o gesto abissal de seus dedos perdendo a vida. É sempre impressionante descobrir, enquanto se observa uma das esculturas em particular, algumas das demais ao fundo ou na lateral.

Os registros fotográficos, sensíveis a estas questões, descreveram ao longo dos anos a interação - muitas vezes surpreendente e afetiva - entre as pessoas e as personagens. É o caso da superstição criada em torno do dedo do *Condor*, retratada na fotografia de Ernani Silva Bruno [Fig.25]. Acredita-se que passar a mão no dedo do personagem pode trazer sorte. Não se tem notícias da época ou dos motivos pelos quais a simpática superstição foi criada, mas sua vida é longa, como testemunha a perda da pátina no dedo, causada pela fricção. Em 2010, o dedo fragilizado foi quebrado, perdeu-se e acabou inesperadamente recuperado, quando um comerciante do interior de São Paulo viu uma reportagem sobre o dano causado à peça e contou ter encontrado a peça quebrada passeando na área, mantendo-o em sua casa até a ocasião⁶⁵.

Outra fotógrafa a registrar as relações entre os passantes e a disposição das esculturas no Vale do Anhangabaú foi Alice Brill. Seus registros, datando dos anos de 1950, revelam a presença de freqüentadores da área, em atividades corriqueiras como leitura de um jornal e o descanso, tudo isso ao pé de O

⁶⁵ Ver: <http://www.chaa-unicamp.com.br/blog/?p=10>; e, notícia sobre a recente redescoberta do dedo da escultura: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/07/dedo-de-estatua-do-centro-de-sp-e-devolvido-para-prefeitura.html>.

Guarany [Fig.26]. As fotografias de Carlos Moreira, reunidas esse ano em uma exposição intitulada A praça Ramos de Azevedo na fotografia de Carlos Moreira, denotam uma mudança no funcionamento da área [Fig.27]. Em sua maior parte registram passantes, transeuntes apressados e, muitas vezes alheios as esculturas. Em meio a estas, a presença recorrente de moradores de rua dormindo apoiados nas esculturas, resultam em cena tocante e humana.



Figura 25: Fotografia de Ernani Silva Bruno (s/d). Acervo IEB/USP.



Figura 26: Fotografia de Alice Brill, anos 1950. Acervo MAC/USP.



Figura 27: Carlos Moreira, *Praça Ramos*, 1974. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

2.2. ENCOMENDA E INAUGURAÇÃO

Ao lado dos concursos públicos, as subscrições foram um dos mais importantes fenômenos relacionados à escultura monumental oitocentista. Eram fruto do mesmo ideal democrático e liberal, fundamentando-se em dois princípios elementares: oferecia a todos a possibilidade de financiar um projeto; e, na prática, aderir à subscrição era um ato de apoio a um projeto e de engajamento aos valores por este representados. Tratava-se, portanto, do momento no qual o conceito de uma estatuaría pública adquiria sua mais plena dimensão social.

É possível antever outros sentidos para o ato de subscrever. Como um gesto de representação social, o indivíduo ou grupo responsáveis pela subscrição promoviam-se perante a sociedade. Mário de Andrade, em uma ácida reflexão sobre o “o culto das estátuas”, criticava a egolatria envolvida no ato de criar monumentos para a cidade:

Não é o morto que tem que vencer, esse já está onde vocês quiserem, pouco se amolando com as derivações da existência terrestre. Quem tem que vencer é o grupo de amigos. E se observe que muitas vezes esses amigos (do morto), nem se dão entre si. O “grupo” se justifica apenas pela admiração sentimentalizada do morto e esses indiferentes se sentem irmãos. Isso é lindo e muito comovente. Só não acho comovente o derivativo: - Vamos fazer estátua, gente!

E a estátua se faz. Quais são os que cultuam a memória de Olavo Bilac, verdadeiramente cultuam, dentre a rapaziada que lhe ergueu a estátua na Avenida? Quais são os que apenas conhecem mais intimamente a obra de Carlos Gomes dentre os que povoaram com porcelanas ocasionalmente de bronze a escadaria do Anhangabaú? E o que significará Verdi pra uma cidade de comerciante, antimusical, em que a própria colônia italiana noventa e nove vezes por cento preferirá *Os palhaços* ao *Falstaff*?...

Sim, mas quando um “grupo de amigos” ouve falar no morto ou mais raramente na estátua, jamais não se esquecerá de sentir (e as mais das vezes de proclamar, se já não estiver arrependido do aleijão), que foi ele que ajudou a erguer...a memória do morto? Não, a estátua. O culto é a estátua que está na Avenida, na praça Floriano Peixoto, no jardim da Luz. O ególatria do “grupo de amigos” incha todo na satisfação pessoal duma vitória⁶⁶.

⁶⁶ ANDRADE, Mario de. *Taxi e Crônicas do Diário Nacional*. Telê Porto Ancona Lopez (org.) São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.p.149-150.

O *Monumento a Carlos Gomes* resultou de uma subscrição levada a cabo pela colônia italiana de São Paulo⁶⁷. Como tal, sua inauguração, no dia 12 de outubro de 1922, tornou-se fato amplamente noticiado pela imprensa da época. O evento era uma celebração da figura Carlos Gomes, mas também das relações entre Brasil e Itália, a começar pela escolha da data, o dia do “descobrimento da América” pelo italiano Cristovão Colombo.

O conjunto destas notícias constituem documentos importantes acerca da memória da criação desta obra, a partir de uma narração que se revelaria bastante afinada, repetida de jornal em jornal, consagrando uma versão oficial desta história.

O episódio da encomenda do *Monumento a Carlos Gomes* teve início uma década antes da chegada de Luigi Brizzolara ao Brasil. Uma proposta tramitou pela Câmara Municipal de São Paulo, em 1908, mas a ideia não vingou imediatamente. No ano seguinte, o maestro Luigi Chiaffarelli e o jornalista Gelasio Pimenta organizaram uma comissão incumbida de angariar fundos para a realização da homenagem ao compositor campineiro. Promoveram saraus, um concurso de bandas, e algumas loterias. Recorreram ainda ao Congresso do Estado, que “votou uma verba de 10 contos de réis” e “a Câmara Municipal, outra verba de igual importância”⁶⁸, sendo que apenas o Estado teria pago o valor estipulado. No total, foram arrecadados 18 contos de réis, incluindo rendimentos, entre os anos de 1909 e 1920.

Era uma soma bastante limitada. Para termos uma ideia, a obra de Luigi Brizzolara custou 160 contos réis, referentes apenas a execução das esculturas – não se incluía neste valor o traslado das peças executadas na Itália, a instalação na Esplanada do Teatro Municipal, ou o pagamento pelo trabalho do

⁶⁷ “Uma comissão composta dos Srs. Cav. Luigi Chiaffarelli, conde Francisco Mattarazzo, conde Alexandre Sicilano, que se fez representar pelo Sr. Braz Altieri, commendador Nicolas Puglisi, Cav. Vincenzo Frontini, como representante do Banco Francez e Italiano; Cav. Humberto Lombroso, como representante do Banco Italo-Belga, e Dr. Mario Polacco, tomou a si a direcção da homenagem, que se realizou a 12 de outubro, na data duplamente gloriosa pelo centenário da aclamação de D. Pedro I e pela descoberta da America”. Ver: Monumento a Carlos Gomes, *Fanfulla*, 20 maio de 1920.

⁶⁸ Monumento a Carlos Gomes - HOMENAGEM DA COLONIA ITALIANA DE S. PAULO AO BRASIL. *A Cigarra*, São Paulo, 15 outubro 1922, n.194, p.22-23.

escultor. Ainda no ano de 1910, os primeiros concursos para ereção de monumentos em São Paulo – as concorrências para o *Monumento a Feijó* e para o *Monumento Comemorativo da Fundação de São Paulo* – ofereceram ao vencedor o prêmio de 30 contos réis, que evidentemente excluía os gastos com a execução do monumento.

Deste modo, o projeto manteve-se na gaveta, voltando à baila em função dos preparativos para o primeiro Centenário de Independência do Brasil. Em concordância com o que ocorria em toda América Latina desde os anos de 1910, as principais capitais recebiam monumentos em homenagem a heróis nacionais, sendo também relativamente comuns as homenagens prestadas pelas nações e colônias estrangeiras. O Centenário seria marcado por diversas iniciativas, dentre as quais se destacam: a construção dos *Pousos do Caminho do Mar*, projetados pelo arquiteto Victor Dubugras, partindo do *Largo da Memória*, inteiramente reestruturado (1921); a subscrição para um *Monumento a Olavo Bilac* (1922), promovida pelo Centro Acadêmico XI de Agosto (Faculdade de Direito de São Paulo), associado à Liga Nacionalista; a própria recriação do *Museu Paulista* e o programa de exaltação do passado paulista, na figura do já referido desbravador bandeirante; e ainda o concurso para o *Monumento a Independência Brasileira*, que movimentou a imprensa e a opinião pública, aflorando ainda mais a questão da escultura monumental, que passou ao universo do cotidiano paulistano – são sintomáticas as propagandas encontradas nos jornais da época que se apropriavam do tema do concurso [Fig. 28 e 29].

Neste contexto, a colônia italiana no *Circolo* discutia a melhor maneira de render homenagens ao “hospitaleiro Brasil”. Alguma polêmica envolveu esta decisão, como podemos acompanhar por notícias publicadas no *semanário Il Pasquino Coloniale*, que faziam referência à proposta de um monumento a Anita Garibaldi, abandonada diante de uma “ideia moderna, prática e útil”,

recebida com entusiasmo: a reunião de fundos para uma bolsa de estudos destinada a artistas brasileiros e “filhos de italianos”⁶⁹.

O autor da reportagem contrapunha a “moderna ideia” da bolsa de estudos à concessão feita em prol da “monumentomania”, quando foi por fim decidido que a colônia financiaria a criação do *Monumento a Carlos Gomes*. A maior crítica, contudo, não se dirigia à proposta do monumento, mas a maneira autoritária com que esta decisão teria sido tomada “por duas ou três contrariando a representação da colônia inteira”.

Neste ponto, todas as narrações encontradas se afinam, atribuindo a Francisco Matarazzo um papel preponderante na decisão. O conde promoveu em sua residência uma reunião com ilustres da comunidade italiana e os membros da antiga comissão para o Monumento a Carlos Gomes. A ideia teria partido de Luigi Chiaffarelli e recebido apoio imediato de Matarazzo, que teria pessoalmente se comprometido com a realização da obra, assegurando sua realização. Enquanto a maior parte dos jornais exaltava sua generosidade, o cronista de *Il Pasquino* acusava o autoritarismo mal disfarçado.

Stupore generale, naturalmente! Però le dico subito che io non ho nessun partito preso contro il monumento; che ho trovato splendido il bozzetto Brizzolara, opportuna l’offerta...Non sono d’accordo che debba essere Matarazzo a pagarlo di tasca sua, perchè con tutto il rispetto che si deve a questo magnifico esponente dell’energia, dell’intelligenza e del patriottismo degli italiani, non credo che egli possa arrogarsi il diritto di rappresentare da solo tutta la colonia⁷⁰.

⁶⁹ *Il Pasquino Coloniale*, 20 de maio de 1920.

⁷⁰ *Il Pasquino Coloniale*, 20 maio de 1920.

Por fim a conciliação foi atingida com o compromisso de se manterem ambas as propostas⁷¹. A colônia italiana promoveu então uma subscrição para recolher fundos tanto para a ereção do monumento quanto para a promoção das bolsas de estudos - sobre estas, contudo, não temos informações mais detalhadas.



Figura 28: Propaganda na qual lemos: “As maquetes da Independência (mais um episódio histórico) - Os gigantes na defesa do chocolate ‘Lacta’”. *O Estado de São Paulo*, 30 de março de 1920.



Figura 29: A Cigarra (propagandas de março de 1920). Legendas: “O Novo Monumento da Belleza - A ‘maquette’ preferida pelas exmas. Senhoras e gentis senhoritas”.

⁷¹ Esta não seria contudo a única polêmica envolvendo a encomenda do *Monumento a Carlos Gomes* estampada pelo *Il Pasquino*. Uma pequena nota publicada no mesmo número mantinha anônimo um artista que teria sido procurado pela comissão anterior e elaborado um esboço para o momento, este que seria “um valiosissimo escultor local, que teria dado testemunhos de sua arte em muitas obras e que teria sido deixado de lado - sem qualquer satisfação - somente porque os membros da comissão caíram na rotina de dar as obras para uma celebridade européia”. Talvez ironicamente, o autor assegurava que o Cav. Brizzolara era um homem educado e não teria aceitado o encargo se soubesse do enrosco, mas que o contrato já estava assinado e o monumento seria, sem dúvidas, uma obra-prima. Contudo, não foi possível descobrir nenhuma outra menção a este outro artista ou a projetos prévios à maquete de Brizzolara, já anteriormente abordada. *Il Pasquino Coloniale*, 29 de maio de 1920.

2.3. ASPECTOS DA RECEPÇÃO

2.3.1 Degola

Um episódio de fato insólito marcou o *Monumento a Carlos Gomes*. Em sua inauguração, apesar da admiração preponderante pela obra, o retrato do compositor causou imediato desconforto. O público em geral não achou o retrato suficientemente semelhante a Carlos Gomes [Fig.30 e 31], e este aspecto foi alvo corrente de críticas e motejos. As menos severas, eximiam qualquer culpa ao escultor, afirmando que as referências entregues a Brizzolara é que não teriam sido apropriadas. Mas o deboche parece ter prevalecido, particularmente impulsionado por uma possível semelhança entre o retrato executado por Brizzolara e o malfadado político do Partido Republicado Conservador, José Gomes Pinheiro Machado [Fig.32], cuja atuação polêmica havia cessado, em 1915, com o seu assassinato.

Os periódicos da época noticiaram o ocorrido, como na revista *A Cigarra*:

Foi uma das mais bellas festas a que temos assistido em S. Paulo, pelo cunho genuinamente popular de que se revestiu, a inauguração do monumento ao immortal auctor de *Guarany*, a 12 de Outubro, na esplanada do Theatro Municipal. [...] O monumento compõe-se de uma série de estatuas e de grupos, que formam um conjunto empolgante, encimado pela figura de Carlos Gomes. Esta ultima, que é a principal, infelizmente não se parece com o auctor de *Guarany*, nem reflecte o seu character.⁷²

Em parte a conturbada recepção que o retrato pode ser atribuída à familiaridade com a célebre imagem de Carlos Gomes, perpetuada pelo monumento feito por Rodolfo Bernardelli, em 1905.⁷³ A pitoresca representação do maestro, reconhecida por sua peculiar cabeleira, o bigode, mulato, de baixa estatura, difundida, pela imprensa. Curioso é que a cidade de São Paulo já possuía em seu anedotário um caso semelhante, relativo ao busto de *Álvares de Azevedo* (1907), de Amadeo Zani, sobre o qual se perpetuou a lenda de que

⁷² Monumento a Carlos Gomes - HOMENAGEM DA COLONIA ITALIANA DE S. PAULO AO BRASIL. *A Cigarra*, São Paulo, 15 outubro 1922, n.194, p.22-23.

⁷³ A obra será analisada com mais detalhes a seguir.

tivesse sido feito, por engano ou troça, a partir de um retrato de Fagundes Varela, como bem registrava a charge de Belmonte para a *Folha da Noite*, em 1922 [Fig.33].⁷⁴

O episódio causou desconforto entre os membros da colônia, inconformados com os ataques ao monumento. No periódico, *Il Pasquino Coloniale*, uma charge [Fig.34] e algumas rápidas linhas que a acompanhavam, acusavam o jornal *Folha da Noite* de ter procurado qualquer motivo para prejudicar o gesto dos italianos.

Cappelle a buon mercato - Glie l'han fatta fare gli amici di Brizzolara con il regalo di una fotografia di Carlos Gomes, fatta di Carnevale, pochi minuti prima di mandare ad una festa danzante mascherato da...Pinheiro Machado.

Cappelle a buon mercato II - L'ha fatta la "Folha da Noite" coglieno il motivo di una critica al monumento di Carlos Gomes, per vituperare il gesto della colonia italiana dell'offerta del monumento al cigno di Campinas.⁷⁵

A charge “La Decapitazione di...Carlos Gomes” era tanto mais engraçada por que não possuía, como seria esperado, apenas um sentido figurado. Referia-se a uma literal degola, pois Luigi Brizzolara se dispôs a refazer o retrato, notícia que causou reações diversas, que foram do elogio a idoneidade do escultor, à uma abertura para novas críticas, como vemos no trecho a seguir:

Ora, quando a “Folha” desconheceu Carlos Gomes, e com ella, toda a gente, e viu no blóco o velho Pinheiro Machado, apitou innocentemente, sem nenhuma intenção de condemnar o monumento.

Agora sabemos que o próprio escultor, o brilhante artista que é o sr. Brizzolara, é o primeiro a concordar com a “Folha” e vae degollar o politico para fazer o maestro [...]Não há duvida que a “Folha da Noite” fez mais uma das suas piadas, mas prestou um grande serviço á obra do artista insigno, impedindo que Pinheiro Machado passasse a perna em Carlos Gomes nessa questão de estatuas. Pinheiro, grande politico, tambem tem direito a um monumento, mas ha de chegar a sua vez, como chegou a de Gomes...⁷⁶

⁷⁴ Diversas saem recentemente sobre o tema, impulsionadas pela transposição da escultura para a frente do Largo do São Francisco, em 2009. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u124517.shtml>

⁷⁵ “Cappelle a buon mercato” *Il Pasquino Coloniale*, 28 outubro 1922.

⁷⁶ “Proh Pudor! O resultado do concurso para o monumento da proclamação da Republica é affronta ao nosso gosto artístico”, *Correio da Manhã*, 14 de setembro de 1923, p.3. O texto é assinado pelo jornalista Lellis Vieira.



Figura 31: Primeira versão do retrato de Carlos Gomes, 1922. Fotografia conservada no Acervo Família Graffigna-Brizzolara.



Figura 32 (abaixo): Retrato de Carlos Gomes, versão inaugurada em 1926. Fotografia do Acervo Família Graffigna-Brizzolara.



Figura 32: A comparação polêmica entre José Gomes Pinheiro Machado (à esquerda) e Carlos Gomes (Acervo do “Museu Carlos Gomes”, Centro de Ciências, Letras e Artes/Campinas).



Figura 33: Belmonte para a *Folha da Noite*, 12 outubro 1922, p.1. Na imagem, lemos: “Fagundes Varella, fantasiado de Alvaros de Azevedo, exhibe duas folhagens onde deveria ter os braços e as mãos”.

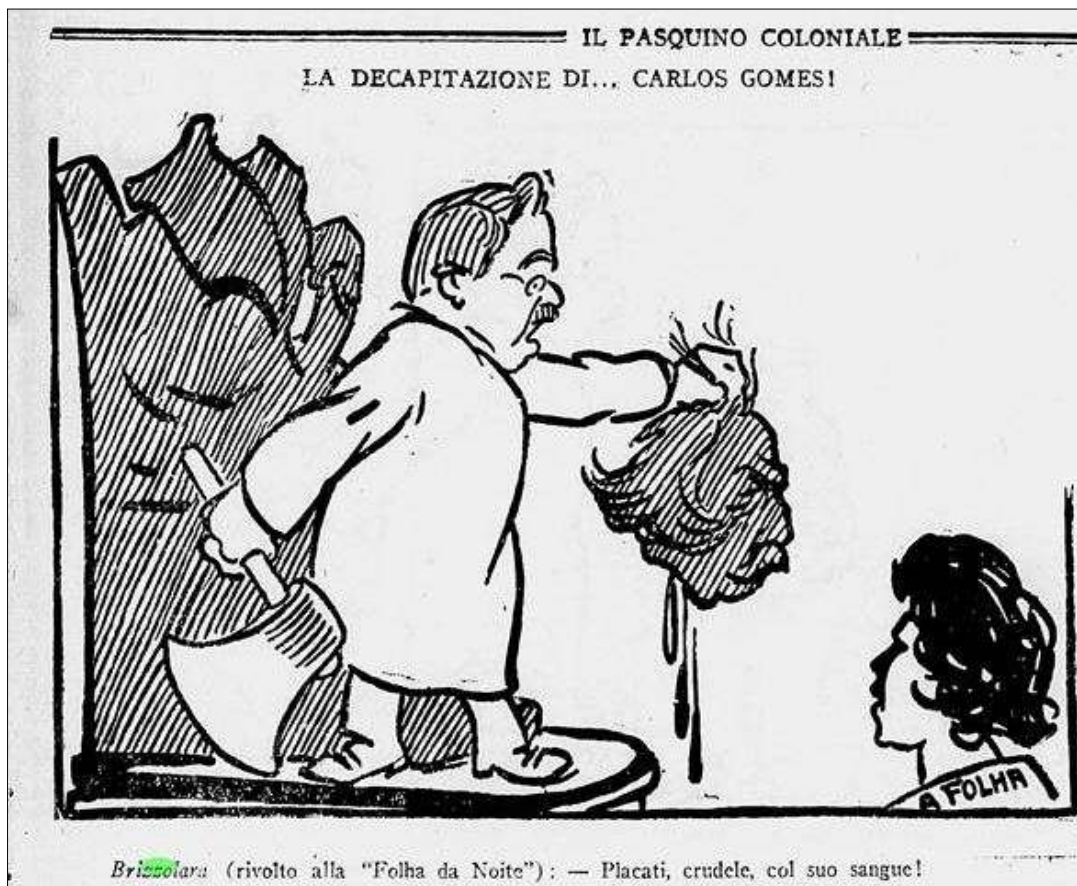


Figura 34: "Cappelle a buon mercato" *Il Pasquino Coloniale*, 28 outubro 1922.

A segunda versão do retrato foi trazida em gesso para o Brasil, no ano de 1925, e aprovada, foi fundida no Brasil, na fundição do escultor Roque de Mingo. A escultura esteve acéfala no mês de janeiro de 1926, e o novo retrato foi desvelado no dia 06 de fevereiro daquele ano. Apesar de todo este caso, a retrato original possuía grande força expressiva e se harmonizava ao conjunto da obra.

2.3.2 CRÍTICA

Uma parte da crítica subsequente à exposição do monumento de Brizzolara ressaltou justamente a integração da obra ao espaço da Esplanada do Teatro Municipal, ponto de importância já aludida. Menotti del Picchia, assinando sob o pseudônimo Helios, assim definiu sua estranheza no dia seguinte à inauguração:

Como está, ha algo de desconexo, de desagregado, de fragmentario no formidavel bloco que deve constituir essa notavel obra. Espalha-se e perdeu-se na sua beleza deante da extemporanea balaustrada ali conservada indevidamente e na ausencia de largos baixos relevos destinados a amarrar as varias partes do monumento num só pedaço.

Demais, sem nenhum prejuizo para o conjunto, ou, melhor, com grande vantagem para o mesmo, a esplendida estatua central, que representa o maestro, póde ser collocada mais na frente, ajudando assim a harmonizar-se o todo estructural da magnifica obra.

Seria uma pena si não se fizessem taes modificações. O trabalho de Brizzolara - que se affirmou o grande artista que é - merece todo o carinho. Com um pouco mais de esforço e um pouco mais de dinheiro, fazendo-se taes concertos, teremos, em S. Paulo, nesse monumento, um dos mais bellos e bem collocados da America do Sul.⁷⁷

A sugestão para as mudanças na disposição da obra, além da inferência à falta de esforço e de verba como justificativa para o aspecto “fragmentário” do monumento⁷⁸, denotam a falta de sintonia entre a proposta do escultor e sua recepção. A sugestão para trazer o retrato de Carlos Gomes mais à frente, de modo que ele harmonize-se com o conjunto aponta ainda para outro ponto delicado para a crítica da época, como se observa em outra notícia, desta vez, da *Folha da Noite*:

(...) a fragmentação excessiva dos motivos constituintes do monumento espalhados por um cenário sem grandiosidade e quasi a esmo, tiraram a toda a obra a idéa de um conjunto monumental, para lhe emprestar a de um presepe de casa rica, no

⁷⁷ “Um monumento”, *Correio Paulistano*, 13 outubro 1923, p.4. Embora o escritor tenha ressalvas ao monumento, sua opinião acerca do polêmico retrato é elogiosa, mostrando que a crítica negativa não foi unânime.

⁷⁸ Como já abordado anteriormente, questões financeiras, de prazo e condições externas tem sim um papel importante na qualidade do conjunto escultórico. O ponto primordial a ser ressaltado é que na concepção da obra - principal fator criticado por Menotti del Picchia - estas questões não tem relevante impacto.

qual figuras de real valor artistico se perdem sobre uma ridicula montanha de papelão e areia.⁷⁹

A estranheza expressa em ambas as críticas repousa na recusa de Brizzolara em seguir a ideia de um conjunto coeso, que expressasse sua monumentalidade por meio da gravitação das figuras em torno de um grande eixo único, ou sob formas mais tradicionais, como por exemplo, sob um pedestal. Em opção alternativa e incomum, o escultor espalhou suas estátuas pelo jardim, integrando-as à vegetação e à arquitetura pré-existente, no que poderia ser um caminho considerado inovador, ou próximo demais do gosto decorativo que decaía na época - como nos modelos escultóricos, genéricos e típicos de ornamentação de praças, com temas como as estações do ano ou as musas.

Dentre os admiradores do monumento criado por Brizzolara, destaca-se a elogiosa crítica de Lobato, que não deixava de pontuar, contudo, uma observação sobre a “exigüidade de recursos” e “contingências da localização”, certamente em referência a críticas como estas supracitadas:

Brizzolara revelou mais uma vez o notável escultor que é. Apesar da exigüidade de recursos e das contingências da localização, fez do monumento a Carlos Gomes oferecido à cidade pela colônia italiana, o mais belo que existe hoje entre nós em matéria de escultura. Carlos Gomes está soberbamente estilizado, numa atitude bem diz a majestade do gênio. Outra não convinha ao nosso músico máximo, o primeiro que sinfonizou a grandeza rude de nossas florestas bravias.

Essa figura magnífica, fixada em bronze, repousa em harmônico pedestal de granito, todo ele um primor de linhas e massas.

Não destoam as figuras acessórias. Lado a lado, dois símbolos de mármore, a Música e a Poesia, suavizam a força da majestade. Embaixo, no jardim, esplendidas figuras em bronze dizem da obra musical do campineiro, representando cada um dos seus dramas líricos pela imagem do herói representativo. Vêem-se ali *O Escravo*, *Peri*, *Fosca*, *Maria Tudor*, *Salvador Rosa* e *Condor*, cumprindo destacar a figura de Maria Tudor, cuja expressão é maravilhosa. Ao centro, o carro do gênio conduzido por cavalos soberbos de movimento, e às extremas, os grupos alusivos ao Brasil e a à Italia, duas concepções belíssimas, cada qual constituindo por si só um perfeito monumento⁸⁰.

⁷⁹ “O monumento a Carlos Gomes”, *Folha da Noite*, 18 dezembro 1922, p.1

⁸⁰ “Monumentos” revista do Brasil, n.83, Nov.1922. Reeditado no livro: LOBATO, M. *Críticas e Outras Notas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1965, p.221-223.

4. O MONUMENTO A OLAVO BILAC DE WILLIAN ZADIG

Em matéria de monumentos está São Paulo de parabéns e de pêsames. Merece aqueles por ver num de seus parques o bellissimo trabalho de Brizzolara, e na estrada de Santos os lindos monumentos marcos. E merece pêsames pelo desastre que resultou a homenagem a Olavo Bilac⁸¹.

Monteiro Lobato

Em meios às festividades comemorativas do primeiro Centenário de Independência do Brasil era inaugurado o infortunado Monumento a Olavo Bilac, do escultor sueco William Zadig (Malmö, 1884-1952). A comparação com a obra de Luigi Brizzolara foi bastante recorrente, já que ambas compartilhavam contextos bastante semelhantes.

William Zadig residia no Brasil desde 1912. Foi professor no Liceu de Artes e Ofícios e tornou-se freqüentador assíduo dos saraus de Freitas Valle na Villa Kyrial, favorecendo-se da amizade com o vereador mecenas - o que, em partes, ajuda a compreender a antipática crítica devotada ao escultor por Monteiro Lobato em diversas ocasiões. Foi contratado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto (Faculdade de Direito de São Paulo) para elaborar o *Monumento a Olavo Bilac*, sendo a maquete para este aprovada pela Câmara Municipal de São Paulo em fevereiro de 1920⁸².

Deste modo, é possível que Brizzolara tenha tomado conhecimento do projeto de William Zadig antes de elaborar seu esboço para o Monumento a Carlos Gomes, realizado, como vimos, entre abril e maio de 1920. Colocadas lado a lado, as semelhanças entre a maquete de Zadig e o primeiro esboço de Brizzolara surpreendem [Fig.35 e 36]. Existiam muitas afinidades entre os projetos.

Para homenagear o compositor e o poeta, esses escultores optaram por povoar a área ao redor dos retratos de Carlos Gomes e Olavo Bilac com figuras

⁸¹ Idem.

⁸² "O Monumento a Olavo Bilac - Lançamento da primeira pedra". *O Estado de São Paulo*, 26 de abril de 1920.

que representariam os personagens de suas obras, além de figuras alegóricas apropriadas.

A posição central e elevada do retrato dos homenageados era, como esperado, semelhante. Brizzolara opta por representar Carlos Gomes sentado sobre um altíssimo pedestal de granito rosa, olhar fixo e compenetrado. Já o escultor sueco põe em ação seu Bilac, concebendo-o com o braço erguido de um orador arrazoando ao público (talvez mais afim com o gesto da estátua campineira do Carlos Gomes regente, obra de Rodolfo Bernardelli). O pedestal é substituído por uma grande massa, que faz a vez de um alto rochedo, sobre o qual Zadig assentou o “busto” do Bilac orador, como se o mesmo falasse do topo de uma montanha [Fig.37]. Esta representação remontava a uma iconografia específica, dialogando com o *Monumento a Victor Hugo* (1902), de Ernest Barrias [Fig.38], ou ainda com o *Monumento a Ambroise Thomas* (1902), de Alexandre Falguière [Fig.39].

Ladeando a imagem de Bilac, estão as esculturas do *Beijo Eterno* [Fig.40] e do *Caçador de Esmeraldas* [Fig.41]. No centro, um soldado portando uma bandeira, além de crianças e pessoas representando o povo em trajes humildes [Fig.42], lembram a campanha cívica que é tema central dos poemas reunidos no livro *Tarde*. Este livro, por sua vez, é representado por um jovem nu e pensativo, que ficou logo conhecido como *O Pensador* [Fig.43]. Há ainda uma figura alegórica que tenta alcançar o poeta, estendendo-lhe uma coroa de louros.

Na versão inaugurada da obra, Bilac parece excessivamente franzino “brotando” da dita montanha, espantosamente reduzido. Há certo descompasso na escala das figuras do conjunto, e ao compararmos a maquete com as imagens do monumento finalizado, é possível constatar problemas na execução da obra, cabendo ressaltar que o bronze foi fundido na Suécia. Na passagem da maquete para a versão em bronze e união das figuras, perde-se certa transição anteriormente prevista. O corpo do poeta parece se misturar à montanha de gesso. Na versão final, a posição dos braços ainda se altera, e a alegoria se torna despropositada pequena e mal integrada ao bloco.

Tão logo inaugurado, o monumento de Bilac passou a sofrer constantes ataques e apenas dois meses após sua inauguração, Monteiro Lobato escrevia pedindo que “aquele bronze voltasse ao forno” em respeito à memória de Bilac. Ainda Lobato:

Brizzolara deu mostras de que é um escultor. Agradeçamos-lhe, comovidos. Terra nova e inculta, o Brasil é o país ideal dos mistificadores. Impingir-lhe como obra d’arte coisas de horrendo mau gosto, é negócio fácil – e lucrativo. Rendamos, pois, todas as homenagens ao artista de verdade, ao artista sincero que dotou a cidade de uma autentica obra d’arte, sem lucro nenhum para si, quando podia, abusando da nossa infinita ingenuidade, fazer excelente negócio em troca de uma bota qualquer.

Com o monumento a Bilac sucedeu justamente o inverso. A opinião pública já o classificou desde o primeiro dia: monstrengo. E é, de fato, um perfeito monstrengo, só concebível nas pequenas cidadezinhas do interior, onde qualquer “curioso” amassador de barro embasbaca vereadores e guinda-se à cúspide de Miguel Angelos.

Não tentaremos analisá-lo. Tão flagrante é o desastre que só há um comentário possível: demolição simples. O respeito à memória de Bilac, e o respeito que a cidade deve a si própria, exigem uma coisa só: que aquele bronze volte ao forno. Se a municipalidade fizer isso já, muita grata lhe ficará São Paulo, pois lhe poupará o doloroso da campanha pró-demolição, campanha que se iniciou no dia inaugural e que só terminará no dia do bota-abaixo (...).⁸³

Sintomático, as charges da época ecoam a crítica de Lobato, demonstrando que de fato havia algum consenso em sua visão. Uma delas, particularmente premonitória retratava um agoniado Bilac, no alto de sua montanha, indagando-se: “*Dio Mio! Se Han tagliato la testa a Gomes, che cosa faranno della mia statua*” [Fig.44]. Em março de 1935, o monumento foi retalhado para sua remoção, justificada por obras urbanas necessárias para melhorar o trânsito na área da Avenida Paulista. O conjunto permaneceu por anos nos depósitos da prefeitura, posteriormente, uma a uma, suas partes retornaram a cidade, distribuídas, contudo, em pontos diversos de São Paulo.

⁸³ “Monumentos” revista do Brasil, n.83, Nov.1922. Reeditado no livro: LOBATO, M. *Críticas e Outras Notas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1965, p.221-223.



Figuras 35 e 36: Respectivamente, de cima para baixo, Willim Zadig, Maquete para Monumento a Olavo Bilac, 1919. CMU/UNICAMP; Luigi Brizzolara, Esboço para Monumento a Carlos Gomes. *A Cigarra*, maio de 1920, n.136, p.2.



Figura 37: William Zadig, *Monumento a Olavo Bilac*, 1922. Cartão postal, c.1922.



Figura 38: Monumento a Victor Hugo (1902), de Ernest Barrias.



Figura 39: Monumento a Ambroise Thomas (1902), de Alexandre Falguière



Figuras 40 a 43: Em sentido horário, *Beijo Eterno*, *Caçador de Esmeraldas* e *O Pensador*. Por fim, o soldado portando uma bandeira, além de crianças e pessoas representando o povo em trajes humildes lembram a campanha cívica que é tema central dos poemas reunidos no livro *Tarde*.

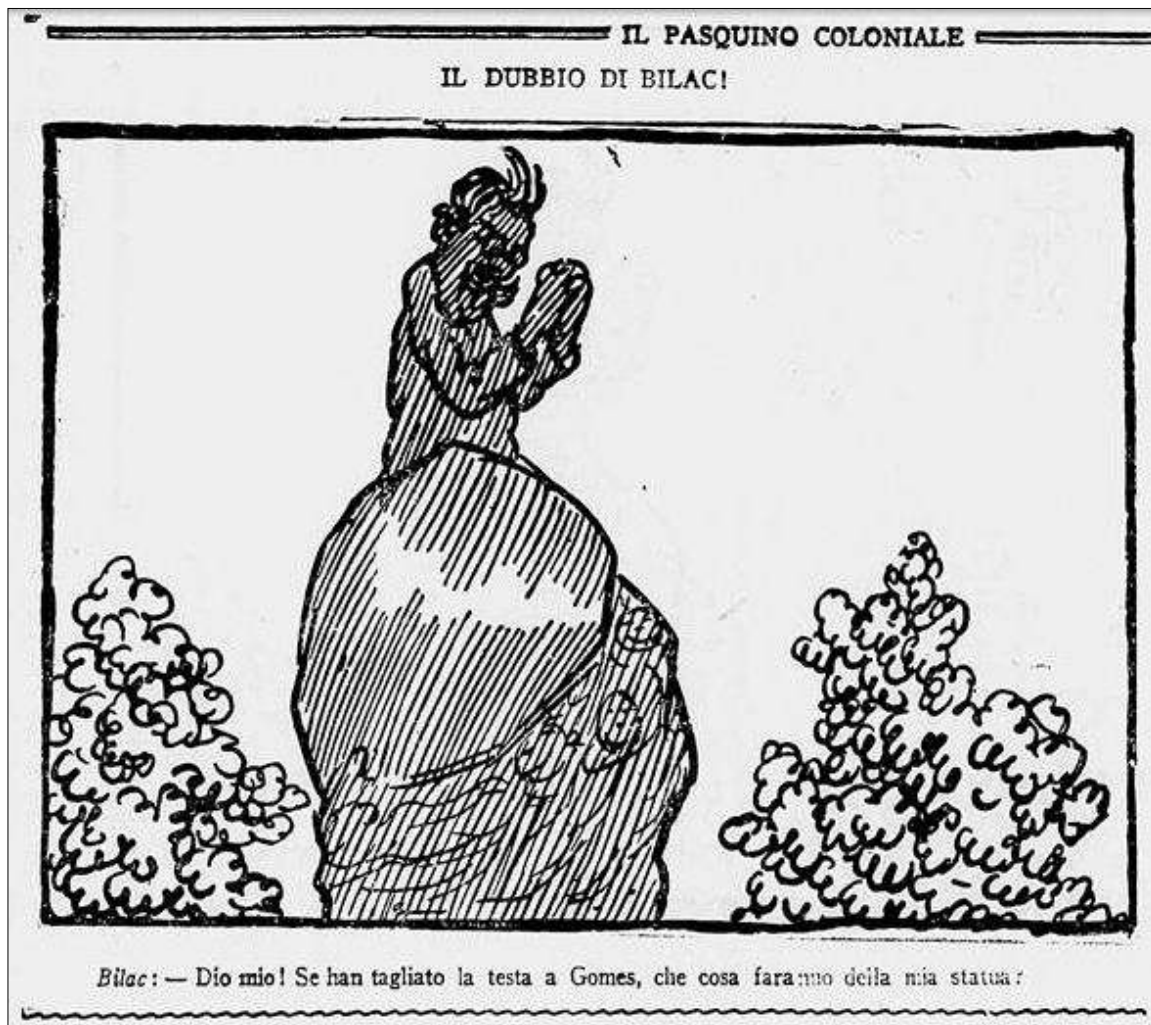


Figura 44: *Il Pasquino Coloniale*, 28 outubro 1922. (consultado por meio da coleção Hemeroteca Digital/Biblioteca Nacional).

5. DUAS OBRAS DE RODOLFO BERNARDELLI

Com a inauguração da obra de Luigi Brizzolara era natural a comparação com o monumento ao compositor campineiro realizado por Rodolfo Bernardelli, inaugurado em 1905 [Fig.45 e 45a], fosse evocado.

A estatua do grande compositor - contrastando com a existente em Campinas, da autoria de Bernardelli, - não tem a atitude energética que dava ao autor do *Guarany* o ar leonino e triunfante, a que nos acostumamos, evocando a sua gloriosa figura. Na obra de Brizzolara a força genial do maestro se revela numa outra expressão de grandeza - a força do pensamento, titanico, formidavel, arrancando do fundo das meditações a maravilha estupenda dos poemas que o sagraram maior entre os maiores, voz suprema do sentimento e da alma da America. Carlos Gomes, na obra de Brizzolara, não é triunfador das apotheoses ruidosas, nos momentos graves em que pronuncia o "fiat" genesiaco das obras immortaes. Toda a tragedia que encerram as suas soberbas harmonias, a poesia profunda e severa, a musica larga e suggestiva, - ambas representadas em marmore aos lados do maestro, - revelam-se na physionomia grave de Carlos Gomes.⁸⁴

Existe uma diferença primordial na atitude do retratado, entre a obra de Bernardelli e Brizzolara. A figura do regente com sua basta cabeleira leonina, celebrizada na obra de Bernardelli, pode ajudar a compreender o estranhamento inicial - algumas vezes convertido em severas críticas aos mais diversos aspectos da obra - pela opção do escultor italiano por uma representação mais introspectiva e intelectualizada, e não pela ação vigorosa fixada no monumento campineiro:

(...) mas já que estamos em reforma era caso do notavel autor do monumento substituir o Carlos Gomes por inteiro, pois na realidade o genio da brasileira musica está numa posição de corcova, dolorosamente arcado para a frente, assim como quem está a catar gravetos no chão, ou á procura da carteira perdida, ou, o que é peor, com uma horrorosa dor nos rins. Já depois, vista a estatua de perfil, Carlos Gomes apparece corcunda, quando o grande compositor era um sujeito (ilegível), de busto levantado, varonil e arrogante na sua hysionomia de "caboclo bom que não tem hora"... Sentado como está, o maestro representa um homenzarrão; e no entanto, era baixo, corpulento, vestindo calça branca, sobrecasaca e collete preto, com uma bruta cariola no alto da synagoga, lia por ahi centenas de pessoas que conheceram pessoalmente o immortal paulista e podem confirmar essas coisas (...)⁸⁵.

⁸⁴ "Monumento a Carlos Gomes", in: *Revista America Brasileira* (número especial Centenário de Independencia), n. 9 a 12, anno 1, 1922, p.92.

⁸⁵ "A Cabeça do Carlos Gomes" *Folha da Noite*, 20 de outubro de 1920, p.1.

O retrato de Carlos Gomes executado por Brizzolara tinha maiores afinidades, contudo, com outra obra de Rodolfo Bernardelli, o *Monumento a José de Alencar* (1897) [Fig.46] na cidade do Rio de Janeiro. Para representar o político e literato brasileiro, Bernardelli optou pelo retrato sedestre, em um ato de meditação, como descreveu o próprio escultor.

Além da semelhança entre os retratos, o *Monumento a José de Alencar* e o *Monumento a Carlos Gomes*, de Brizzolara, se aproximam pela presença de esculturas que aludem às obras do literato e do compositor. O conjunto de Bernardelli é composto por uma base octogonal, em cujas faces se intercalam relevos, que representam cenas dos livros de Alencar, a retratos em medalha de alguns dos mais célebres personagens dos romances indianistas do escritor - Martim, Iracema, Peri e Cecília.

A pose relaxada do retrato de José de Alencar, com uma perna distendida a frente, remete ao retrato de *Camillo Benso de Cavour*, realizado em 1863, por Vincenzo Vela [Fig.47]. Já a pesquisadora Maria do Carmo Couto da Silva, em sua tese de doutoramento sobre Bernardelli, aponta o *Monumento a Vincenzo Bellini* (1882), de Giulio Monteverde [Fig.48], como possível referência para o Alencar de Bernardelli, destacando também a informalidade na postura do retratado⁸⁶. Em todos esses casos, a naturalidade almejada, sugere o espectador infiltrando-se na intimidade do retratado, como se o encontrando no seu gabinete de trabalho. Vela, Monteverde e Bernardelli, apesar de apresentarem um instante de reflexão ou descanso, colocam nas mãos de seus personagens atributos do trabalho que exercem, com a pena empunhada por Cavour, a partitura apoiada sobre a perna de Bellini e o livro entreaberto nas mãos de Alencar.

Brizzolara, que, não há dúvida, bebeu das mesmas fontes que Rodolfo Bernardelli, optou por despir o retrato destes atributos, mergulhando seu Carlos Gomes em indisfarçada inércia: ele apenas triunfa diante da apoteose à

⁸⁶ COUTO E SILVA, Maria do Carmo. Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese, IFCH/UNICAMP, 2011.p.134-135

sua vida e obra. Em meio a um conjunto tão extenso de complexas figuras, a naturalidade sóbria e digna aplicada a composição da figura do compositor se impunha como a opção apropriada. Já no caso da obra de Bernardelli, a ênfase da composição é direcionada ao retrato de Carlos Gomes e seu gesto dramático regendo “um concerto invisível”⁸⁷, equilibrada pela alegoria a cidade de Campinas, inserida logo abaixo do escultor, sentada, apoiada em um cetro e portando ramos de louro.



Figura 45: Rodolfo Bernardelli. *Monumento a Carlos Gomes* (1905) Praça Antônio Pompeo, Campinas. Fotografia: Fanny Lopes, julho/2012.

⁸⁷ Como bem colocaria Maria do Carmo Couto da Silva “a estátua de Carlos Gomes nos permite imaginar, por meio da expressão do músico, ao observar o seu rosto e a sua postura, um concerto invisível, com a idéia do público na praça e da música executada. Como nota Luciano Migliaccio¹³⁸, esta é uma característica da produção de Bernardelli, que ambienta o espectador na cena criada por meio de suas esculturas”, COUTO E SILVA, Maria do Carmo. Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese, IFCH/UNICAMP, 2011, p.158.

Figura 45a: Detalhes do *Monumento a Carlos Gomes*, Rodolfo Bernardelli (1905). Fotos da autora (jul/2012)





Figura 46. Bernardelli *Monumento a José de Alencar* (1897) Praça José de Alencar, Rio de Janeiro.



Figura 47. Vincenzo Vela. *Monumento a Camillo Benso conte di Cavour*, 1861-63 (Museu Vincenzo Vella, Ligornetto).



Figura 48: Giulio Monteverde *Monumento a Vincenzo Bellini* (1882) Piazza Stesicoro, Catania.

ARQUIVOS E INSTITUIÇÕES CONSULTADOS

Arquivo do Estado de São Paulo

Arquivo Edgard Leuenroth AEL/UNICAMP

Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís”

Biblioteca Nacional e Hemeroteca Digital Brasileira

Centro de Memória da UNICAMP

Centro de Documentação e Biblioteca do MASP

Coleção Correspondências Administrativas do Museu Paulista USP

Coleções Especiais e Obras Raras, Biblioteca Central “Cesar Lattes”

Escola Politécnica: Biblioteca Central e Biblioteca de Engenharia Civil USP

Instituto de Estudos Brasileiros USP

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Itália

Archivio Storico del Comune di Genova

Archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova

Archivio Storico del Comune di Chiavari

Biblioteca di Storia dell'Arte (Musei di Strada Nuova, Genova)

Claudio Dei Rossi (Collezione Privata, Chiavari)

Enrico Brizzolara (Collezione Privata, Chiavari)

Famiglia Brizzolara-Graffigna (Collezione Privata, Chiavari)

BIBLIOGRAFIA

- 100 ANOS da Pinacoteca: a formação de um acervo. São Paulo: A Pinacoteca, 2005.
- BARBARO, Paolo. Il Gesso e la Creta - Studio Vasari Roma - L'Atelier Ximenes. Parma: CSAC dell'Università di Parma, 1994.
- BARDI, Pietro Maria. História da arte brasileira, pintura, escultura, arquitetura e outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BECCARO, Raffaella. "Monteverde e la scultura dell'Ottocento in Italia", Revista de História da Arte e Arqueologia, n.11, pp.55-67.
- BELTRAMI, Cristina; VILLA, Giovanni C. F. (Org). Scolpire Glieroi: La scultura al servizio della memoria. Padova, Silvana Editoriale, 2011.
- BOSSAGLIA, Rossana. Bistolfi. Roma: Editalia, 1981.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Um lugar de memória para a Nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragno Taunay (1917-1945). Campinas, Tese de Doutorado, Unicamp.
- BRESCIANI, Stella. As sete portas da cidade. Espaço e Debates, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, Neru, nº 34. São Paulo, 1994.
- BRIZZOLARA, L; MORETTI, G. *El Monumento a la Revolucion de Mayo a la Independencia Argentina em Buenos Aires*. Milán: Edición de los autores, 1914.
- CARLO Fillippo Chiaffarino 1856-1884. Genova: Sagep editrice, 1987.
- CATALOGO della mostra di sculture e disegni di Vincenzo Gemito. Milano: Castello Sforzesco, 1938.
- CATALOGUE of sculpture by Prince Paul Troubetzkoy - Exhibited at the Institute of Chicago, February 1 to February 28, 1912. Cornell University Library, 2010.
- CAUSA, Raffaello. *Vincenzo Gemito*. Milano: Fratelli Fabbri, 1966.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. *Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico*. Projeto História, São Paulo, (24), jun.2002.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COMISSARIADO GERAL DO ESTADO. *Vistas de São Paulo*. São Paulo: e/ed., 1911.
- COUTO E SILVA, Maria do Carmo. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação, IFCH/UNICAMP, 2005.
- COUTO E SILVA, Maria do Carmo. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Tese, IFCH/UNICAMP, 2011.
- DA VELA a Medardo Rosso: i grandi scultori italiani dell'Ottocento. Milano: Skira, 1998.
- DEAN, Warren. *A Industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, s.d.

DE CARPEAUX, à Matisse: *La Sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*. Lille, Éditions de l'Association des Conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais, 1982.

DE VALENTIM a Valentim. Textos de Mayra Laudanna e Emanuel Araújo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

ESCOBAR, Miriam. Centenário da Independência - Monumento Cívico e Narrativa. Tese de doutoramento. Fau/USP, 2005.

FORREST, Michael. *Art bronzes*. Pennsylvania: Schiffer, 1988.

FREIRE, Vítor da Silva. "Melhoramentos do Centro da cidade de São Paulo". In: Revista Politécnica, vol.6, n.33, São Paulo, fev-mar, 1911, pp.91-145.

_____. "O problema municipal", in: Revista do Brasil, vol.3, n.9, São Paulo, setembro de 1916, pp.74-92.

FRUGULI Jr., Heitor. *São Paulo: Espaços públicos e interação social*. São Paulo, 1995.

FUSCO, Peter; JANSON, H. W. (Org). *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculptures from North American Collections*. California, Los Angeles County Museum of Art in association with George Braziller, Inc., 1980.

GASPAR, Byron. *Fontes e chafarizes de São Paulo*. Vol.7 da Col. História. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém, Secult, 1996.

GOLDSCHIEDER, Cecile. *Auguste Rodin: catalogue raisonne de l'oeuvre sculpte*. Paris; Lausanne: Wildenstein Institute: Bibliotheque des arts, 1989.

GIUBILEI, Maria Flora (org.) *Raccolta Frugone - Catalogo generale delle opere*. Milano: Silvana Editoriale, 2004.

GIUBILEI, Maria Flora. "Cronache di um Monumento ai Mille per Quarto". In: *La Berio*, n.1, Genio-giugno, 2010

Hereñú, Pablo Emílio. *Sentidos do Anhangabaú*. Dissertação. São Paulo: FAU/USP, 2007.

JANSON, H.W. *Nineteenth Century Sculpture*. New York, Harry N. Abrams Incorporated, 1985.

LAMPONI, Maurizio. *Le strade di Chiavari*. Mondani Editore, 1987.

LA SCULPTURE française au XIXe siècle: Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 avril-28 juillet 1986. Apresentação de Christian Germanaz. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication : Réunion de Musees Nationaux, 1986.

LEONARDO Bistolfi - I monumenti per Giovanni Segantini, catalogo della mostra a cura di Germana Mazza e Giovanna Nicoletti, Arco, Galleria Civica Segantini, 2009.

MAIA, Carlos da. *Impressões de Arte*. São Paulo: Imprensa Methodista, São Paulo, 1922.

MAIA, Francisco Prestes. *Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

_____. *Os melhoramentos de São Paulo*. São Paulo, Prefeitura Municipal de São Paulo, 1945.

- MELO, Luiz Inácio Romeiro de Anhaia. “A verdadeira finalidade do urbanismo”, in: Boletim do Instituto de Engenharia, n.51, São Paulo, agosto de 1929.
- MELLO, Luiz Inácio Romeiro de Anhaia. “Urbanismo – o recreio activo e organizado das cidades modernos”. Boletim do Instituto de Engenharia, Vol. 10, Nn.47, abril de 1929
- MICHELLI, Mario de. *La Scultura dell'Ottocento*. Storia dell'arte in Itália. TORINO: UTET, 1992.
- PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo – a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- RAGAZZI, Franco. *Cento Anni di scultura a Chiavari fra '800 e '900*. Genova: Sagesp editrice, 1993.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Dois séculos de projetos no Estado de São Paulo: grandes obras e urbanização*. Colaboração de Mônica Silveira Brito. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial, 2010.
- RICCA Jr., Jorge. *Anhangabaú: construção e memória*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2003.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: UCG, 2006.
- SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal da Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo: regional Sé*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1987. (Série Registros, 11).
- SBORGI, F. (a cura di) “L'Ottocento e il Novecento. Dal Neoclassicismo al Liberty”, in: *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, 1988.
- _____. *Staglieno e la scultura funerária ligure tra ottocento e novecento*. TORINO: ARTEMA, 1997.
- _____. “La rappresentazione della morte nelle grandi configurazioni cimiteriali urbane fra Ottocento e primo Novecento”, in Atti del Convegno 'Le periferie della memoria', Torino, 1992, in "Notiziario di statistica", 1993,n.2, pp. 7-26.
- SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da Metrópole: arquitetura e urbanismo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo, Atelier Editorial, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SIMÕES Jr., José Geraldo. *Anhangabaú – História e Urbanismo*. São Paulo: Editora SENAC: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- TAUNAY, A.de E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabahú*. São Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1989.
- _____. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983.
- FLERES, Ugo. *Ettore Ximenes*.Bergame: Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1928

FONTES - POEMAS, CRÔNICAS, MEMÓRIAS

ANDRADE, Mario de (autor). *De paulicéia desvairada a café: poesias completas*. São Paulo, SP: Circulo do Livro, [19-].

ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1976.

ALMEIDA, Guilherme de; *Pela cidade, seguido de, Meu roteiro sentimental da Cidade de S. Paulo*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo: 1895-1915*. São Paulo: Saraiva, 1957.

LIVRO de Ouro Commemorativo do Centenario da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1923.

LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PINTO, Adolfo Augusto. *Minha Vida (Memórias de um Engenheiro Paulista)*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

ZANI, Amadeo. *O nosso ambiente artístico*. São Paulo, 1930.

DICIONÁRIOS

COMMANDUCCI, A. M. *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporaneo*. Latezzi, Milão, 1970.

DE GUBERNATIS, A. *Dizionario degli artisti italiani viventi - pittori, scultori, architetti*. Gonnelli ed., Florença, 1889.

DIZIONARIO BIOGRÁFICO DEGLI ITALIANI. A. Salmoni Cevidalli e J. Sbrogi Societá, Gráfica Romane, 1972.

VICARIO, Vincenzo. *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*. Ed. Pomerio, 1994.

PERIÓDICOS (ORDEM CRONOLÓGICA)

“Monumento a V. Emanuele a Chiavari”, in: *L’illustrazione Italiana*, 21 agosto 1898, p.136.

“La vittoria di dua artisti italiani a Buenos Aires - Moretti e Brizzolara - Il Centenario della Indipendenza Argentina” in: *l’Illustrazione Italiana*, n. 34, 23 agosto 1908.

“La vittoria degli artisti italiani Moretti e Brizzolara a Buenos Aires”, in: *l’Illustrazione Italiana*, n.29, 18 luglio 1909.

“Il monumento dell’Indipendenza Argetina - l’opera dello scultore Brizzolara”, in: *La Liguria Ilustrata*, n.12, dezembro de 1913, p.689-695.

“Giovanni Scanzi” in: *La Liguria Illustrata*, , n.03, março-aprile 1915.

“Il concurso per Il monumento all’Ypiranga”, In: *Fanfulla*, São Paulo, 2 dezembro 1919, p.4

“Il monumento del’Indipendenza Brasiliana – Il bozzetto di Luigi Brizzolara”, Fanfulla, São Paulo, 16 março 1920, p.3

“Il monumento del’Indipendenza Brasiliana – Il bozzetto Ettore Ximenes”, Fanfulla, São Paulo, 21 março 1920

“O projeto de Rollo”, in: Revista do Brasil, nº 51, março de 1920.

“A vitória de Ximenes”, in: Revista do Brasil, nº 53, maio de 1920.

“Monumento a Carlos Gomes”, Fanfulla, São Paulo, 14 maio 1920, p.4

“Monumento do Ypiranga”, In: Correio da manhã, São Paulo, 20 de maio de 1920.

“Registo de Arte – Exposição de Escultura”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 23 de março de 1920, p.1.

“Monumento a Carlos Gomes – A “maquette” do esculptor Brizzolara”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 12 de maio de 1920.

“Notas”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 10 de março de 1920, p.1.

“Notas”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 11 de abril 1920, p.1.

“Registo de Arte – Exposição de Escultura”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 10 de abril de 1920, p.8.

“No Palacio das Industrias – A Exposição de “maquetes” para o Monumento a Independencia.O projeto do esculptor Luigi Brizzolara”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 13 de março de 1920.

“A Cabeça de Carlos Gomes”, In: Folha da Noite, São Paulo, 20 de outubro de 1920.

“O Centenario da Independencia”, In: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 5 de dezembro de 1920.

“ Monumento a Independencia – O julgamento das “maquettes” apresntadas em S. Paulo”, In: Correio da Manhã, São Paulo, 31 de março de 1920.

“Monumento da Independencia”, In: Estado de S.Paulo, São Paulo, 26 de março de 1920, p.3.

“Monumento a Verdi”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 12 de outubro de 1921.

“Embaixador da Italia – A sua Chegada a Sao Paulo”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 18 de novembro de 1921, p.5.

“Antevisão da Exposição do Centenário – Os trabalhos de escultura” In: Revista da Semana, Rio de Janeiro, n.6, 4 fevereiro 1922, pp.16-17.

“Sottoscrizione per Il Monumento a Carlos Gomes”, In: Fanfulla, São Paulo, 16 junho 1922, p.3.

“Per Il Monumento a Carlos Gomes”, In: Fanfulla, São Paulo, 15 julho 1922, p.3.

“Monumento della Proclamazione della Republica”, In: Fanfulla, São Paulo, 21 julho 1922, p.3

“Monumento Carlos Gomes” , in: Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n.2, Agosto de

“Il Monumento a Carlos Gomes”, In: Fanfulla, São Paulo, 27 agosto 1922, p.2.

“Il monumento al creatore del ‘Guarany’”, In: Fanfulla, São Paulo, 29 agosto 1922, p.3

“Le grandiose feste del Centenario – L’inaugurazione del Monumento a Carlos Gomes”, In: Fanfulla, São Paulo, 31 agosto 1922, p.3

“O monumento a Olavo Bilac” in: Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, Setembro 1922.

“O monumento da Independência” in: Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n.25, Setembro 1922.

“L’inauguração de monumento a Carlos Gomes e la festa del XX Settembre”, In:Fanfulla, São Paulo, 05 setembro 1922, p.3.

“La inauguração del Monumento a Carlos Gomes”, In: Fanfulla, São Paulo, 12 outubro 1922, p.1; 13 setembro 1922, p.3 e p.4.

“Monumento dell’Indipendenza - Il rigetto della richiesta dello scultore Ximenes”, In: Fanfulla, São Paulo, 08 outubro 1922, p.4

“La giuria dell’Esposizione Internazionale e la nomina del comm. Brizzolara”, Fanfulla, São Paulo, 19 outubro 1922, p.4

“Omaggio degli studenti della Facolta di Diritto allo scultore Luigi Brizzolara”, Fanfulla, São Paulo, 18 novembro 1922, p.3

“Foi inaugurado ontem, em S. Paulo, o monumento a Carlos Gomes - O bello trabalho esculptural de Brizzolara”, In: Correio da Manhã, São Paulo, 13 de outubro de 1922, p.3.

“O Centenario - A comemoração da classe academica”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 27 de maio de 1922, p.3.

“Dr. Washington Luis” - In: Correio Paulistano, São Paulo, 28 de outubro de 1922, p.3.

“Prefeitura do Municipio - Aprova o projeto do monumento do esculptor Brizzolara, em homenagem ao maestro brasileiro Carlos Gomes”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 8 de agosto de 1922, p.6.

“Chronica religiosa - Busto de Bento XV”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 4 de dezembro de 1922, p.2.

“Esculptor Luigi Brizzolara”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 17 de outubro de 1922, p.4.

“Ao Comercio e a’ Industria da Capital”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 11 de outubro de 1922.

“Monumento a Carlos Gomes”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 31 de agosto de 1922.

“Camara Municipal - Parecer N.55 da Comissão de Justiça”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 24 de maio de 1922, p.4.

“Carlos Gomes - O Monumento ao Grande Musicista na Esplanada do Municipal”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 1 de fevereiro de 1922, p.3.

“Chronica Social - Um Monumento”, In: Correio da Manhã, São Paulo, 13 de outubro de 1922, p.4.

“O Autor do Monumento”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 12 outubro de 1922, p.4.

“A Inauguração do Monumento ao Grande Compositor Braileiro”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 13 de outubro de 1922, p.3

“Carlos Gomes - A comovente historia de hoje - Varias notas”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 12 de outubro de 1922.

“Monumento a Alfredo Maia”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 13 de outubro de 1922, p.5.

“Camara Municipal - Parecer N.48 das comissões reunidas de justiça, obras e finanças”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 19 de julho de 1922.

“Monumento a In dependencia - Requerimento Indeferido”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 7 de outubro de 1922.

“ O Nosso Poema”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 28 de novembro de 1922.

“O Monumento a Carlos Gomes”, In: Folha da Noite, São Paulo, 18 de outubro 1922.

“A Facada do Sr. Ximenes”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 28 de junho de 1922.

“O Salão do Centenário” in: Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n.29 Janeiro 1923.

“Monumento a Pinheiro Machado” in: Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n.30, Fevereiro 1923.

“O monumento da Independência de São Paulo”, O Paiz, Rio de Janeiro, 19 agosto 1923, p.1

“O monumento que se inaugura em São Paulo”, O Paiz, Rio de Janeiro, 7 setembro 1923, p.5.

“Proh pudor! O resultado do concurso para o monumento da proclamação da República é uma afronta ao nosso gosto artístico! Scenas revoltantes e episódios curiosos desse escândalo innominavel”, in: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14 setembro 1923, p.3

“O monumento da proclamação da República”, Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 16 setembro 1923, p.5.

“Entorno do Monumento da Proclamação da República - uma visita as maquetes”, Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 30 setembro 1923, p.3.

“O monumento da proclamação da República”, O Paiz, Rio de Janeiro, 28 setembro 1923, p.2.

“Luigi Brizzolara ed Ettore Ximenes” In: Domenica del Corriere, 21 outubro 1923.

DA COSTA E SILVA. “As alegorias da república”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 outubro 1923, p.4

“O monumento da fundação de São Paulo”, Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 28 outubro 1923, p.4.

“O Concurso para o monumento a República -o Ministro da Justiça está no dever de annula-lo”, in: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 novembro 1923, p.2.

“O Concurso para o monumento da República - O voto de Coelho Netto”, In: Correio da Manhã, São Paulo, 2 de dezembro de 1923, p.2.

“O monumento a Santos Dumont”, O Paiz, Rio de Janeiro, 22 novembro 1923, p.4.

“Quem é Paul Landowski”, In: Correio da Manhã, São Paulo, 30 de setembro de 1923, p.2.

“Topicos e Noticias”, In: Correio da Manhã, São Paulo, 18 de novembro de 1923, p.4.

“Ruy Barbosa”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 25 de março de 1923, p.8.

“Chronica Social - Escultor Brizzolara”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 18 de junho de 1924, p.3.

“Sra. d. Itala Gomes”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 2 de abril de 1924, p.4.

“Revivendo um Genio - Uma Palestra com a Filha de Carlos Gomes”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 3 de abril de 1924, p.2.

“Registo de Arte - Vicente de Carvalho”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 11 de março de 1924.

“Chronica Social - Necrologia”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 20 de julho de 1925, p.2

“Papagaios”, In: Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1925.

“O Tumulo da Familia Matarazzo”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 3 de novembro de 1925.

“Palmas ao Presidente”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 18 de outubro de 1926, p.4.

“Chronica Social - Sonho e Realidade”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 26 de setembro de 1926, p.4.

“Notas”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 18 de julho de 1926.

“Está Agonizante o Escultor Ettore Ximene”, In: Folha da Manhã, São Paulo, 25 de dezembro de 1926.

“Falleceu o celebre esculptor Ettore Ximenes”, In: Folha de São Paulo, São Paulo, 31 de dezembro de 1926.

“Da Nossa Succursal em São Paulo”, In: A Manhã, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1926.

“Ameça!”, In: Correio da Manhã, São Paulo, 17 de janeiro de 1926.

“Proibidade Artistica”, In: O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 de fevereiro de 1926.

“Notas”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 30 de maio de 1927, p.3.

“Allocação do Dr. Affonso D’e Taunay”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 14 de outubro de 1928, p.6.

“Museu Paulistano”, In: Correio Paulistano, São Paulo, 26 de maio de 1929, p.17.

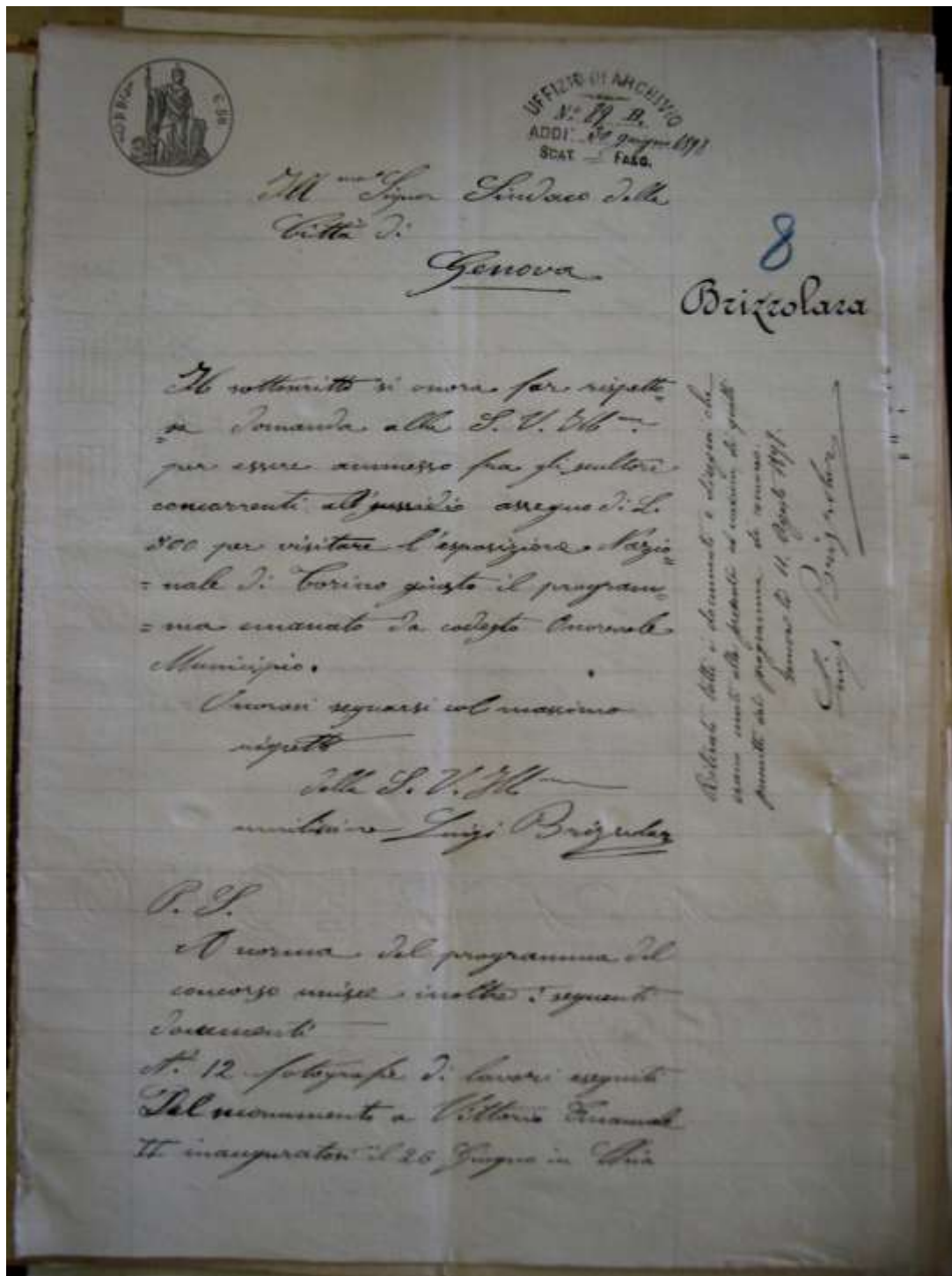
“Defendendo a Morte”, In: Diario Carioca, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1933.

“O esculptor Francisco de Andrade perdeu a acção proposta contra a União”, In: Correio da Manhã, 21 de agosto de 1937, p.4.

ANEXOS A

DOCUMENTAÇÃO LUIGI BRIZZOLARA

D01: Carta de apresentação escrita por Luigi Brizzolara. Pertence a série de documentos relacionados ao concurso para uma bolsa de estudos que o levaria artistas para a Exposição Internacional de Turim, 1898. Apresenta lista de obras do escultor, que poderiam ser visitadas no seu ateliê na Rua Corsica, n 20. Gênova. *Archivio Storico del Comune di Genova*.



avori non presentati che una istantanea
(all'intere monumento) non avendo
fotografie migliori.

Unire pure due lettere dello scrittore
Monteverde riferentesi appunto a
detto monumento.

N. 15 Documenti di istituti, e Decreti
della Repubblica comprendenti
la onorificenza accolta.

Disegni del monumento a Vittorio
Emmanuel, dell'Immacolato, del
S. Giacobino, e dell'Angelo del
dolore proporzionati vedersi nel mio
studio sito in Via Cornica N. 20



D02: Cópia da certidão de nascimento do escultor Luigi Brizzolara Pertence a série de documentos relacionados ao concurso para uma bolsa de estudos que o levaria artistas para a Exposição Internacional de Turim, 1898. *Archivio Storico del Comune di Genova.*



COMUNE DI GENOVA

STATO CIVILE

ESTRATTO ATTO DI MORTE

UFFICIO N. 1

(UFFICIO 1 - ANNO 1984 - ATTO N. 295 - PARTE I B II)

Si dà atto che alle ore 05 e minuti 30'

del giorno 11 APRILE

mille novecentotrentasette

è MORTO in Genova - Via PAMIGALLI

UNO

LUIGI BRIZZOLARA

SECTORE

residente in Genova

nato in Chiavari il 31 anni 67

figlio di fu ANTONIO

e di fu GIUSEPPINA DELLA CELLA

di stato civile MARITO di LUIGIA RANZINI

Genova, li 25/02/2010 19

L'IMPIEGATO

L'UFFICIALE DELLO STATO CIVILE



TUBERTINI MARINA
Ispettore Servizi Amministrativi

ESONERATO IN TOTALE ESERZIONI IN PRESENZA DI
BOLLO, DIRITTI DI STATO CIVILE E
DIRITTO A PUBBLICA AMMINISTRAZIONE

Emendato con il foglio n. 1004
del 31-10-1983 n. 1004
C. 5-1987 n. 432 n. 1004
legge 31-10-1983 n. 1004

D03: Certidão de óbito do escultor.

D:04 Reprodução da carteira de inscrição do escultor no partido fascista datada de 1925. Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella.



D05: Cartão de visitas do escultor , posterior 1922.

Retratos de Luigi Brizzolara



Acervo Graffigna-Brizzolara



Acervo Enrico Brizzolara-Cristina Cella



Acervo Graffigna-Brizzolara



Il mio Prof. Comm.
Luigi Brizzolara
bravo scultore detto
il "Rodin" italiano.

Acervo Graffigna-Brizzolara. No verso da fotografia, lê-se: Il mio "Prof. Amm. Luigi Brizzolara, bravo scultore detto il "Rodin" italiano.

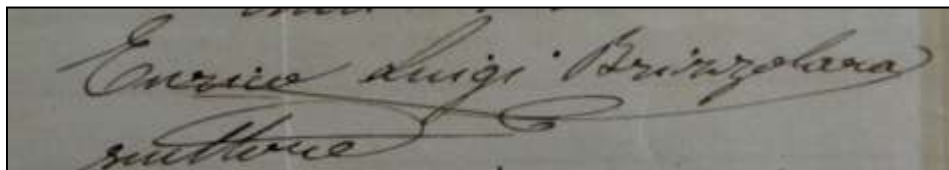


Fotografia de Luigi Brizzolara durante a inauguração do *Monumento a Carlos Gomes*, (out/1922).



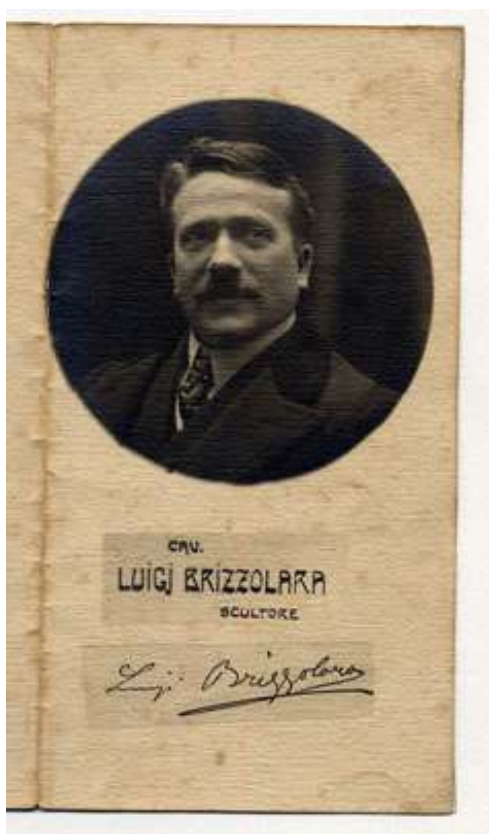
Fotografia de Luigi Brizzolara, Gaetano Moretti e grupo posando em frente ao gesso para o *Monumento a Independência Argentina* (c.1910). Acervo Anna Carboncini – Egle Brizzolara.

Autógrafos



Enrico Luigi Brizzolara (rara assinatura, do início de sua carreira (1898)

Archivio Storico del Comune di Genova.



Correspondência localizada no Arquivo do Estado de São Paulo, datada de 1920.

Coleção particular (1909/1910) - Imagem cedida por Rosângela Mammola.

ANEXO B

PERIÓDICOS (TRANSCRIÇÕES)

Lista de períodos transcritos (ordem cronológica):

- [p.129] Il monumento dell'Indipendenza Argetina – l'opera dello scultore Brizzolara (*La Liguria Illustrata*, 1913)
- [p.132] O Monumento do Centenário da Independencia (*O Paiz*, 1919)
- [p.139] Royal-Street-Flush arquitetônico (Monteiro Lobato, 1920)
- [p.142] Projecto Brizzolara (*Jornal do Commercio*, 1920)
- [p.147] A Exposição de Maquettes no Palacio das Industrias (*A Cigarra*, 1920)
- [p.148] Chronica (*A Cigarra*, 1920)
- [p.150] Monumento a Carlos Gomes (*A Cigarra*, 1920).
- [p.151] Monumento a Carlos Gomes (*America Brasileira*, 1922)
- [p.152] Monumento a Carlos Gomes - HOMENAGEM DA COLONIA ITALIANA DE S. PAULO AO BRASIL (*A Cigarra*, 1922)
- [p.157] O Monumento a Carlos Gomes (*Folha da Noite*, 1922)
- [p.159] A cabeça de Carlos Gomes (*Folha da Noite*, 1922)
- [p.161] Monumentos (Monteiro Lobato, Revista do Brasil, 1922)
- [p.163] L'arte italiana trionfa nel Brasile – Entrevista con lo scultore Brizzolara (*Il Giornale d'Italia*, 1923)
- [p.164] Proh Pudor! O resultado do concurso para o monumento da proclamação da Republica é affronta ao nosso gosto artistico (*Correio da Manhã*, 1923)
- [p.168] Como vae ser o monumento á Republica (*A Noite*, 1923)
- [p.174] Monumento Commemorativo da Proclamação da Republica (*O Paiz*, 1925)

“Il monumento dell’Indipendenza Argetina – l’opera dello scultore Brizzolara”, in: *La Liguria Illustrata*, n.12, dezembro de 1913, p.689-695.

Abbiamo visitato nel suo quieto studio di via Leonardo Montaldo, lo scultore prof. cav. Luigi Brizzolara e la titanica opera d’arte - Il Monumento dell’Indipendenza Argentina - ch’egli con meravigliosa alacrità, com um formidabile sforzo che non ha pari, ha già condotto a tal punto da rivelare la possente armonia del Colosso, la superba maestà che già mostrano le parti gigantesche, che l’impavida costanza del mirabile Artefice ha foggiato con fervore e sapienza, superando difficoltà che parevano insormontabili.

Chi vede Luigi Brizzolara, biondo sorridente sereno, intento a trar dalla creta le simboliche figure enormi, i gruppi epici colossali; chi lo vede, infaticato, a dar plastica vita ai ricordi più gloriosi della giovane Nazione Americana, creando per il bronzo un’epopea d’arte, non può che ammirare, coll’opera, il Maestro possente, che fece trionfare nel memorando concorso l’arte italiana, e che ora, nella feconda solitudine, davanti al macro Bisagno severo, prepara un altro trionfo alla mirabile tenacia ligure.

É bem noto come Luigi Brizzolara, insieme all’architetto Gaetano Moretti, vinse nel 1908 e nel 1909 i due concorsi internazionali banditi dal Comitato Esecutivo della Commissione Nazionale Argentina; concorsi ai quali parteciparono in complesso sessantaquattro fra i più illustri artisti del mondo.

Del progetto grandioso, giniale fusione di elementi d’architettura e di scultura, si parlo con ammirazione dovunque.

Attingendo della storia della Republica Argentina e alle fortunate condizioni etnografiche di quella Nazione, il Moretti e il Brizzolara idearono il “monumento, ch sarà veramente una superba sintesi di storia, un’apoteosi.

Una larghissima base, quasi ad indicare le estese radici di quel forte sentimento popolare che dalla scintilla iniziale del 21 maggio 1810 portò al trionfo della Rivoluzione, dà origine ad un colossale obelisco il quale, spingendosi fino a quarantacinque metri di altezza, fa luogo ai più salienti ricordi patriottici e fiorisce alla sua sommità in una composizione scultoria che è l’apoteosi del popolo, della rivoluzione, del nuovo Stato e del suo santo segnacolo: la bandiera Argentina.

La *Patria* e ela *Libertà*: i due divini sentimenti , i due fari che fra tante eroiche lotte, fre tanti sacrifici dolorosi, fra tanta gloria meritata, hanno guidato il popolo Artgentino alla conquista dei suoi diritti, occupano il posto d’onore in questo monumento dedicato soprattutto alla rivendicazione della libertà e della patria.

Due grandi scalee, rivolte l'una verso la Casa de Gobierno e l'altra verso i palazzi della Municipalidad e del Cabildo, adducono agli altari dei due simboli ai quali il popolo, rappresentato nei monumenti più epici che ci ricordi la storia e tradotto in un grande altorilievo cingente la base dell'obelisco, porge l'omaggio di tutto sé stesso.

Sono i sacrifici delle vite e degli averi, sono gli eroismi sui campi di battaglia, sono gli alti contributi dell'intelletto, è l'anima del popolo tutto, insomma, che alla santità della causa, alla creazione di una patria, all'algognata conquista della libertà, ha voluto e saputo tutto immoralare.

Da questa massa plasticamente espressiva, nasce la torre svolgente le sue quattro faccie come le pagine di un immenso libro. Il gran Libro d'Oro dell'Argentinan. Su quelle indistruttibili pagine sono eternati i ricortanti imprese di guerra, le date più gloriose e significative delle iniziative politiche, i nomi dei Grandi che col pensiero e coll'opera hanno contribuito alla voluzione: e più in alto ancora, oltre la cornice alla cui decorazione concorrono i classici simboli del trionfo, ecco la grande composizione scultoria che è apoteosi dell'epica lotta.

Precedita dal Progresso che le rischiarla la via, la nuova nazione si slancia ardita verso l'avvenire, calpestando tirannide, ingiustizia, ignoranza. Esse sventola quella sacra bandiera che, nata dal sangue del popolo e fatta segnacolo di affratellamento nei giorni delle ansie e delle lotte, è destinata a percorrere trionfalmente il mondo come affermazione di pontenza e di diritto.

La Rivoluzione, l'Indipendenza, la Giustizia e il Popolo simboleggiato nella sue più alte virtù, accompagnano clamanti in pieno entusiasmo il simbolo della Patria conquistata.

Due masse poderose, che come naturali speronature nascono dai fianchi del monumento, nel mentre concorrono al maggior equilibrio della costruzione interessandone le parti laterali in prospetto alle due strade Defensa e Reconquista, offrono il campo alla significazione simbolica di altri avvenimenti eroici.

Sono gli elementi stessi della struttura architettonica che si svolgono in modo da generare due grandi fontane ravvivate da composizioni plastiche che ricordavano alcuni fra i più salienti episodi della rivoluzione.

Sono le prore rostrate che gruppi di geni presentano, a ricordanza dei fasti navali, al centro delle due esedre da cui scarituriscono i primi zampilli d'acqua.

É la poetica e profetica apparizione dell'eroe San Martino ferito, sulla scoscesa sponda di San Lorenzo. É il terrificante e sublime episodio di Brown che caduto prigioniero a Punta Piedras trova l'ardire di imporsi ai nemici agevolando una fulminea rivincita nella capitolazione di Guayaquil.

É la famosa disfatta della prima squadriglia di Azopardo nelle acque del Paranà - quella disfatta che l'eroismo dei marinai argentini rese più gloriosa che una gloriosa vittoria.

È il ricordo di quella *Loggia di Lautaro* alla cui nobile, persistente ed efficace propaganda è dovuta gran parte del successo dell'insurrezione Argentina”.

Questio erano i principali concetti ai quali s'inspiravano Gaetano Moretti e Luigi Brizzolara, presentando il loro magnifico progetto e consigliano di tramento, nel grandioso locale creato come Museo dell'Indipendenza, l'antico e rozzo manufatto eretto come primo ricordo della Rivoluzione.

Il 25 Maggio 1910, commemorandosi il primo centenario della liberazione dell'Argentina dal giogo spagnuolo, fu posta a Buenos Ayres la prima pietra del superbo monumento che dovrà inaugurarsi il 9 Luglio 1916, nel centesimo anniversario del Congresso che proclamò la libertà e l'indipendenza della Repubblica. Non diremo, per brevità, dell'immane lavoro compiuto dall'architetto Moretti per completare il progetto in modo da porlo in armonia colla Piazza di Maggio a Buenos Ayres, dove dovrà sorgere. Egli infatti ideava una generale sistemazione della Piazza di Maggio intesa a far sì “che futuro segnacolo della grande epopea patriottica possa trovare nella piazza stessa quel degno ambiente che no gli offrono le presenti condizioni edilizie; e inteso pure a procurare dal Rio della Plata, a chi arriva per via di mare a Buenos Ayress, la più bella veduta della città, l'insigna delle glorie argentine come primo saluto”.

Quando si seppe che Luigi Brizzolara avrebbe dovuto compiere per il 1916, l'opera gigantesca, si gridò con convizione: - impossibile! - Ora, chi visita nello studio del forte scultore ligure, i lavori mirabilmente progrediti, chi vede al lavoro l'infaticabile artista, grida al miracolo.

Il superbo gruppo della bandiera costituito da ben tredici figure e da un possente cavallo, fusi in un'armonica linea; il mirabile gruppo che dovrà coronare l'enorme obelisco, è già compiuto a un terzo del vero.

L'artista, pur trasformando il primitivo modello, rendendolo più espressivo e drammatico, ha vinto il tempo. Le colossali statue della *Libertá* e della *Patria* sono pronte per la fusione. Sono destinate ad ornare la base del monumentale obelisco, sono alte ben sei metri, e s'impongono per la modellazione larga e sicura, per l'espressione efficacissima.

Quando visitammo lo studio del cav. Brizzolara, egli stava compiendo il modello del possente altorilievo che cingerà la base dell'obelismo, e che costituisce da solo una mirabile opera d'arte.

A buon punto, se non ultimati, si mostrano i quattro grandiosi gruppi angolari: *L'acclamazione alla prima Giunta - Il giuramento alla bandiera di Belgrano - Le leggi dell'anno 1813 - La proclamazione dell'Indipendenza a Tucuman* - Il Brizzolara seppe infondere in ogni gruppo, in ogni figura, la vita, il fervore di quei giorni memorandi.

Belli e originali si presentano i due gruppi centrali dell'altorilievo, raffiguranti l'origine dello stemma argentino, il quale è oramai condotto a termine, nelle proporzioni di metà del vero.

Ogni particolare, ogni dettaglio del monumento è curato con geniale diligenza. Guardando i disegni, si ha ragione di stupire che i due valorosi artisti che si sono accinti alla titanica impresa, abbiano potuto porre tal coscienziosa cura in ogni minor rilievo dell'opera. L'architetto Moretti ha disegnato il tutto con mano sicura e sapiente.

L'inno argentino si svolge scritto nei nastri che scendono dai quattro fasci angolari, ma il grande inno, l'inno superbo di bronzo e di pietra, è il monumento stesso, mirabile, e v'ha da esser bene orgogliosi ch'esso sia opera di due italiani e che un Ligure, di quella ferrea stirpe che diede Eroi alla giovane repubblica, gli abbia datole più armoniose note d'arte.

Noi, profani, diremmo poco se ci sforzassimo a esprimere l'ammirazione che già suscita l'opera colossale del Moretti e del Brizzolara. Meglio sa dirne il valore, un austero e grandissimo artefice, che Luigi Brizzolara onora come Maestro. Giulio Monteverde scriveva da Roma, il 18 corrente, a Luigi Brizzolara:

- *Ho ricevuto e ammirato le due fotografie prese dal gruppo pel monumento all'Indipendenza Argentina. L'opera sua è bella, grandiosa, destinata a decorare la Capitale dell'America Latina, a tenere alto il nome italiano e ad onorare l'arte nostrana.*

Luigi Brizzolara, pur tanto modesto, è esultante per l'elogio del Maestro e solo il plauso del Maestro e solo il plauso del Popolo Argentino starà a pari, nel cuor suo, coll'approvazione del grande e austero Statuario, che pur si considera figliuolo di Genova nostra.

Autor: Baldo D'Oria

O Monumento do Centenário da Independencia

O Paiz, sexta-feira, 15 agosto de 1919, p.5

Embora um pouco tarde, vão-se fazendo sentir os justísimos protestos contra a maneira incorrecta como a secretaria dos negocios do interior do Estado de São Paulo entendeu realizar o concurso para os projectos destinados ao monumento do centenario da independencia.

A celeuma foi, a principio, privativa das conversas á mesa do café ou dos cantos dos *ateliers*, tudo feito em intimidade, á modos receiosos, como se impotentes e desprotegidos, os nossos artistas - esculptores e architectos - não tivessem meios e elementos para vir á luz do dia gritar um direito que lhes assiste : o de protestar contra o que, parta de quem partir, possa, remotamente ou não, tornar-se uma perigosa turbação aos legitimos interesses da arte.

Mas, a coisa veiu a furo. E das simples noticias e *suellos*, passou-se ás entrevistas, ás reclamações, até chegar-se aos longos e autorizados artigos assignados. E assim veiu para o

dominio publico, por meio da imprensa, o murmurejar primitivo dos nossos esculptores e architectos, o qual hoje se faz protesto vehemente e justo, corporificado por uma representação que deverá ser, com a maxima brevidade, enderessada aos poderes competentes. Aos reclamos, aos protestos á celeuma, vieram, por fim, juntar-se duas vozes autorizadas : a de Raul Pederneiras e a de Medeiros e Albuquerque.

Oxalá! que de tudo isso surja finalmente um edital de concurrencia para os projectos do monumento do centenario da independencia, que satisfaça todas as exigencias, que consulte todos os interesses em jogo, como tudo comporta e folgadoamente o nosso desenvolvimento artistico !

E não tinhamos nada a addicionar ao que já foi feito pela imprensa d'aqui e ao que certamente, e em boa hora, vai ser feito pelos nossos artistas, se não discordassemos, em varios pontos, do que já se tem dito e da orientação que, segundo sei, vai nortear a confecção do protesto dos artistas patricios.

Há pelo menos tres problemas, capitaes e importantes, que se prendem intimamente, visceralmente, com o caso da concurrencia dos projectos para aquelle monumento. Podem ser assim especificados : a) internacionalização da concurrencia; b) edital da concurrencia e sua redacção, e c) jury de julgamento do concurso.

Outros problemas, é claro, dizem fundamente com o assumpto e são delle interdependentes. Mas propositadamente deprezamo!-os, ao menos por emquanto, não só porque são elles os tres pontos essenciaes da controversia que, fatalmente, se vai estabelecer entre o governo e os artistas, como porque elles bastam, devidamente, estudados e resolvidos, para dar uma idéa geral do importante acontecimento historico-artistico, como servirá sufficientemente para bem encaminhar um solução razoavel, satisfatoria, logica, intelligente, a contento de todos, salvaguardadas, a um tempo, as exigencias estheticas, as precariedades artisticas e os interesses do Estado.

São todas as tres, questoes de alta monta, que exigem agora, como deveriam ter exigido da secretaria do interior do Estado de S. Paulo, um acurado estudo, uma desapaixonada meditação, uma consideração especial pela somma de interesses - estheticos, sociaes, historicos, artisticos, economicos, administrativos - que vão pôr em circulação, como ora desgraçadamente acontece.

Propomo-no, pois, a um modesto amontoado de considerações, todas pessoas, tendentes, porém, a proporcionar, quer para os meios officiaes, quer para os meios artisticos, os elementos de um solução, que honre os nossos creditos nacionaes, elevando alto o nome e a civilização brasileiras.

Da internacionalização ou não do concurso.

E' esse, sem duvida, o mais importante dos tres problemas focalizados. E' sobre elle que, se bem que indevidamente, em nosso entender, têm os nossos artistas voltadas as suas vistas e

os seus protestos. E' ainda a seu respeito que, em especie e particularmente, se hão voltados os cuidados de nossa imprensa, nomeadamente os dos jornalistas Raul Pederneiras e Medeiros e Albuquerque. E é elle, finalmente, o mais complexo, o mais delicado, o mais difficil de resolver, porque desde já tem contra a unica e justa, quanto intelligente e liberal solução, o apaixonamento dos nossos patricios, *soitdisent*, nacionalistas, nativistas, jacobinos ou que melhor nome tenham.

Como está publico, o edital da secretaria do interior de S. Paulo, estabeleceu, obedecendo a um elevado criterio de justo e digno liberalismo e seguindo a boa norma já observada, em casos identicos, por nações de cultura e civilização iguaes á nossa, que á concurrencia para os projectos para o monumento do centenario da independencia pudessem concorrer artistas de todas as nacionalidades. Reza assim a primeira parte das suas condições : “Serão aceitos projectos de artistas não só brasileiros como de outras nacionalidades.”

Ora, como é tambem sabido, é precisamente contra esta liberalidade que mais se insurgem os nossos artistas e aquelles dois illustres jornalistas. E argumentam em *ultima ratio* - o concurso para o monumento da independencia é e deve ser um *balanço artistico nacional*, devendo delle ser excluidos os artistas estrangeiros.

Esses são extremados. Mas, outros ha menos *bolshevistas*, tomado este termo na verdadeira significação politica, isto é, aquelles que exigem o maximo de concessões. Assim, este grupo consente que do concurso possam participar os artistas estrangeiros naturalizados brasileiros ou aqui domiciliados.

Não precisamos dizer que estamos profundamente em desaccordo, tanto com os *bolshevistas*, como com os *menshevistas*. Neste particular, o edital paulista andou admiravelmente bem inspirado. E nem se pôdecomprender que a secretaria do interior do Estado de S. Paulo tivesse tido outro proceder, quando havia para illustrar a sua resolução a sábia attitude de yuntaejecutiva de lacomision nacional delcentenario, que na Argentina, ali no Prata, teve a seu cargo a erecção, na praça de Mayo, do monumento á independencia. E', pois, ponto fora de duvida e que não comporta controversia, que o concurso deve e devia ser, tal como está no edital, internacional, isto é, podendo, como aconteceu na Argentina, ao mesmo concorrer artistas de todas as nacionalidades.

E, deste modo, para illustração dos contrarios dessa idéa, passemos uma rapida vista de olhos sobre o concurso argentino, afim de mostrar aos nossos artistas que o facto da internacionalização do concurso não melindrou nem diminuiu os esculptores e architetos platinos, como tambem não os melindrou nem os diminuiu o facto de ter sido dado o primeiro logar e execução do monumento a um artista italiano. O certamen argentino foi dos mais brilhantes. Ao todo, apresentaram-se a concurso 74 projectos, que eram assim distribuidos por nacionalidades : argentinos, 8 ; allemães, 6 ; austriacos, 2 ; belgas, 3 ; chileno, 1 ; hespanhoes, 10 ; francezes, 21 ; inglezes, 3 ; italianos, 17 ; americano do norte, 1, e uruguayos, 2.

Só os esculptores e architectos brasileiros desdenharam de tão illustre companhia! E' que naturalmente os nacionalistas aguardavam o balanço... artistico do nosso centenario...

Mas, não é tudo. O primeiro logar coube a um artista italiano, e o facto da magnifica exposição, feita em logar adequado, na avenida Sarmiento, constituiu uma excellente e proveitosa lição de historia da arte, através da manifestação dos varioestyls apresentados pelos diversos concurrentes.

E, concluamos, nem pela circumstancia de haver sido um artista italiano, o esculptor Luigi Brizzolara, premiado em primeiro logar e ter executado o monumento,este deixa de ser menos nacional, de menos legitimamente representar os sentimentos e as aspirações do povo argentino.

Não sabemos se isso convencerá os recalcitrantes. No caso, temos outros exemplos, que bem illustrariam o assumpto, justificando plenamente a intelligente resolução da secretaria do interior de S. Paulo, tornando internacional o concurso para o monumento da nossa independencia politica.

Os nossos artistas, ao menos um grupo delles, são, porém, irreductiveis. A toda a logica e sensata argumentação ou exemplificação, persistem teimosamente *nacionalistas*, exigindo que esse concurso seja o tal *balanço artistico*.

Assim, somos forçados a deixar este caminho e descer a uma detalhada analyse relativamente aos elementos artisticos de que póde, neste momento, dispor o Brasil, para tentar o *balanço artistico*. Não nos occuparemos senão dos esculptores. Ha para isso uma razão. Com sóe acontecer, nesses monumentos, quasi sempre, a parte mais importante delles cabe á esculptura. Em maioria. Ha,é verdade, exemplos do contrario, e basta aqui lembrar, como documentação, o celebre monumento de Bozoni a Humberto I, da Italia, em que a larga contribuição da esculptura não é, no conjunto, senão accessoria. O monumento é essencialmente architectonico.

Mas isso não acontecerá entre nós. Vejamos, portanto, de quantos esculptores brasileiros disporia S. Paulo para realizar a idéa do *balanço artistico*.

São esses os nosso esculptores, artistas natos, entre os quaes devia ser aberto o concurso: Correia Lima, Moreira Junior, Honorio da Cunha e Mello, Decio Villares, Eduardo de Sá, Nicolina Vaz Pinto do Couto, Julieta França, Ludovico Berna, A. Magalhães Correia, Antonino Mattos, ModestinoKanto, Antonio Pitanga, Francisco Andrade, Bibiano Silva, Paulo Mazzuchelli, Almir Pinto, Celso Antonio, H. Leão Velloso e mais quatro ou cinco alumnos da Escola Nacional de Bellas Artes, com os quaes não é possivel absolutamente contar para um monumento da ordem, importancia e responsabilidade technica e artistica, desse que se vai erigir ao glorioso fasto de nossa independencia politica, pois são artistas incipientes, que ainda não passaram a prompto da cópia do gesso e mal e mal se vão ainda havendo com os seus titubeantes estudos de cabeças de expressão com modelo vivo.

Serão, ao todo, dezoito, vinte artistas. Poderíamos agora applicar para essa pleiade de esculptores o processo algebrico da eliminação dois a dois, porque não ha ahinguem que affirme, de boa mente e sinceramente, acharem-se todos os artistas citados em condições de idoneidade technica e artistica para poderem concorrer satisfatoriamente ao concurso do monumento da independencia.

Não o faremos ; mas, seguindo outro methodo, passaremos em rapida revista a capacidade de cada um, para balancear, no fim, o numero exactodaquelles que podem verdadeiramente arcar com as extraordinarias responsabilidades de correntes da execução de uma obra de arte, como vai ser e deve ser effectivamente o monumento em concurso para as margens do Ypiranga.

Assim, não se póde contar com o concurso dos jovens esculptores Paulo Mazzucheli, Almir Pinto, Celso Antonio e H. Leão Velloso. O primeiro, embora moço de talento, ainda não deu provas de uma capacidade artistica verdadeiramente creadora. E' imaginativo, tem um vivo sentimento da fórma ; mas é ainda um quassialumno. O segundo anda ainda nos primeiros passos da grande arte de Rodim. Os seus trabalhos do ultimo salão denunciaram um temperamento delicado de artista, mas falta-lhe execução. O terceiro é, dos jovens esculptores, talvez o de maior talento e a quem está, cremos, se estudar, reservado um posto de destaque entre os nossos esculptores. Não póde, porém, concorrer : vem de ser inhabilitado no exame de admissão da Escola Nacional de Bellas Artes, exame que constou da simples marcação de uma figura ! O quarto, o tambemjoven H. Leão Velloso, que nos deu, no anno passado, um admiravel busto de seu eminente mestre, não fórma. E' simples. Pergunte elle ao illustreesculptor Bernardelli, o notavel artista do *Christo e a adúltera*, da *Faceira*, do *Santo Estevão*, do *Faviola*, se consente e que concorra !

Temos agora outro grupo. E' mais numeroso. São, ao todo, seis : Magalhães Correia, Antonino Mattos, Modestino Kanto, Antonio Pitanga, Francisco Andrade e Bibiano Silva. Os dois primeiros voltam do pensionato artistico na Europa ; o primeiro por cinco annos e o segundo por dois. Confesso que, se fosse membro do jury, receiaria pela execução da *maquette* que qualquer um delles apresentasse. São ambos dois bons artistas. São ambos dois bellos temperamentos artisticos. São ambos dois habeisesculptores. Mas a ambos falta a experiencia da execução de obras de folego. O facto de um artista fazer um busto, dez bustos ; imaginar uma herma, um pequeno monumento, um tumulo ; crear uma composição, executar um idéaepisodica, não significa que elle está apto a tomar sobre os frageishombros tão volumosa carga. E não se começa pelo fim. Os dois outros a seguir, estão de malas arrumadas com destino á Europa, onde vão completar a sua educação artistica. Haverá mais logica eliminação? Francisco Andrade prepara-se para concorrer este anno ao premio de viagem. Já é isso preocupação bastante e sufficiente para um joven e esperançoso artista. Finalmente, quanto ao ultimo, quanto ao ultimo era nosso intuito abstermo-nos de qualquer referencia. O joven e

talentoso Bibiano Silva é concorrente, tendo até dado á e tampa a photographia de sua *maquette*. Mas, francamente, não o achamos com a capacidade technica para arcar com a feitura do monumento do centenario. E' nossa opinião sincera e desapaixonada.

Vejamos outra turma. E' pequena. Consta, apenas, de dois artistas. São elles Julieta França e Ludovico Berna. Nem um nem outro poderiam se metter em semelhante empreitada. Falta a ambos capacidade technica e artistica para obras do vulto e importancia dessa de que nos occupamos.

E, finalmente, chegamos ao reducto derradeiro. E' uma companhia illustre. Quatro premios de viagens, tres autores de monumentos, dois professores da Escola Nacional de Bellas Artes, ao todo, seis distinctos artistas, entre os quaes, em resumo, em ultima analyse, iria ser feito o concurso do Monumento do Centenario. Estes artistas são : Corrêa Lima, Moreira Junior, Honorio da Cunha e Mello, Decio Villares, Eduardo de Sá e Nicolino Vaz Pinto de Couto. Destes mesmo, ainda seria honestamente possivel fazer algumas restricções e eliminações. Não o faremos, emtanto. O nosso intento é apenas mostrar o absurdo do tal *balanço artistico nacional*, porque se o fizessem seria literalmente ridiculo e daria de nós e de nossa escultura uma tristeidéa.

Pois, então, em cem annos, isto é, no fim de cem annos, só produzimos seis esculptores em sua completa maturação mental, technica e artistica, para entrar no *balanço artistico* do Monumento do Centenario da Independencia ? E essa é a dura e irretorquível verdade !

Creemos, pois, ter demonstrado á saciedade o absurdo, o inexequível, o inintelligente, o ridiculo, o descabido, o impraticavel do extemporaneo e abstruso *balanço artistico nacional*.

E como esta idéa - a idéa do *balanço artistico* - não poderá ser de modo algum vencedora, sendo o concurso, como é, internacional, passaremos, nesta parte de nossas modestas considerações, a apontar outros artistas que logicamente devem ser chamados a concurso. Primeiro os artistas estrangeiros residentes no Brasil ; depois os esculptores estrangeiros que têm trabalhado para o nosso paiz, e, finalmente, os esculptores de todas as partes do mundo.

Assim, vêm os esculptores estrangeiros residentes entre nós : Rodolpho Bernardelli, mexicano, (não figurou entre os brasileiros porque ali se fazia questão de brasileiros natos), aqui domiciliado desde a sua primeira meninice, antigo alumno da ex-Academia Imperial de Bellas Artes, ex-director da Escola Nacional de Bellas Artes, professor honorario da mesma escola, premio de viagem daquela academia, autor da maioria dos nossos monumentos e estatuas, além de uma série enorme de bustos dos nossos mais notaveis homens de Estado, letras e sciencias, radicado definitivamente ao solo de sua patria adoptiva, proprietario e um dos mais eminentes impulsionadores das artes plasticas em nossa terra ; Rodolpho Pinto de Couto, portuguez, domiciliado nesta capital ha mais de uma decada, casado com uma artista brasileira, identificado com os nossos sentimentos e destinos, com residencia fixa entre nós,

onde já é proprietário, tendo concorrido a diversos concursos de arte no Brasil, conseguindo dois primeiros logares, motivo pelo qual lhe coube a execução dos *pupilos da Candelaria* e do *Monumento funerario de Pinheiro Machado*, autor de varios bustos de brasileiros illustres, entre os quaes o do barão Homem de Mello e medalha de outro no salão nacional de Bellas Artes ; A. Zani, italiano, discipulo de Bernardelli, fez de nossa terra a sua segunda patria, aqui estabelecendo-se com bens e familia, autor de mais de um monumento para S. Paulo, entre os quaes o da *Fundação de S. Paulo* ; William Zadig, sueco, estabelecido em S. Paulo, onde é professor do Lyceu de Artes e Officios, autor de estatuas e bustos de personalidades brasileiras para aquelle Estado ; Julio Starace, italiano, domiciliado de muito em S. Paulo, onde se casou e se estabeleceu, trabalhando em esculptura, tendo já feito alguns pequenos monumentos para S. Paulo e dedicando-se com grande carinho ao estudo dos nossos mestiços, em cujo meio tem conseguido cabeças de alta valor anatomico, com muito character e expressão ; L. Petrucci, italiano, tambem domiciliado ha muitos annos em S. Paulo, vivendo exclusivamente de sua arte e identificado com o nosso meio ; Humberto Cavina, italiano, esculptor e fundidor, com propriedades nesta capital, onde tem a sua fundição, tendo sempre concorrido ás nossas exposições geraes, em cujo salão já foi mais de uma vez premiado ; e mais alguns esculptores menores, especialmente italianos, portuguezes e allemães, residentes aqui, em S. Paulo, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul, que não podem ser excluidos do nosso concurso para o Monumentos da Independencia, embora muitos delles não tenham necessaria capacidade technica e artistica para tomar a si a execução de trabalhos de folego.

Agora os esculptores estrangeiros que já executaram bustos, estatuas e monumentos para o Brasil. São os seguintes, entre outros : Jean Magrou, francez, autor das estatuas de D. Pedro II, em Petropolis, e de João Lisboa, em S. Luiz do Maranhão ; Auguste Maillard, francez, que fez a estatua de D. Pedro II, que está em Fortaleza, Ceará ; Felix Charpentier, francez, que conseguiu o primeiro logar no concurso para o *Monumento do barão do Rio Branco* e que é autor da estatua do visconde do Rio Branco, que está na Gloria e que tem feito varios bustos de brasileiros eminentes para o Ministerio das Relações Exteriores ; Teixeira Lopes, portuguez, que fez as formosissimas portas de bronze da Candelaria e é autor do *Monumento do general Bento Gonçalves*, que está na praça Tamandaré, na cidade do Rio Grande ; e outros ainda, cujos nomes não nos occorrem de momento. Neste numero devem ser incluídos igualmente os esculptores estrangeiros autores dos monumentos existentes em varios pontos do nosso paiz, como o da *Abertura dos portos*, em Manáos ; o da *Republica*, general Gurjão e frei Caetano, no Pará ; o do barão do Rio Branco e Joaquim Nabuco, em Recife ; o de Braz Cubas, em Santos, e outros mais.

Finalmente, todos os esculptores, de qualquer nacionalidade, que quizessem abrilhantar, movimentar, honrar o nosso importante certamen artistico do Monumento do Centenario da Independencia.

Parece-nos termos ventilado devidamente o primeiro problema : o da não restrição do concurso só para os escultores brasileiros natos. Mesmo que em parte ficasse vencedora a idéia contrária, nós não poderíamos coerentemente, logicamente, dispensar o concurso dos artistas que acabamos de citar.

Vejamos, a seguir, como deve ser resolvido o segundo problema.

M. Nogueira da Silva

***Royal-Street-Flush* arquitetônico, 1920.**

“Idéias de um Jeca Tatu”, Monteiro Lobato. Ed. Globo, Rio de Janeiro, 2008.

Está na berlinda, a propósito do monumento da Independência, um fato que toca de perto a honorabilidade paulistana.

O caso é este: um dos concorrentes ouviu dizer que nestas plagas tudo se arranja, sendo a questão coisa só de preço e jeito. Fiado nisso, organizou um meticuloso plano de campanha como fizeram os demais, nos méritos estéticos da sua arte: pôs em jogo os melhores truques da arte de ganhar concursos, na guala, não resta dúvida, é um gênio.

Trouxe cunhas de primeiríssima, cartas dos melhores padrinhos italianos, a começar pelo papa, endereçadas às altas potências paulistanas com voz decisória no certame.

Não parou aí. Presenteou ainda com bustos de bronze, da sua lavra, todas as personagens marcantes do nosso alto bordo, capazes de cochichar ao ouvido do Têmis uma palavrinha ajeitadora. Não esqueceu, por exemplo, o presidente do estado, nem para maior reforço uma pessoa de sua família. Não esqueceu o célebre deputado-poeta que entre nós exerce mimosa função de plenipotenciário de Apolo, Minerva e Mercúdio junto ao Tesouro paulista. Nem esqueceu nenhum dos demais paredros suscetíveis de se enternecerem com gentilíssima amabilidade. E tal certeza tem ele de levar avante a empreitada que apresentou ao lado da sua maquete uma frisa em tamanho natural, obra definitiva, pronta para ser incorporada ao monumento. Essa frisa, que vale ou custou uma fortuna, joga-la-ia ele no pano verde dum concurso se não estivesse convencido de ter um *royal-street-flush* na mão?

Isto é público e notório: sobre outras combiações não públicas nem notórias, fiquem por lá no segredo dos bastidores. À nossa tese bastam os fatos acima. Pergunta-se: foi limpa a intenção do escultor? Teve em mira homenagear simplesmente as pessoas? Não parece, visto como ao organizar a lista dos bustuandos só incluiu nomes de julgadores, diretos ou indiretos, danto a entender que só visou puxar brasa para a sua maquete. O caso é sério. É dos que despertam os gansos do Capitólio e fazem-nos levar o apito à boca. Significa, nem mais, nem menos, o intuito deliberado de vencer pela peita do alto coturno, aliada a um fidalgo e artístico suborno.

Errou, entretando, o senhor Ximenes. Está próximo o julgamento e Sua Santidade verificará como mentiram os que na Itália deram como subornáveis os nossos conspícuos pró-homens.

Outra questão agora. Será o seu projeto tal que possa vencer pela simples força do valor estético? Não nos parece, a nós, público, nem aos críticos de arte, nem aos artistas. Inquinam-no defeitos sérios, ressaltantes à primeira vista, falhas que o colocam em plana inferior ao genial projeto de Rollo, ao belíssimo trabalho de Brizzolara e à formosa concepção de Etzel.

Em primeiro lugar, visa somente ao bonito. Ora, o bonito é inimigo figadal do belo e do grandioso, qualidades essenciais num monumento desta ordem.

É frio. Não diz nada. Não o anima nenhuma idéia, nenhum sopro de genialidade, nem sequer um vago fulgor de concepção. Mas anima-o, visivelmente, insistentemente, a intenção do bonito. E é realmente bonito. Todas as moças que o defrontam exclamam logo enlevadas:

- Que belezinha!

Destituído de uma idéia central, diretora, que enfeixe em harmonia de conjunto todas as partes, abunda, por isso, em detalhes vazios de qualquer significação. Aquelas esfinges aladas, que querem dizer? Que função possuem ali? E o casal de leões de asas? E o outro casal de leão sem asas? Haverá nada mais chocante que esta mescha disparatada de Egito, Assíria e Uganda? Porque leões e não capivaras, por exemplos? Ou antas? Ou macacos?

Uma obra de arte, de qualquer latitude, não há de ter um detalhe que não concorra logicamente para o efeito geral. Defeito é tanto uma lacuna como uma excrescência. E essa *menagérie* está no projeto como as mais berrantes das excrescências, cultor não soube como encher. Enfeites, apenas; não possuem outra significação.

O mesmo acontece com as quatro enormes colunas-candelabros fincadas nos cantos, todas elas com uma clássica mulherzinha alegórica no topo. Esses espeques não se fundem no monumento e quebram-lhe a estética com a sua nota utilitária, iluminativa. Por que esses lampiões *lightíferos* e não quatro chafarizes, ou quatro belvederes com elevadores e uma *terrasse* para chopes em cima?

Falta de inventividade, pobreza de idéias é o que representam. E não é só isso. Na frente do bloco ergue-se um altar com uma pira onde chameja um fogo de bronze, tocado para a direita por chavões cediços da arquitetura acadiana. Um artista de talento foge hoje de representar no bronze cisas por essencia instáveis e moveções como é a chama: ou, então, estiliza-as. A escultura é a arte do repouso, e mesmo quando figura um movimento toma-o em seus momentos de repouso. Fugir desta regra, fixá-lo pelo sistema do instantâneo fotográfico é positivamente cair no ridículo-impressão que dá a chama realista da pira Ximenes.

O grupo central simboliza uma apoteose *vieux-jeu*. Paupérrima. Um carro tirado por dois pingos árabes, com uma mulheraça à grega dentro, ladeada de uma guarda de honra de figuras

gregas a pé; atrás, na rabada do trole, um índio de tanga, à *highlander* - Peri, o pobre do Peri como o representam os tenores italianos dos mambembes líricos. Este grupo significa o que se quiser. É a vitória, o triunfo, a independência, a democracia, as artes, uma apoteose feniana ou uma alegoria dos Filhos de Plutão, à vontade. Dos grupos laterais um representa a escravidão...O outro fica à merce da fantasia interpretativa de cada um.

Mas o *coup de foudre*, o canhão de 420 do monumento, é a frisa frontal onde se reproduz em alto-relevo o quadro famoso de Pedro Américo. Muito bonita. Mas, como o resto, não resiste à análise.

Dom Pedro, no centro, a cavalo...

Abra-se um parêntese. Diz o depoimento do Barão de Pindamonhangaba, comandante da guarda e testemunha ocular: “Montava Dom Pedro uma possante besta gateada, sendo menos verdadeira a notícia mais tarde dada pelos jornais de que vinha em um cavalo de raça mineira”. Ora, se o escultor meteu-se a fazer reconstrução histórica verista, já começou errando. Passou de burro reconstrução histórica verista, já começou errando. Passou de burro a cavalo. Feche-se parêntese.

Pedro I, no centro, a cavalo, desfere o grito histórico (grito que o professor Assis Cintra vai provar que ele não proferiu) e pela abertura de sua boca vê-se que já voou o “Independência” e a imperial glote modula o “ou”. Qual, num ato destes, a atitude lógica dos ouvintes? A da atenção, da eletrização. Todos suspensos, de olhar fixo no imperador, galvanizados, hão de esperar a conclusão do grito para desfechar o vivório.

Pedro Américo soube grupar magistralmente as figuras e dar-lhes a atitude lógica, única admissível.

Na frisa, porém, é o contrário. Cada cavaleiro assume uma atitude à parte, sem ligação com grito. Todos divertem-se em cima dos animais; um enrista a espada e procura espetetar a caraça de leão de cimalha; outro desce a sardinha sobre o cavalo, como se fora ela um chicote - nenhum atende à voz do imperial senhor. À direita espreme-se uma triste figura de caboclo, entre a cabeça de uma vaca e a anca dum potro: é um caboclinho maninguera, opilado, perfeitamente jeca.

No quadro de Pedro Américo há ali um carreiro, soberbo de movimento e expressão, que passa de largo, espantado com o imprevisto da cena. Na frisa, o jeca, apesar de metido entre as aspas da caracu e o coice possível, está indiferente ao rei, à vaca, ao cavalo e ao público. No entanto, é linda esta frisa. Não há menina de escola que diante dela não espirre o clássico:

- Que galanteza! Eis o que é a maquete Ximenes, na qual havia muito ainda que escabichar se houvesse espaço e valesse a pena. Os pequenos enfeites, por exemplo, que

pululam aqui e ali; os florões; as piras em forma de fruteira; um baixo-relevo quase *art nouveau*, bastante lombricoidal etc. etc.

Mas não vale a pena. E não vale a pena sobretudo porque, em vista da sua atitude cavatória, subornativa, o seu projeto já está de lado. Ainda há brio em São Paulo, vão ver.

Não obstante...

“ O Projecto Brizzolara”, in: *Jornal do Commercio*, 21 de março 1920.

Analysemos hoje o projecto do esculptor Luigi Brizzolara, da Italia.

É este um artista de um grande nomeada em todos os centros artisticos da Europa, e mesmo nos da America. Tem trabalhos feitos por concurso em diversas partes do mundo, sendo o mais recente foi por elle levado a effeito na Argentina, tambem para commemoração da independencia nacional do paiz vizinho.

Impulsionado pela importancia do nosso concurso, o Sr. Brizzolara quiz dar mais uma prova brilhante da sua operosidade artistica, procurando, antes de tudo, aproveitar para a construcção do monumento a vasta área destinada á (sic) sua erecção, afim de dar lhe maior majestade. Concebeu a construcção de modo a poder consagrar dignamente os factos mais notaveis da nossa brilhante Historia. Movido por tal idéa (sic) accrescentou á (sic) massa central do monumento dous longos braços que descem até ás (sic) duas ruas lateraes, acompanhando o declive, numa extensão de cem metros.

A architectura do projecto Brizzolara será talvez muito simples, mas tem uma nota austéra e muito solida.

A parte esculptora deve ser em bronze, a qual, com sua massa talhada em marmore, destacar-se-ha fortemente da parte architectonica.

O autor procurou imprimir no conjunto uma nota profunda de grandiosidade, um tanto simples, temperada pela harmonia total da fórmula, obedecendo, como é de se prevêr, a uma distribuição proporcionada das differentes partes.

Sobre o largo embasamento erguem-se tres grupos figurativos: dous lateraes, apoiados em blocos quadrangulares e um central.

Á (sic) frente do corpo central vê-se o altar da Patria, sobre o qual arde o fogo sagrado; em cima, a representação do “Direito” a empunhar o gladio da Justiça, e a do “Dever”, cingindo ao peito a bandeira, eterno symbolo da Patria.

No alto, um grupo de cavalleiros, rodeando o imperador D. Pedro I, a cavallo, alçando a espada uma ao dar o grito da liberdade.

Dous blocos lateraes representam dous importantes acontecimentos da nossa historia. Sobre o bloco quadrado da esquerda está a glorificação symbolica dos martyres da Independencia, e sobre o da dirita (sic), o episodio do “Fico”.

Na parte posterior do grupo central, está a grande figura da “Liberdade” firme na sua austera attitude. Bustos de brasileiros illustres dominam as duas escadas lateraes, a cujos angulos figuram pequenas fontes.

O projecto que estamos a examinar é, realmente, digno de todos os applausos e do nome do autor. A sua linha architectonica é bella, muito correcta, apesar de simples, e de uma originalidade accentuada, que a faz sobresahir logo á (sic) primeira vista, dentre as demais obras expostas.

O Sr. Brizzolara não possui, (é evidente) o poder da invocação historica e bem o demonstra apesar de afirmar que com a sua symbolisação muito se preocupou. Mas, sendo como é, dotado de uma extraordinaria capacidade de concepção, que nada tem de commum com as outras a que já nos referimos, alcança bellissimos efeitos adaptaveis á nossa historia.

Este artista abusa um pouco, ou melhor, parece ter predilecção pronunciada pela maneira vaga de collocar os seus personagens heroicos, fazendo irromper, ás vezes do aspecto geral, um effeito talvez extranho, mas que, todavia, não deixa de ser imponente. Ao contemplar-se a sua obra apresentada neste concurso, temos, de subito, a forte impressão de estarmos diante de um produto de um cérebro fecundissimo de creações novas, cheio de novas inspirações - ou diante do sonho de uma alma sensibilissima de artista que, nas espiraes nevroticas do desejo de subir sempre, até galgar a gloria, desvia-se frequentemente do caminho que conduz ao sentimento.

Comtudo, a sua obra é grandiosa no magnífico “assieme” e é dotada de majestade impressionante que infunde no espírito de quem a contempla uma vaga sensação de terror, mas que não chega a evocar o sentimento do respeito, na verdadeira expressão da palavra, nem o da veneração ao symbolo.

Vejamos, por exemplo, o grupo central, a massa enorme que é, por assim dizer, o coração da obra: lá, sobre a collina, qual uma aguia anciosa de glorias e de altura, a figura energica e possante de D. Pedro I, a cavallo. O seu corcel estaca bruscamente sobre o outeiro, como um symbolo perpetuo, patenteando ao universo inteiro que a Nação é firme no seu intento de prosseguir imperturbavelmente, na estrada infinita que conduz ao progresso.

O augusto Príncipe da nossa liberdade contempla, como o olhar ancioso, a linha de um horizonte que não existe, na verdade, mas que nós temos a illusão da sua existencia, porque adivinhamos, instinctivamente que a alma do magnífico personagem se ergue quasi desesperada, quasi victima da allucinação, ás olympicas regiões da Gloria. A gloria é o horizonte que elle fita, e a luz e a liberdade são os seus limites inconcebíveis. O Principe, desdenhando as baixezas humanas, a tyrannia, domina, com um simples olhar, com serenidade

quasi tragica na frente, toda a extensão que já foi considerada interminável, desta terra, - onde medrava, naquele tempo, o jugo humilhante do estrangeiro, contra o qual, para despedaçá-lo, elle se levantou sozinho e destemidamente, soltando o grito de "Independência ou Morte!". É, e sabe ser, o novo Prometheu da nossa terra, trazendo do sol dos ideaes, o facho de luz que nunca mais se apagará.

Em planos diversos e mais baixos, seguem-n'os as cohortes dos guerreiros fieis que com elle architectaram o grande sonho da Liberdade nacional e preferiram votar a vida ao sacrificio inominavel, em sublime holocausto á Patria - a serem escravos predestinados e proscriptos, servos moraes e materiaes, sem vontade, sem esforço, sem luz e sem sentimentos.

Neste grupo central, a violencia da acção symbolizada, e a ancia dominadora dos animos tão bem retratada pelo autor no conjunto dos seus personagens, é manifesta, é verdadeiramente empolgante visto attingir os limites do tragico.

Os cavallos que vêm atraz, na cohorte, erguem-se na furia indomavel da corrida, e os cavaleiros, mais do que dominando os corceis, guiando-os na marcha vertiginosa ao triumpho da vontade, parecem dominados pelo delirio. E, ao ve-los, lá, ao cimo do monumento, temos a suggestão magnifica e terrivel ao mesmo tempo, de que se vão arremessando á conquista do Ideal com todas as forças do desejo, imaginaveis e não imaginaveis; buscam assim a victoria absolutamente certos da victoria ineffavel da vontade.

Vê-se, pois, que no conjunto, este bloco é sempre magnifico, sempre movimentado, sempre impressionante. O autor soube sentir muito bem as tragedias das ancia e do desejo dos personagens que retratou; consciente de que, no dizer do romancista, toda a alma tem dentro de si a sua tragedia, (mesmo quando attinge o apogeu da gloria), o Sr. Brizzolara fez viver em cada vulto uma tragedia nova.

A technica é boa, muito embora algumas vezes seja mais forte e noutras, em certos pontos, pareça algo fatigada. A massa, como se vê, incute mais temor que respeito mais estupefação do que amor. É este um... peccado que tem a sua attenuante, dada a força de concepção representativa do autor, mas que um exame demorado acaba por tornar imperdoável, porque assim, deixa o monumento de evocar a época que se quis representar.

Representa bem os movimentos, as figuras em si, individualizadas, não symbolicas, porém não faz sentir o momento historico da acção.

Será uma falta apenas sensível, de comprehensão do facto (?) Talvez não, porque a tragedia "em si" existe. Não será o sentimento esculpido da alma nervosa e grande do artista mais adaptavel em syntheses de representações de qualquer outra especie, differentes das históricas (?).

A's margens das escadarias encontram-se figuras representativas dos vultos de maior destaque da nossa Independencia, mas que, directamente, pouco podem influir, na representação da época, uma vez que os bustos e mesmo as estatuas foram e serão sempre a

mesma cousa, isto é: dignificação individual deste ou daquele personagem, em merito ás suas qualidades pessoais, e não symbolização da época em que agiram, mesmo apesar do *Apollo de Belvedere* marcar uma época de civilização grega. Este trabalho é o que é, porque o sabemos antigo e dos gregos; não fosse isso, sem detrimento da sua magnificencia, poderia ser trabalhado ou executado nos nossos dias, completamente, dando-se-lhe porém um outro nome. E ninguém iria pensar nos gregos, quando a contemplasse embora com amor...

Na parte posterior do monumento do Sr. Brizzolara, como acima foi dito, há uma figura sentada, representando a Liberdade, figura estupenda, em que se revela mais uma vez o grande alcance da technica do illustre artista.

Deve-se dizer, porém, que a *pose* desta figura, pacatamente sentada, não póde absolutamente, nos dias de hoje, symbolizar a Liberdade, mesmo que se ponha o nome por baixo...

Neste particular, não sabemos por que o artista sente-se um pouco fraco...

Certo é que, em Turim, e mesmo aqui, em photographia, póde-se examinar figura igual a esta. Faz ella parte da "*Statua del monumento ossario alla Madonna di Campagna*", executada pelo celebre esculptor da moderna evolução artística do PROF. LEONARDO BISTOLFI. Naquela magnífica obra de arte, tambem italiana, a figura a que nos referimos está sentada, vestida de magníficas roupagens, de braços abertos, solemnemente majestosa, (?) representa "*A Pátria*". A sua collocação é, também, como a Liberdade do projecto Brizzolara, na parte posterior do monumento...

Teria o artista moldado sobre aquellas a sua "Liberdade" (?) Ou estamos diante de uma concepção extraordinariamente curiosa, em que igualou a inspiração de dous artistas (?) É facto, porem, que o monumento de Bistolfi já existia em Turim, muito antes do edital para o nosso concurso.

O Sr. Brizzolara não carece destes recursos para brilhar, uma vez que possui extraordinário poder creativo.

Estas cousas, e o artista o deve saber melhor do que nós, são immensamente prejudiciaes, notadamente em concursos da importância do nosso.

Dahi a extranheza que o facto nos causou e, como a nós, a todos aquelles que se deram o trabalho de examinar as "maquettes" expostas.

Verdade é, porém, que nem todos os outros, isentos de culpa, se assim se póde chamar a semelhança espantosa da "*Pátria*" de Bistolfi com a "*Liberdade*" de Brizzolara, brilham pela originalidade...

Isso, entretanto, não justifica a falta que apontamos, e se nos fosse permitido, classificariámos de - peccado mortal.

Mas não é apenas este; outros existem na obra do illustre Sr. Brizzolara: o seu monumento, apesar de bello, de magnífico, de extraordinário no corpo central, póde ser visto

sómente pela parte anterior, para não attenuar a impressão da sua majestade que, como dissemos, attinge a tragédia.

*

* *

O Sr. Dr. Secretario do interior, attendendo ao grande interesse do público pela importante exposição e ao apello que lhe (?) dirigimos no dia 19, resolveu prorrogar o prazo para o seu encerramento até o fim do corrente mez.

O Srs. Roberto Etzel e Bibiano Silva dirigiram á comissão julgadora do concurso longo memorial, allegando que o Sr. Brizzolara, além de não haver observado as disposições do edital de concurrencia, aproveitou para a sua “maquete” idéas de outros autores inscriptos no concurso.

Uma cópia deste protesto foi-nos enviada pelos seus signatários, mas sobre elle nada temos a dizer, visto como á comissão incumbe apurar a veracidade dos factos referidos pelos Srs. Etzel e Bibiano.

A EXPOSIÇÃO DE "MAQUETTES"

NO PALACIO DAS INDUSTRIAS

ABRIU-SE, finalmente, ha alguns dias, no Palacio das Industrias, a exposição de «maquettes» para o monumento da Independencia.

Ao importante certamen concorrem varios nomes de esculptores do Brasil, da Italia, dos Estados Unidos, da Hespanha, do Uruguay, da Suecia e da França. Estes paizes estão representados na exposição pelos seguintes nomes:

Srs. Jorge Krug, de S. Paulo; Garuffi, de Roma; Roberto Etzel e Luigi Contratti, de Turim; Ettore Ximenes, de Roma; Donini Cesare e Aldo Scala, de Roma; Luigi Briz-

zola, de Roma; Bibiano Silva, de Pernambuco; Lucio Rossi, de Buenos Aires; dr. Victor Mercado e H. Bakkenist, de S. Paulo; Annibal Saint Ambrien e Alberto Pacheco, de S. Paulo; A. Starup Hansen, da Dinamarca; Antonio Barchini, Felipe Pedro Nenine e Luiz Rallo, de Montevideo; Turengio Granetti, de Buenos Aires; Grim, da Suissa; Zochi, de Roma; N. Rollo, de S. Paulo; Edgardo Limone, de Napoles; Angel Gorce Diaz, da Hespanha; Charles Keck, de Nova York; Inocencio Soriano, de Madrid; Mario R. Pinto e Fernando Frick, de S. Paulo; Torquato Torre e José Ferro, de Buenos Aires.

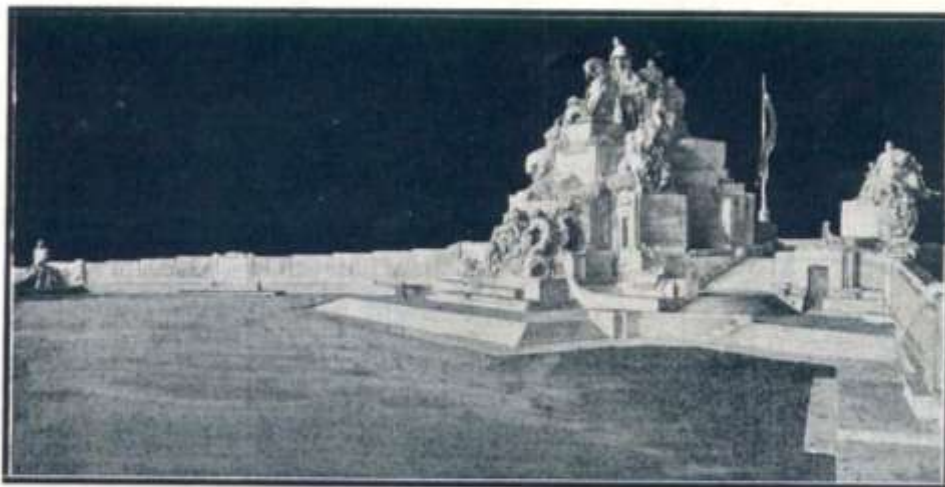
E' uma imponente mostra, na qual apparecem trabalhos excellentes sob todo ponto de vista, devidos alguns a esculptores de nomeada em seus paizes. Quer olhados pelo seu lado artistico, quer observados como syntheses historicas do movimento libertario de 1822, esses monumentos apresentam predicados não raro reunidos que os habilitam plenamente para o concurso.

A alguns sobram qualidades de interpretação do lasto nacional que devem perpetuar; outros, nos quaes essa preocupação não restringiu a liberdade de concepção do artista,

paiz onde funciona uma grande e tradicional Escola Nacional de Bellas Artes e de onde, finalmente, tantos artistas partem subvencionados para o estrangeiro, tão poucos sejam os nomes que concorrem a um certamen com o fim de perpetuar um acontecimento nosso e celebrar um dos maiores factos da historia patria.

Enchemo-nos, comtudo, de contentamento ao observar algumas das «maquettes» do Palacio das Industrias. São representações de arte séria, soberbos trabalhos que honram não só os seus auctores, como os paizes de onde procedem. Tenhamos em vista os esplendidos projectos de Nicola Rollo, de Luigi Brizzolara, Etzel e Contratti e outros. São trabalhos sérios e vigorosos, dignos de

Monumento da Independencia



Maquette do projecto do illustre esculptor italiano Luigi Brizzolara para o Monumento da Independencia do Brasil, uma das mais bellas entre as que foram expostas no Palacio das Industrias.

zolara, de Roma; Bibiano Silva, de Pernambuco; Lucio Rossi, de Buenos Aires; dr. Victor Mercado e H. Bakkenist, de S. Paulo; Annibal Saint Ambrien e Alberto Pacheco, de S. Paulo; A. Starup Hansen, da Dinamarca; Antonio Barchini, Felipe Pedro Nenine e Luiz Rallo, de Montevideo; Turengio Granetti, de Buenos Aires; Grim, da Suissa; Zochi, de Roma; N. Rollo, de S. Paulo; Edgardo Limone, de Napoles; Angel Gorce Diaz, da Hespanha; Charles Keck, de Nova York; Inocencio Soriano, de Madrid; Mario R. Pinto e Fernando Frick, de S. Paulo; Torquato Torre e José Ferro, de Buenos Aires.

são magnificas afirmações de talento dos seus auctores.

De modo que, nesse punhado de «maquettes» expostas, ha muito a observar e a sentir.

Não são poucos os artistas estrangeiros já notaveis que concorrem a este certamen, embora os nossos proprios artistas se hajam encolhido num silencio desolador e o nosso paiz appareça num concurso nacional tão parcamente representado, isto é, figurando com um numero tão restricto de artistas. Já está aborrecida esta queiza contra os nossos esculptores, tão batida e rebatida anda ella por todos os jornaes. Não nos conformamos, porem, com o facto de, num

figurar nos maiores e mais notaveis certamens de arte esculptorica monumental.

Antes de terminar esta nota breve não podemos deixar de levar o nosso applauso entusiasta e sympathico aos nossos patriotas que concorreram a este certamen, honrando com trabalhos dignos a arte incipiente do nosso paiz.

Não ha livros Moraes; ha livros bem escriptos e livros mal escriptos.

Oscar Wilde

Chronica

A Cigarra, n. 136 - 2º n. de Maio 1920, p.1

Ainda não findara a época dos grandes clásicos (sic) e românticos, quando uma rajada passou, agitando de rijo a velha arvore melodiosa, acordando nos espíritos repercussões heróicas e provocando, na missão do gênio, áquella hora adormecida e quieta, um (sic) intensa vibração de lucta e de vida nova. Tal, na floresta brasileira, emmaranhada e sombria, a apparição extranha de um selvicola, o ar primitivo, a cabeleira fulva ao sol, ágil como uma setta e valente como um jaguar: extremece a ramaria hirsuta, os pássaros voam, emquanto a água estagnada dos ribeiros reflecte, fundo, na sombra, o espanto do selvagem e o pavor que ao surair daquella figura brônzea, se espalhou em torno, no silencio da mattaria.

Houve um reboliço pelos scenaculos e o entusiasmo empolgou todas as intelligências e sensibilidades. A gloria no novo maestro cimentava-se numa profunda impressão que a sua obra victoriosa acabava de despertar. Pelos corredores do Scala ainda percurtiam os applausos e as ovações que a sua opera - destinada a marcar um estagio brilhante da grande Arte - provocara ruidosamente, fazendo que o povo, em delírio, insistisse pelo apparecimento do novo gênio musical, e o carregasse em triumpho, na mais enthusiastica e definitiva apotheose consagrada.

Foi assim que surgiu na Italia, numa época em que florescia os maiores nomes do theatro lyrico de todos os tempos, o maestro brasileiro Carlos Gomes. O jovem compositor, nesse tempo ainda quase no inicio de sua carreira, era uma extranha figura de rabellado, o perfil enérgico, a cabelleira solta, num perenne desalinho de febre de trabalho, e uns olhos profundos em cujas iris se accendiam todos os fogos maravilhosos do seu grande sonho interior. Elle foi bem o reflexo de toda uma época, expressa pelo seu quociente mais enérgico e nesse quociente a sua cooperação se destaca mais pela clara, pela mais vibrante, pela mais alta eloqüência. A sua musica, comquanto influenciada pela formidável contribuição artistica do seu tempo, é sempre virgem, sempre bella sempre enthusiastica, sempre forte.

A sua gloria é tão legitima como a de todos os maiores músicos de sua época. A sua arte é a plasticisação do mais profundo anhelos da musica de então: a força expressional caudalosa, tempestuosa como os nossos rios e profunda e divina como a natureza dos trópicos. Em sua opera multiforme, protéica, cortada de relâmpagos de inspiração e incendiada de um grande gênio creador, vive a sua Patria longínqua, adereçada pela mais bella natureza do mundo e coberta pelo mais rico e generoso céu da terra. Em sua musica vibra toda sentimentalidade soffredora da sua raça, torturada pela saudade e enfeitada pela belleza.

No “Guarany” palpita todo o sub-solo da nossa formação sentimental e vibra a nota mais alta do nosso indianismo constructor: e é, em melodia, a maior affirmação esthetica do gênio creador da raça nova.

E ai estão mais “Lo Schiavo”, “Salvador Rosa” e o “Condor” em cujas paginas magistraes, agitadas por um largo e inquieto remigio, palpita sempre o mesmo sopro de inspiração que dictou a obra eminentemente brasileira, urdida em torno da lenda suave de Pery, o índio bom, amoroso e fiel. Em todas estas operas, que tem feito a mais triumphal das carreiras por todos os palcos do velho e do novo continente, applaudidas por todas as platéas, a critica esmuçadora e iconoclasta só reconhece os predicados invejáveis da genialidade do maestro.

O seu nome corre mundo, abençoado por todos aquelles que buscam, na Arte, um refugio para suas penas ou um asylo, um oasis aberto em meio a materialidade Arida da existência contemporânea.

A ninguém, pois, mais justamente que a Carlos Gomes, cabe ao Brasil perpetuar a memória em seus bronzes e monumentos. Alem de ser a maior gloria musical da sua Pátria, elle é Musico da America, aquelle que, na velha Europa foi o portador e interprete do gênio do novo continente.

S. Paulo vae, em breve, erguer uma estatua ao grande musico. Dessa homenagem partilhará o povo irmão da Península, em cujo seio desabrochou e se desenvolveu o gênio do maestro. A Italia, que admira Carlos Gomes com o mesmo carinho que devota aos seus filhos mais eminentes, será representada nessa sagração, pelo lado artistico, com a contribuição do projecto do monumento, linda obra do esculptor italiano Luigi Brizzolara, um dos mais illustres concorrentes ao certamen aberto para apresentação do projecto do Centenario, e pelo lado material, com a contribuição da colônia italiana para as despezas de construcção do monumento. Será mais um liame de gratidão e de sympathia intellectual a ligar-nos á bella e sempre gloriosa pátria de Gabrielle D’Anunzio, o Poeta-soldado.

Rejubilamo-nos com a consecução desse “desideratum” pelo qual nos batemos há tantos annos. A “A Cigarra” cabe, modéstia á parte, a iniciativa dessa homenagem a Carlos Gomes. Pugnamos sempre pela idea de saldar, em S. Paulo, essa dívida de gratidão para com o seu illustre filho. Vermol-a hoje em caminho de execução, é para nós, mais do que para ninguém, motivo de profunda satisfação.

Realizando-a, terá o Brasil, por S. Paulo, honrado sua maior gloria artística, perpetuando no bronze aquelle que nunca esqueceu sua Patria, pagando-lhe, com um imenso amor, a gloria inegualavel de ter nascido sob o seu ceo dadivoso e em sua terra sempre rica e sempre bella.

Monumento a Carlos Gomes

A Cigarra, n. 136 - 2º n. de Maio 1920, p.2



[legenda] A “maquete” do monumento a Carlos Gomes, segundo o projecto do esculptor Luigi Brizzolara. A comissão iniciadora do monumento a Carlos Gomes é composta dos srs. dr. Padua Salles, maestro Luiz Chiaffarelli, coronel Luiz Gonzaga de Azevedo e Gelasio Pimenta.

O MONUMENTO será erigido na esplanada do Theatro Municipal, de modo a ser aproveitada a inclinação do local.

O tanque que existe, perto da chaminé, avançará e as suas figuras serão substituídas por um grupo constituído da estatua da Fama, conduzida por três cavallos marinhos, tudo em mármore branco. O lago soffrerá modificações que contribuem para dar mais vida á concepção. Nas pilastras das escadas que descem para o jardim, serão collocados grupos representando as operas do immortal maestro: “Schiavo”, “Maria Tudor”, “Guarany”, “Salvador Rosa”, “Fosca” e “Condor”. O local onde actualmente se realizam os concertos da banda da Força Publica, será conservado, com alterações, para o mesmo fim. Mais ao fundo é que se erguerá a figura principal do monumento, representando Carlos Gomes. Dois grupos figurarão o Brasil e a Italia, e outros dois a Musica e a Poesia.

O grupo principal do monumento deverá ter de 6 a 8 metros de altura e os grupos Brasil e Italia mais ou menos 3 metros.

O custo do monumento está avaliado em 160 contos approximadamente, contribuindo a colônia italiana com metade dessa quantia.

Monumento a Carlos Gomes

America Brasileira (Número Centenário de Independência), n. 9 a 12 anno 1, 1922, p.92

A idéa de um grande monumento a Carlos Gomes, em S. Paulo, surgiu em 1909, patrocinada pelos Srs. maestro Luiz Chiaffarelli e Gelasio Pimenta, que organizaram uma comissão incumbida de levar a termo a consagração ao compositor brasileiro. Quando iam em meio do trabalho de angariar os donativos para realizar o monumento, a colonia italiana de S. Paulo, num gesto de profunda belleza, tomou a si a consecução da obra, que seria o seu magnifico presente ao Brasil, na festa do Centenario. Uma comissão composta dos Srs. Cav. Luigi Chiaffarelli, conde Francisco Mattarazzo, conde Alexandre Sicilano, que se fez representar pelo Sr. Braz Altieri, commendador Nicolas Puglisi, Cav. Vincenzo Frontini, como representante do Banco Francez e Italiano; Cav. Humberto Lombroso, como representante do Banco Italo-Belga, e Dr. Mario Polacco, tomou a si a direcção da homenagem, que se realizou a 12 de outubro, na data duplamente gloriosa pelo centenario da aclamação de D. Pedro I e pela descoberta da America. O monumento entregue á cidade de S. Paulo, primoroso trabalho do illustre escultor Luigi Brizzolara, está collocado na esplanada do Theatro Municipal, descendo pela encosta do Anhangabahú. A parte superior do monumento é constituido por uma exedra de granito vermelho polido, de Carrara. Na parte central da exedra, ergue-se a estatua m bronze de Carlos Gomes, com tres metros e vinte centimetros de altura.

A estatua do grande compositor - contrastanto com a existente em Campinas, da autoria de Bernardelli, - não tem a attitude energica que dava ao autor do *Guarany* o ar leonino e triumphante, a que nos acostumámos, evocando a sua gloriosa figura. Na obra de Brizzolara a força genial do maestro se revela numa outra expressão de grandeza - a força do pensamento, titanico, formidavel, arrancando do fundo das meditações a maravilha estupenda dos poemas que o sagraram maior entre os maiores, voz suprema ão sentimento e da alma da America. Carlos Gomes, na obra de Brizzolara, não é triumphador das apotheoses ruidosas, nos momentos graves em que pronuncia o "fiat" genesiaco das obras immortaes. Toda a tragedia que encerram as suas soberbas harmonias, a poesia profunda e severa, a musica larga e suggestiva, - ambas representadas em marmore aos lados do maestro, - revelam-se na physionomia grave de Carlos Gomes. A parte superior do monumento é completada por dois colossaes candelabros de bronze, de nove metros de altura e 2.500 kilos de peso, cada um. No plano inferior, ao centro da piscina, três cavallos marinhos lançam jorros de agua pelas ventas e sustentam sobre o dorso um globo com a legenda "Ordem e Progresso". De pé, sobre o globo, a Gloria. A' direita desse conjunto, ergue-se o "Schiavo", prestes a apunhalar-se e, pouco além tombada na extremidade do balaustre da escadaria, contorcendo-se nas vascas da morte, a Força. A' esquerda do grupo central, Maria Tudor se ergue numa attitude de intenso desespero;

e adiante, expirando, tomba o “Condor”. Uma escada de granito leva á parte avançada do monumento. No topo do franco esquerdo o Guarany - o indio de Alencar idealizado por Brizzolara - acaba de lançar a flecha contra Gonzales. No outro flanco Salvador Rosa faz menção de atirar o punhal, symbolizando no gesto o seu desprezo. Nos extremos, dois grandes grupos limitam o ambito abrangido pelo monumento: uma bellissima mulher representa a Republica dos Estados Unidos do Brasil, empunha a bandeira nacional que o Povo, reclinado, beija; a Italia, que apoia a mão sobre a celebre Victoria de Samothracia, sustentada pelo genio das Bellas Artes. Junto a estes grupos representativos das duas nações irmãs, erguem-se dois altos mastros de bronze, onde tremularão as bandeiras italiana e brasileira.

As estatuas e os grupos do monumento são de bronze, excepto os da Musica e da Poesia, talhados em marmore de Carrara. O proprio granito provem todo da Italia.

Monumento a Carlos Gomes - HOMENAGEM DA COLONIA ITALIANA DE S. PAULO AO BRASIL

A Cigarra, São Paulo, 15 outubro 1922, n.194, p.22-23

FOI uma das mais bellas festas a que temos assistido em S. Paulo, pelo cunho genuinamente popular de que se revestiu, a inauguração do monumento ao immortal auctor de *Guarany*, a 12 de Outubro, na esplanada do Theatro Municipal.

Do elemento official compareceram o sr. dr. Washington Luis, presidente do Estado, e seus secretarios ; dr. Henrique de Sousa Queiroz, vice-prefeito em exercicio ; sr. Raphael Duarte, prefeito de Campinas e os vereadores da mesma cidade, incorporado consules da Italia.

Para representar a familia do glorioso maestro campineiro, veio especialmente de Ribeirão Preto a veneranda senhora d. Joaquina Gomes, que conta cerca de 70 annos de idade.

O monumento compõe-se de uma série de estatuas e de grupos, que formam um conjunto empolgante, encimado pela figura de Carlos Gomes. Esta ultima, que é a principal, infelizmente não se parece com o auctor de *Guarany*, nem reflecte o seu character ; mas o illustre esculptor Luiz Brizzolara, que é um artista probo e consciencioso, já se promptificou a corrigil-a. Ladeiam este duas estatuas - as unicas em marmore - uma, á direita, representa a Musica e outra a Poesia, que constituem os ornamentos allegoricos.

Ladeando o corpo central e principal do monumento, descem para o parque do Anhangabahú duas escadas, tendo a do lado direito, na extremidade, um grande grupo representando o Brasil e a outra, no mesmo ponto, uma segunda, representando a Italia.

Distribuidos ao longo dessas escadas, vêm-se seis outras estatuas, representando as operas principaes do celebre musico brasileiro, as quaes são: “Guarany”, “Salvador Rosa”, “Lo Schiavo”, “Condor”, “Fosca” e Maria Tudor”.

Como embocamento, entre as duas escadas, vê-se um grande grupo de tres cavallos marinos, arrastando a gloria do Brasil.

A epigraphe do monumento é redigida nos seguintes expressivos termos : “Antonio Carlos Gomes - Ao grande brasileiro que conjugou o seu genio com a italica inspiração - A colonia italiana do Estado de S. Paulo no primeiro Centenario da Independencia do Brasil - 7 de Setembro de 1922 - 1839 - 1896”.

A iniciativa de se erigir um monumento a Carlos Gomes em S. Paulo partiu dos srs. maestro Luiz Chiaffarelli e Gelasio Pimenta.

Em Janeiro de 1909, esses cavalheiros dirigiram uma circular a diversos musicistas e a pessoas de destaque em nossa sociedade, convidando-os para uma reunião, em que se deveria tratar de levar avante a sua idéa. Esse reunião, que foi muito concorrida, realizou-se sob a presidencia do maestro Chiaffarelli, que deu a palavra ao sr. Gelasio Pimenta, naquelle tempo redactor do “Estado de S. Paulo”.

Acceita com enthusiasmo a idéa, foi eleita a seguinte commissão executiva : presidente, maestro Luiz Chiaffarelli ; vice-presidente, dr. Antonio de Padua Salles ; secretarios, dr. Bettencourt Rodrigues e Gelasio Pimenta ; thesoureiros, coroneis José Paulino Nogueira e Luiz Gonzaga de Azevedo.

Pondo mãos á obra, a commissão promoveu alguns saraus em beneficios do monumento e um concurso de bandas de musica no Jardim da Luz.

O Congresso do Estado votou uma verba de 10 contos de réis e a Camara Municipal outra de igual importancia. Apenas a primeira dessas verbas foi recebida pelo thesoureiro da commissão, sr. coronel José Paulino Nogueira, tendo a outra cahido em exercicios findos.

De Setembro de 1914 para cá, tem sido thesoureiro o sr. coronel Luiz Gonzaga de Avevedo, que no seguinte relatorio expõe varias resoluções interessantes da commissão e a applicação que tem sido dada aos fundos existentes :

“Exmo. sr. presidente da Commissão encarregada da Estatua de Carlos Gomes - Tenho a honra de apresentar a v. exa. as informações relativas á Thesouraria desta Commissão, a contar de Setembro de 1914 até a presente data.

Em 3 de Setembro de 1914 o nosso saudoso companheiro sr. coronel José Paulino Nogueira, por motivo de molestia, me havia passado a Thesouraria, que recebi na qualidade de segundo thesoureiro da Commissão.

Nesta data, os fundos existentes sob a guarda da Commissão importavam em 18:224\$000, inteiramente, depositados no Banco do Commercio e Industria de S. Paulo, em c/c

de movimento, vencendo o juro de 3 % ao anno, cre ditado semestralmente, representados pela caderneta numero 10.579.

Até Abril de 1921, o movimento da Thesouraria foi nullo, limitando-se a fazer creditar semestralmente, na respectiva caderneta, os juros do deposito existente no Banco do Commercio e Industria.

Approximando-se o Centenario da Independencia do Brasil, agitou-se a Commissão, pretendendo dar desempenho ao encargo de que fôra encarregada, de maneira a que o Monumento pudesse ser inaugurado a 7 de Setembro de 1922.

Em 19 de Dezembro de 1920***, reuniu-se a Commissão ás 8 horas da noite, na residencia do exmo. sr. dr. Antonio de Padua Salles, afim de tratar deste assumpto.

A esta reunião compareceram os srs. professor Luiz Chiaffarelli, Gelasio Pimenta e coronel Luiz Gonzaga de Azevedo. Alli o sr. prof. Luiz Chiaffarelli communicou que os italianos residentes em S. Paulo desejavam tomar a si o encargo total que fosse necessario para levantar o monumento á memoria de Carlos Gomes e, commemorando o Centenario da Independencia do Brasil, fazer delle presente á cidade de S. Paulo.

Este offercimento foi acceito com applausos da Commissão, ficando então resolvido que, em vista do gesto tão gentil dos italianos de S. Paulo, os fundos existentes em poder da nossa Commissão fossem consolidados e com os seus juros se instituisse um premio denominado "Premio Carlos Gomes", para ser conferido, de dois em dois annos, ao autor brasileiro da melhor composição symphonica, escolhida mediante concurso, perante uma commissão que para este julgamento fosse nomeada pelo governo do Estado de S. Paulo.

Tendo sido approved pela Commissão o projecto do Monumento e sua localisação na esplanada do nosso Theatro Municipal, foi a sua construcção contratada pelo Comité Italiano com o notavel esculptor Brizzolara, que se comprometteu a dal-o prompto por occasião das festas do Centenario na nossa Independencia, em 7 de Setembro de 1922.

Dando execução ao que ficára resolvido na reunião de 19 de Dezembro de 1920, subscrevi, no Thesouro do Estado de S. Paulo, em 8 de Abril de 1921, vinte e tres (23) obrigações do emprestimo do Estado de S. Paulo, de 1921, do valor de rs. 1:000\$000 cada uma, representadas pela cautela ao portador n. 218, que ficou sob a minha guarda, na qualidade de thesoureiro da Commissão.

Despendi com esta aquisição a quantia de rs. 21:124\$700, conforme consta do balancete junto.

Algum tempo depois, constou á Commissão que existia em Ribeirão Preto uma senhora parente do maestro Carlos Gomes e a quem, talvez, a nossa Commissão pudesse ser util.

Fui encarregado de colher informações a este respeito e verifiquei que realmente morava em Ribeirão Preto uma irman do maestro Carlos Gomes, senhora maior de 70 annos, vivendo em companhia de uma filha casada de situação modesta e cujos militados recursos não lhe

permitiam dispensar á sua progenitora mais do que o conforto de seu affecto e o carinho da convivencia em commum.

Nestas condições, a irman do nosso glorioso patricio, apesar da sua avançada idade, coopera na manutenção deste modesto menage, dando algumas lições de piano, tocando harmonium na Cathedral e substituindo os pianistas dos cinemas.

Dos poucos resultados deste trabalho ainda era obrigada a fazer economias para manter no Rio de Janeiro um filho, antigo musico e compositor, actualmente invalido, em consequencia de molestia incuravel.

A' vista destas condições perfeitamente verificadas, a commissão, tendo-se reunido em 15 de Setembro de 1921, em casa do professor Chiaffarelli que, apesar de gravemente enfermo, não deixava de se interessar por este assumpto, resolveu modificar a sua decisão de 19 de Dezembro de 1920.

Ficou estabelecido nesta reunião que da renda produzida pelos titulos da divida publica estadual, pertencentes á commissão, fosse retirada uma pensão mensal de cem mil réis (100\$000), que seria paga em Ribeirão Preto a d. Joaquina Gomes, irman do maestro Carlos Gomes, a contar de 1° de Julho do daquelle anno.

Com o remanescente dos mesmos juros, irá então de formando o quantum necessario para completar o premio "Carlos Gomes" que será então conferido em occasião opportuna, na forma estabelecida na reunião de 19 de Dezembro de 1920.

Já providenciei para execução do que foi resolvido na reunião de 15 de Setembro de 1921, tendo o Banco do Commercio e Industria ficado encarregado de fazer os pagamentos, mensalmente, por intermedio de sua agencia de Ribeirão Preto e a contar de 1° de Julho do mesmo anno.

Subscrevo-me com alta consideração e particular estima, - (a) Luiz G. Azevedo, thesoureiro da commissão".



[legenda] A veneranda senhora d. Joaquina Gomes, irman de Carlos Gomes, ladeada pelo maestro Chiaffarelli e pelo escultor Brizzolara no dia da inauguração do monumento ao glorioso compositor brasileiro, na esplanada do Theatro Municipal.



[legenda] Da esquerda para a direita: o Brasil, Carlos Gomes e a Italia - no monumento offerecido pela colonia italiana á cidade de S. Paulo e que foi inaugurado, na esplanada do Theatro Municipa, na na manhan de 12 de Outubro.

O monumento a Carlos Gomes

Folha da Noite, 18 outubro 1922, p.1

Muito se tem falado e escrito, nestes ultimos dias, sobre o monumento ao grande maestro campineiro, que a colonia italiana domiciliada nesta capital, num gesto de fidalga gentileza, offereceu á cidade de S. Paulo, e foi inaugurado na data feliz do descobrimento da America.

O gesto amigo e commovedor da laboriosa colonia foi, desde as primeiras horas desse dia e continuará a ser sempre, recebido e acatado por todos os paulistas com o carinho e a sinceridade naturaes do mais desvanecido dos agradecimentos.

A alma paulista encontrou na delicadeza da offerta mais um fortíssimo élo, além dos muitos já existentes, que a prenderá reconhecida e grata á genialidade italiana, que tanto tem concorrido para a formação do seu patrimonio artistico, e á affectividade italiana, que tanto tem influido na constituição do seu character moral.

Sob esse aspecto, a unanimidade é absoluta, e as palmas da gratidão são unisonas, sinceras e verdadeiras.

Ao lado porém, da indiscutivel e captivante grandiosidade da idéa com que a colonia italiana desejou manifestar essa sua emocionada admiração pelo genio musical do nosso grande patricio, ha a forma artistica por que foi realisada.

E se aquella, como manifestação sincera e espontanea de um grande sentimento, não admitto discussões - só acceita applausos - agradecimentos, esta, como obra de arte, não póde subtrahir-se á critico, a uma critica (ilegível) e serena da realisação material de um bello sentimento, que de forma alguma poderá jamais attingir ou denegrir o sentimento em si.

Ora, como obra de arte, o monumento a Carlos Gomes não falou á alma paulista com aquella força de emoções, que predo as intelligencias e perturba os sentidos e por isso a multidão, que se avolumava no dia 12 de Outubro na esplanada do Municipal, ao invés de se descobrir reverente e respeitosa ante o monumento inaugurado, logo respigou em conceitos criticos mais ou menos justos, o que encontraram éco até na imprensa diaria.

Multiplas foram as causas desse seu irreverente juizo.

Em primeiro logar a dessemelhança flagrante entre as mascaras reproduzida na estatua de Carlos Gomes e a caracteristica figura do grande musico, já tornada familiar na imaginação da massa popular.

E se verdadeiras são as notícias de que o próprio escultor se propõe a refazer o o busto do grande campineiro, aproximando-o mais do typo já consagrado pela admiração popular, muito ganhará em representativo valor a sua obra.

Depois, a fragmentação excessiva dos motivos constituintes do monumento espalhados por um cenário sem grandiosidade e quasi a esmo, tiraram a toda a obra a idéa de um conjunto monumental, para lhe emprestar a de um presepe de casa rica, no qual figuras de real valor artistico se perdem sobre uma ridicula montanha de papelão e areia.

Ninguem por certo comprehenderá, por exemplo, porque as figuras de Maria Tudor e de Schiavo foi dada aquella posição incustra, dentro de uma piscina que nada representa no monumento.

Ninguem poderá tão pouco comprehender a razão e significação da symetrica contorsão dos corpos do Condor, preste a apunhalar-se, e da Força, nas vascas da morte, se não para se fazerem “pendant” numa volta da escadaria.

Ao passo que mais adiante, dos primeiros degraus da mesma escada, são chocantes pela disparidade, as figuras de Salvador Rosa, nos seus luxuosos trajés, e do Guarany na sua tanga selvatica.

Desta forma tambem os bellos e artisticos grupos allegoricos da Italia, da Republica Brasileira e da Gloria, e os sumptuosos candelabros, não dão idéa de pertencerem ao mesmo monumento, separados como se encontram uns dos outros e separados sobretudo da bellissima exedra de granito rosco sobre que assenta a estatua de Carlos Gomes por uma ridicula e monstruosa balaustrada de... cimento.

Na propria_____, porém desagradavelmente a vista com a alvura do seu marmore as duas figuras representativas da Poesia e da Musica, trazendo, pela mistura excessiva de materiaes, nova e mais grave impressão de desconnexidade a todo monumento.

De nenhum local se tem, ou pôde ter assim, uma idéa do conjunto grandioso que tantas obras primas, ahi accumuladas, nos deveriam evocar. E quer olhemos o monumento da esplanada do Municipal, quer do largo da _____, quer da base da escadaria, quer mesmo do jardim que a continua, o poderemos vêr completo, cortado sempre como está pela abominavel balaustrada de elmonte, ou fechado, em parte, por um medonho muro de _____de alvenaria simulada. Só da rua Formosa se consegue ter uma idéa mais grandiosa do conjunto, porque então, dahi Carlos Gomes, sobresahe por sobre o grupo da Gloria com seus gigantescos cavallos, e as figuras todas as aproximam pela perspectiva da distancia, que obscurece tambem a horrivel balaustrada. Mas ainda dahi, dada a diversidade de materiaes empregados nas figuras do monumento, - bronze e marmore - se poderia suppor como elementos pertencentes ao monumento, o emmagrecido leão de fauce hiante, do primeiro plano do jardim, e os pequenos grupos de galgos e do rachiticobezero, que quasi ladeiam as allegorias da Italia e do Brasil.

Ora isso seria horrivel! Justo é pois que se busque dar a todo este acervo de bellas estatuas e artísticas allegorias, um outra, mais sincera e representativa disposição, fazendo de tudo isso um monumento verdadeiro e grandioso. Material não falta, nem tão pouco faltará ao esculptor o gênio architectural. Basta que a uma obra em que se gastou tanta potencialidade e tanto artistico esforço, se não negue a minudencia do fundo e que, em vez de se buscar adaptal-a ao scenario réles ahi existente, se lhe crie um meio proprio e rico, que lhe dê relevo, realce e sumptuosidade. Assim, a obra ficará completa e realmente então, o genio e a inspiração italica terão deixado na terra paulista um monumento perante o qual se descobrirão commovidos os contemporaneos, e se curvarão reverentes os posteros.

A cabeça de Carlos Gomes

Folha da Noite, 20 outubro 1922, p.1

Ao tempo de uma amistosa polemica que sustentámos no “Correio Paulistano”, no “Commercio de Santos” e na “Gazeta do Povo”, quando foi do concurso para o monumento aos Andradas, era inaugurado em Santos, escreviamos estas coisas massudas e artisticamente indigestas: “...Dahi, a definição de Aristoteles: “Arsimitaturnaturam”

Em arte, como diz Coli y Vehi, (Rethorica e Poetica), todos os trabalhistas exigem estas qualidades: “variedade e unidade, honestidade, clareza, precisão, oportunidade, naturalidade e originalidade”, predicados estes, que, em conjunto, tornam a criação artistica, reproducção integral da natureza, e, como todo o mundo entende a natureza, segue-se que não cabe aos criticos o privilegio de só elles entenderem de arte.

A concepção da “Belleza”, é humana.

E’ claro que um saloio boçal, um napolitano chuero e um “tapioca”impermeavel, não podem, realmente, ter uma visão alta do “Bello”, mas não é a esta classe de gente que cabe o direito de consagrar uma obra de arte, mesmo porque, nos confundós de Traz-os-Montes, nos ermos das provincias italianas e nos chapadões de Guarulhos, ninguem vae levantar monumentos, nem exhibirtélaspreciosissimas nem tampouco cantar o “Tanhauser”.

Tudo isso se faz nos centros onde as populações são cultas, têm concepções de “Belleza” e autoridade para consagrar os exemplares magnificos das criações artisticas.

Diz o notavel Navai (Archeologia e Bellas Artes”) que é “Belleza”, a propriedade dos seres, em virtude da qual se excita a nossa contemplação. “Bello”, diz-se todo o ser em cujo aspecto ou em cuja contemplação as potencias cognoscitivas da alma repousam o seu gozo, e, accrescenta Taparelli (“Reggionedelbello”) “a principal causa desse goso e portanto a existencia da verdadeira “Belleza”, não é outra, como affirmam os philosophoschristãos, senão a harmonia da obra, com a faculdade de quem a contempla”.

Victor Cherrulles escreve: “A arte, rigorosamente falando, nada me ensina; não demonstra, mostra. Ao contemplar uma obra de arte, não adquiero conhecimentos novos, mas recordo-me e reconheço, o creio fazer o seu elogio, dizendo: “Sim, é _____, é isso exactamente”.

Leitores que passaes a vista nestas columnas; Toda essa _____de sabença em coisas esculptoricas e picturaes, vem a falha de foice, nessa perlenga que a terrivel_____com a nossa inteira cumplicidade... levantou a proposito da estatua de Carlos Gomes, dizendo que o genial campineiro, no trabalho do illustre Brizzolara, era, sem tirar nem pôr, o velho “leader” da politica nacional do seu tempo, - que Deus o tenha em santa paz. A “Folha da Noite” o disse e pegou fogo na cangica. Mas muito antes que o brilhante orgam das 10 horas o denunciase, já o povo havia cumprimentado respeitosamente o general dos pampas, ao correrem as cortinas da inauguração.

Muita gente sacou dos oculos para verificar o caso, olhava de frente, lá estaa a cara do Pinheiro, ligeiramente angulosa, com os bigodes duros e meio torcidos; via o perfil e lá se encontrava a cabelleira crespa, do gaúcho, o topete á frente do cocuruto. E Carlos Gomes era um typo inteiramente diverso, de cabelleira, sim, mas corrida até á nuca, os bigodes cahidos, um olhar de aguia; emfim, do genio musical do Brasil, só havia a inscrição.

Vem a “Folha da Noite” e proclama a homenagem prestada ao glorioso riograndense, em letra de fôrma, o que já estava na idéa de todo o mundo. Mas a linotype consagra e vae dahi, houve um celeuma...

- Mas o trabalho é magnifico! Ninguem negou isso, voltou no dia seguinte o humorismo da “Folha” e apontou mais um cochilo: os cabellos do indio eram crespos, quando o bugre os tem lisos como manteiga. Pelo amor de Deus! Não ia nisso nenhum mal de morte, apenas umas innocentescotucadas ditas com lealdade e admiração.

Lá vão mais um pouco de sapiencia de almanack:

“Van-Dick, o grande pintor flamengo, teve seus cochilos no celebre “Crucifixo” da Cóva de Belém, e Ludovico Carraci, outro grande artista, na “Annuniação” da Cathedral de Bolonha, pintou as vestes do anjo Gabriel, cujas dobras ficavam em sentido contrario á posição dos pés da figura”...

Ora, quando a “Folha” desconheceu Carlos Gomes, e com ella, toda a gente, e viu no blóco o velho Pinheiro Machado, apitou innocentemente, sem nenhuma intenção de condemnar o monumento.

Agora sabemos que o próprio esculptor, o brilhante artista que é o sr.Brizzolara, é o primeiro a concordar com a “Folha” e vae degollar o politico para fazer o maestro, assim como pretende “pentear” o indio, desencrespando-lhe as melenas. Mas já que estamos em reforma era caso do notavel autor do monumento substituir o Carlos Gomes por inteiro, pois na realidade o genio da brasilea musica está numa posição de corcóva, dolorosamente arcado para a frente,

assim como quem está a catar gravetos no chão, ou á procura da carteira perdida, ou, o que é peor, com uma horrorosa dor nos rins. Já depois, vista a estatua de perfil, Carlos Gomes aparece corcunda, quando o grande compositor era um sujeito _____, de busto levantado, varonil e arrogante na sua hysionomia de “caboclo bom que não tem hora”... Sentado como está, o maestro representa um homenzarrão; e no entanto, era baixo, corpulento, vestindo calça branca, sobrecasaca e collete preto, com uma bruta cariola no alto da synagoga, lia por ahi centenas de pessoas que conheceram pessoalmente o immortal paulista e podem confirmar essas coisas, inclusive, “data venis”, a familia Levy que vão fornecer ao notavel Brizzolara a ultima photographia do nosso patrício (ilegível)... A culpa dos cochilos não foi de Brizzolara. Foi de quem lhe forneceu o verdadeiro Carlos Gomes.

Não há duvida que a “Folha da Noite” fes mais uma das suas piadas, mas prestou um grande serviço á obra do artista insigno, impedindo que Pinheiro Machado passasse a perna em Carlos Gomes nessa questão de estatuas. Pinheiro, grande politico, tambem tem direito a um monumento, mas ha de chegar a sua ves, como chegou a de Gomes. A justiça... dos homens não é como a de Deus que tarda, mas não falha; em todo caso, ás vezes, ella aparece, meio fôra de tempo, é verdade; porém, chega a reparar alguma coisa, mesmo com a “Folha da Noite” por contrapeso...

Lellis Vieira

(D' “A Vida Moderna”).

LOBATO, Monteiro “Críticas e Outras Notas”. São Paulo: Brasiliense, 1965.

Monumentos

(Originalmente publicado in: Revista do Brasil - n.83 - novembro 1922)

Em matéria de monumentos está São Paulo de parabéns e de pêsames. Merece aqueles por ver num de seus parques o belíssimo trabalho de Brizzolara, e na estrada de Santos os lindos monumentos marcos. E merece pêsames pelo desastre que resultou a homenagem a Olavo Bilac.

Brizzolara revelou mais uma vez o notável escultor que é. Apesar da exigüidade de recursos e das contingências da localização, fez do monumento a Carlos Gomes oferecido á cidade pela colônia italiana, o mais belo que existe hoje entre nós em matéria de escultura. Carlos Gomes está soberbamente estilizado, numa atitude bem diz a majestade do gênio. Outra não convinha ao nosso músico máximo, o primeiro que sinfonizou a grandeza rude de nossas florestas bravias.

Essa figura magnífica, fixada em bronze, repousa em harmônico pedestal de granito, todo ele um primor de linhas e massas.

Não destoam as figuras acessórias. Lado a lado, dois símbolos de mármore, a Música e a Poesia, suavizam a força da majestade. Embaixo, no jardim, esplendidas figuras em bronze dizem da obra musical do campineiro, representando cada um dos seus dramas líricos pela imagem do herói representativo. Vêem-se ali *O Escravo*, *Peri*, *Fosca*, *Maria Tudor*, *Salvador Rosa* e *Condor*, cumprindo destacar a figura de Maria Tudor, cuja expressão é maravilhosa. Ao centro, o carro do gênio conduzido por cavalos soberbos de movimento, e às extremas, os grupos alusivos ao Brasil e a à Italia, duas concepções belíssimas, cada qual constituindo por si só um perfeito monumento.

Brizzolara deu mostras de que é um escultor. Agradecemos-lhe, comovidos. Terra nova e inculta, o Brasil é o país ideal dos mistificadores. Impingir-lhe como obra d'arte coisas de horrendo mau gosto, é negócio fácil - e lucrativo. Rendamos, pois, todas as homenagens ao artista de verdade, ao artista sincero que dotou a cidade de uma autentica obra d'arte, sem lucro nenhum para si, quando podia, abusando da nossa infinita ingenuidade, fazer excelente negócio em troca de uma bota qualquer.

Com o monumento a Bilac sucedeu justamente o inverso. A opinião pública já o classificou desde o primeiro dia: monstrengo. E é, de fato, um perfeito monstrengo, só concebível nas pequenas cidadezinhas do interior, onde qualquer "curioso" amassador de barro embasbaca vereadores e guinda-se à cúspide de Miguel Angelos.

Não tentaremos analisá-lo. Tão flagrante é o desastre que só há um comentário possível: demolição simples. O respeito à memória de Bilac, e o respeito que a cidade deve a si própria, exigem uma coisa só: que aquele bronze volte ao forno. Se a municipalidade fizer isso já, muita grata lhe ficará São Paulo, pois lhe poupará o doloroso da campanha pró-demolição, campanha que se iniciou no dia inaugural e que só terminará no dia do bota-abaixo. Temos já um exemplo. Os horrendos mostrengos que Zago plantou no parque da Avenida (não tem sorte a Avenida!), permaneceram lá durante alguns, mas tiveram de sair, corroídos pela risota pública. E eram simples enfeites de jardim. O caso agora é mais sério. Trata-se de monumento, e monumento a nosso maior poeta moderno. Se Bilac merece as nossas homenagens, só há uma condigna: desagravar a arte, demolindo a atentado. Cultor finíssimo da arte que foi Bilac, como memorizá-lo com um amonto

“L’arte italiana trionfa nel Brasile - Intervista con lo scultore Brizzolara” in: Il giornale d’Italia, 16 outubro 1923.

A.C.

Un telegramma da Rio de Janeiro ci ha informato del risultato di un importantissimo concorso internazionale bandito dal Governo della Federazione Brasiliana per l’esecuzione di un grandioso monumento commemorativo della proclamazione della Repubblica. L’importanza del lavoro e la somma preventivata per la sua esecuzione (3000 contos pari a dieci milioni e più di lire italiana) richiamarono come era prevedibile, una grande schiera di artisti di varie nazioni che scesero in campo molto bene agguerriti!

La vittoria rimase ad uno dei campioni italiani: Luigi Brizzolara.

Il Brizzolara non è nuovo ai cimenti artistici dell’America del Sud ed anzi è abituato ai trionfi.

Il suo scalpello geniale e maestro ammirasi a Buenos Aires accanto a opere d’artedi altri maestri quali Monteverde, il Maccagniani, Zocchi e Ximenes, il monumneto all’Indipendenza argentina, bellissimo anche per la sua linea grandiosa architettotina dovuta all’architetto Moretti eccellente collaboratore del Brizzolara.

A San Paolo del Brasile, nella più evoluta città della Confederazione la collettività per attestato di grata ospitalità alla Nazione sorella affidò al Brizzolara l’esecuzione del monumento dell’insigne musicista brasiliano Carlos Goures (sic) che visse e scrisse in Italia che egli amò come sua seconda patria.

A fianco del monumentale teatro municipale di San Paolo opera ammirevole di un architetti italiano il compianto Domiziano Rossi, sorge in un monumento insieme architettonico il monumento del Brizzolara. Ho visitato proprio in questi giorni nel suo studio a Genova al di là del Bisagno lo scultore Brizzolara che aveva da poco appreso del *Giornale d’Italia* l’esito del concorsol di Rio.

Egli non nascondeva la grande soddisfazione per il successo suo, che è successo dell’arte italiana; ma anche attraverso la commozione di giustificato orgoglio Luigi Brizzolara era sereno senza immodestia, così come debbono essere e sono i veri artisti. All’amico chiedemmo qualche notizia sull’esecuzione del monumento.

“Anzitutto - egli ci ha detto - sono contento per la ubizcazione del monumento; non rare volte tocca a noi artisti di veder sacrificata da un infelice scelta di ubicazione; invece con felice scelta le autorità brasiliane hanno destinato una località che offre all’artista tutta la possibilità di far rissaltare la sua opera.

Il monumento sorgerà nel vasto campo Sant’Anna proprio nel luogo dove avvenne la proclamazione della Repubblica per opera del maresciallo Devdoro da Fonzeca.

Il monumento si compone di un gruppo centrale simboleggiante la proclamazione della Repubblica e di altri gruppi allegorici; nel fronte presenta la dedica del momento con ricchi bassorilievi ed ornati.

Nel gruppo principale: il maresciallo Deodoro, Benzamin Constante, Q. Bocayuva (i fattori principali della Repubblica) ne fanno la proclamazione al cospetto dei soldati.

Gli altri gruppi sono felice raffigurazione delle pagine di quella che fu veramente un'epopea gloriosa di quel giovane popolo anelante alla conquista della libertà. In uno Tiraventes, il martire dell'Indipendenza, condotto al supplizio; in un altro lo sbarco dei rivoluzionari patrioti a Bahia; il frate Caneca, filosofo e animatore del pensiero dell'Indipendenza, sta per essere giustiziato; episodio della rivoluzione di Rio Grande. Intorno al grande ingresso del Monumento sorgono altri gruppi raffiguranti: in bassorilievi altre scene della proclamazione della Repubblica la conferenza decisiva dell'11 Novembre in casa del maresciallo Deodoro; l'incontro dei marescialli Deodoro e Floriano.

Ai lati dell'ingresso due altri grandi gruppi, a destra: Sabina Vieira, l'indomito capo del movimento Bahiano che anima i patrioti; a sinistra: la convenzione di Itii (sic) dell'Aprile 1873.

Ai lati della monumentale scala s'erogno maestose due figure simboleggianti il Rio Amazonas ed il Rio S. Francisco, i fiumi orgogliosi della terra brasiliana.

Ho chiesto all'amico Brizzolara quale termine gli assgna il bando del concorso per l'esecuzione di una sì complessa mole di lavoro ed egli sorridendo a richiamato la mia attenzione a ciò che egli stava facendo quando io entrai, mi ha risposto:

“Come vede io sono già al lavoro; mi son messo già all'opera fin da ora e nello spazio di quattro anni assegnatomi dal concorso io condurrò a termine l'opera mia.

Proh Pudor! O resultado do concurso para o monumento da proclamação da Republica é affronta ao nosso gosto artistico

Correio da Manhã, 14 setembro 1923, p.3

Scenas revoltantes e personagens curiosos desse escandalo innominavel

Já é conhecido o resultado do concurso para o monumento da proclamação da Republica. O sr.Brizzolara foi classificado em primeiro lugar, cabendo o segundo ao commendador Ximenes, aquelle, ainda ha pouco, victima, em São Paulo, de uma campanha que teve o sagrado merito de desfazer-lhe a pseudo-reputação artistica, este o famoso heroe de um “grillo” não menos famoso, que Monteiro Lobato denunciou á nação pelas columnas do *Correio da Manhã*.

Não usariamos dessa vehemenciade linguagem, noticiando um facto, que, afinal de contas, é banalissimo, é commum, num paiz como o nosso, se não nos enchesse de revolta mais

esse attentado que se perpetra, com uma fria inconsciencia, já não diremos contra o sentimento artistico, que nelle ainda é rudimentar, mas contra o bom gosto do nosso povo. Surprehendeu-nos, principalmente, a attitude de alguns membros do jury vergonhoso, homens que tinham e têm a zelar um nome na literatura e na arte brasileiras, e que - não sabemos a que milagre, a que poderosa força oculta attribuir... - se prestaram com um doloroso servilismo ao papel humilhante de bonecos nas mãos dos politicos. Porque foram os politicos de São Paulo, meus senhores, que dictaram à commissão julgadores o resultado escandaloso!

O que é a pura verdade!

Contenhamos, porém, a nossa justa indignação e colloquemos deante do publico as provas palpaveis, evidentes, flagrantes, desse novo “grillo” Brizzolara - Ximenes.

Ao convite do nosso governo para tomarem parte no concurso corresponderam, entre outros, os srs. Daniello, uruguayo; Ximenes e Brizzolara, italianos, e Landowski, francez; Corrêa Lima e mais um outro, seu discipulo, brasileiros, e alguns mais, que nos abalemos de referir.

O julgamento das “maquettes”, apresentadas, foi longo, lento, moroso, demorando-se a commissão seis semanas a trocar idéas (não é “blague”...), até que, depois de reunir-se tres vezes, na setima, conseguiu dar á luz o seu maravilhoso parecer, o parto de montanha mais curioso e singular que nunca se viu sobre a face deste melancolico planeta.

- “O primeiro premio, sentenciou ella, com a gravidade que convém a uma situação dessa natureza, o primeiro premio será de Brizzolara. A sua *Alma Republicana* é um *chef d’occure* e elle é um esplendido artista, na abalizada opinião do illustre conde Mattarazzo e do eminente Dr. Washington Luis, duas autoridades respeitaveis na materia.

Quanto ao segundo, esse caberá ao commendador Ximenes,,tambem italiano, e tambem residente em São Paulo.

Assim houvemos por bem resolver e assim se faça e se cumpra, etc., etc.”

Nós ficamos intrigados com esse “verdictum”.

Brizzolara em primeiro logar? Não; não podia ser.

Ximenes classificado em segundo? Tambem não. Devir ser pilheria, com certeza.

Pois então, a *Alma Republicana*, de Brizzolara não fôra, pelos principaes concorrentes, que são os criticos, mais severos, posta á margem, como sendo *obra de um ignorante em arte, uma verdadeira pastellaria, não significando coisa alguma!*

E mais ainda: esse sr. Brizzolara- sem duvida uma excellente creatura, bom chefe de familia, bom cidadão, bom camarada, mas cégo, absolutamente cégo em assumptos de escultura - não era aquelle mesmo que fez, em São Paulo, um Carlos Gomes, parecido com Pinheiro Machado, tornando-se por muito tempo, mercê dessa immortal “gaffe” artistica, o heroe predilecto do anecdotario paulista? Elle já não tinha sido desmascarado como artista e

taxado até de impostor? Não se desmoralizara, em summa, nem ousando sequer defender-se dos ataques que justamente lhe moviam?

Como, pois, esse “verdictum”? Quem o inspirára? Quem?

O monumento de Brizzolara - começemos pelo principio - não tem significação alguma. Falta-lhe tudo: harmonia de linhas, simplicidade, originalidade, perspectiva, expressão histórica, etc.

Olhado de longe, a visão do seu conjunto é deplorável, pela ausência de proporção entre as suas partes, de si para si e em relação ao todo, e pela chateza das suas massas, que foram para ali atiradas á tã e, por isso, tão insignificantes, tão banaes, tão mediocres, nos parecem. Ha grupos - homens e cavallos, muitos cavallos, sobretudo, numa pittoresca promiscuidade - ha grupos que a gente não sabe o que ali estão fazendo e que, por mais que dê tratos á bola, não atina com a sua significação.

E aquella força que se ostenta num dos angulos do monstro terrível? Como que foi feita de encomenda para Brizzolara...

E aquella frei Caneca e aquella frei Miguelinho, caminhando para a morte com os rostos rechonchudos, os ventres gordos, todo um ar de quem vaee passando magnificamente de saúde, comendo bem e bebendo ainda melhor? O esculptor se esqueceu de que elles saiam de uma prisão, onde passaram longos mezes, soffrendo as maiores torturas, physicas e moraes. Apenas...

Brizzolara não fez, portanto, mais do que uma deliciosa obra-prima... de pastellaria, do que aliás, se revelou um profundo conhecedor...

E o monumento do com. Ximenes? Soberbo! Soberbissimo! Ultra-soberbo! Uma reprodução fiel do trambolho do Ypiranga, com os mesmos personagens, os mesmo cavallos de circo, a mesma extraordinaria encenação de feira de arraial!

A segunda parte do monumento é um plano, cuja inclinação, medimos, é de 45°, e por onde se agrupam infantes de pernas mais curta uma do que a outra e fogosos cavallos, e por onde se estendem, num prodigio de equilibrio instavel, cadaveres de soldados, mortos, não se sabe se no Paraguay, se na “revolução do vintem”, ou se, ainda, em algum dos antigos e turbulentos comícios populares do largo de São Francisco...

Assim, o que nenhum de nós é capaz de fazer - deitar-se ao comprido sobre um plano inclinado sem rolar por elle abaixo - os cadaveres do sr. Ximenes (salvo seja) fazem com a maior e mais tocante naturalidade deste mundo!...

Não ha mais duvidas, portanto, do que “os mortos cada vez mais governam os vivos”...

Bom Augusto Comte! Que profunda é a tua philosophia!

Como o de Brizzolara, o projecto do commendador Ximenes se resente de originalidade e de sobriedade. E’ uma complicação horrível, cheia de detalhes de um ridiculo até doloroso,

como aquelle Benjamin Constant e aquelle Bocayuva enfurnados numa especie de guarita, á moda de bonequinhos de “guignol”...

A absoluta falta de espaço obriga-nos a adiar para amanhã as nossas impressões a respeito do *AltarePatriae*.

Pela photographia, porém, que publicamos dessa “maquette”, os leitores imaginarão o seu valor artistico.

Depois, soubemos de tudo; os nomes protectores do sr.Brizzolara eram o proprio presidente de São Paulo e o director do Museu Ypiranga, sr. Taunay...

Quando o jury iniciou os seus trabalhos, a impressão geral era de que Brizzolara nem classificado seria. Um dos seus membros havia declarado que o seu voto seria para Sciortino, cujo projecto é de desoladora monotonia, justificando, porém, a declaração, pelo simples facto de ser o seu autor, official de Marinha, um leigo na materia.

Os outros, como, por exemplo, um academico... e auxiliar do gabinete do prefeito, não esconderam a sua admiração pela “maquette” *AltarePatriae*, julgando-a a unica realmente digna de ser premiada.

Pois bem. A’ ultima hora, todos elles, á excepção de um só, “immortal” como aquelle, mas, graças ao bom Deus, livre de pelas officiaes, todos elles mudaram, inexplicavelmente, de opinião votando *de caixão* pelo monstrengo do sr.Brizzolara!...

Quem, por acaso, decifrará a chave desse pittoresco enigma?

Quem desvendará á Esphynges o seu segredo?

Talvez - quem sabe? - o sr. Archimedes Memoria, futuroso architecto, que ainda agora está construindo o novo edificio da Camara dos Deputados (o presidente da Camara dos Deputados é o sr.Arnolpho Azevedo, muito amigo do sr. Washington Luis...).

Dias antes da decisão do jury, o sympathico sr. Memoria dizia, na Sociedade Central dos Architectos, e com um ar de intima e particular satisfação, que “consequira triumphar da cabala franceza”, opinião discordante, sem duvida, da do seu excellente companheiro Cuchet...

Esse episodio dá bem uma idéa do espirito de serenidade e imparcialidade e, sobretudo, da força de convicção dos membros desse jury, a cujo “verdictum”, aliás, o ministro do Interior, que o presidiu, até agora não deu o seu “placet”.

E foi para que o publico não nos julgasse, ao ler-nos, educados na mesma escola de *parti-pris* desses impagaveis e pobres juizes, que examinamos, minuciosamente, nos seus menores detalhes, as “maquettes” classificadas em primeiro e segundo logares e a do *AltarePatriae*.

Antes, porém, de referimos as nossas impressões, queremos chamar a attenção de quem nos lê para os *clichês* illustrativos destas notas. São as photographias das tres “maquettes”

citadas. Reparem nellas e, depois desse confronto, digam se temos ou não razão e se é, ou não, comnosco, que está a verdade.

Como vae ser o monumento á Republica

A Noite, n. 136 - 31 de Dezembro de 1923

A NOITE visita as maquetas apresentadas

DESCRIPÇÃO DOS VARIOS PROJECTOS

Entre os projectos apresentados segundo as clausulas expressas de um edital, o governo, por intermedio de uma commissã constituída em jury, escolheu a maqueta e vae, sem duvida, erigir, em breve, o monumento à Republica.

Offerecendo-se ao exame e aos commentarios de quem quizer opinar sobre elles, esses esboços de obras d'arte expõem as suas linhas e os seus grupos á visita publica, em duas filas, no Deposito de Material Bellico em Transito.

Fomos, agora, vel-os, para saber como a Republica vae, ou como poderia ser glorificada; mas, ao entrar naquelledificio, nos collocámos no ponto de vista modesto do brasileiro que, passando por uma praça e vendo um monumento á grandeza de seus compatriotas, pára, um instante, a contemplal-a.

LIBERTAS

A primeira maqueta que, á entrada da sala, se offerece á observação do visitante é a de "Libertas", pseudonymo do esculptor Francisco de Andrade.

Visto de frente, a escadaria que lhe dá acesso ao pedestal parece excessiva. Representa, nessa face, o acto militar de 15 de novembro de 1889, mostrando Deodoro, á frente das tropas, saindo pelo portão do Quartel-General, mas, ao passo que o cavallo do marechal estaca, jaz parado, as tropas avançam, precipitadas, em passo de carga. Ao alto, no plynpho, a figura convencional da Republica, de manto, com o seu velho gorro phrygio.

Na base esquerda, em relevo, uma vasta massa popular, homens, mulheres e creanças, muitos empunhando palmas, como na procissão de ramos, e todos em movimento sobre um fundo em que se desdobram as estrellas e o distico da bandeira nacional. Por cima, em plano superior, duas estatuas, uma, de olhos vendados, de pé, - a da justiça; a outra sentada, com um livro sobre os joelhos, - deve ser a da historia.

Na base posterior, Tiradentes sóbe os degráos da forca e frei Caneca, com a bandeira de 19 de novembro de 1889 apertada sobre o coração, contempla o horizonte, numa attitude soberba, que, infelizmente, não se reproduz no detalhe, isto é, na estatua em ponto grande, separada do monumento, e na qual o martyr republicano se transfigura num gigante de face

inerte. No plano inferior, ha uma reunião, ao redor de uma mesa, de pessoas vestidas á moda de 1820.

Na face direita, em baixo relevo, uma figura de mulher junto a uma cruz, e, deantedella, bispos com as suas mitras, uma mulher com uma creança nos braços, e povo em attitude reverente de preto, ou vassallagem. Na parte immediatamente superior, uma figura de mulher, brandindo um facho com a mão direita, impelle, com a esquerda, um hercules de saio.

No alto, em cada face do plyntho, ha uma placa, representando, as quatro: as armas da Republica, o emblema da cidade do Rio de Janeiro, duas datas 1889-1923, - e o escudo de Minas Geraes.

Uma dupla balaustrada, como a da Gloria, ladeia o monumento, ornando-se dos escudos dos Estados, e sustentando, á esquerda, a estatua de Benjamin Constante e, á direita, a de Quintino Bocayuva. Encostados aos pylenos do inicio da escadaria, vêem-se, na frente, duas estatuas, - a de um homem de opa, com as mãos sobre os copos de uma espada, e a de um operario repousando sobre um malho, e nos pylenos da retaguarda, uma mulher indigena, de tanga, e uma mulher branca, com suas creanças nos braços.

Todas as figuras estão apenas esboçadas, sendo, por vezes, difficilapprehender os episodios ou reconhecer as personalidades.

APOTHEOSE E TRIUMPHO

São dousprojectos em que os olhos não se demoram, porque o primeiro levantou dousgeneraes no alto de duas columnas distintas, sustentadas por mulherees, e o segundo, fazendo uma casa com as respectivas janellinhas, collocou Deodoro a cavallo num patamar que só tem duas entradas, e duas portinhas, por nenhuma das quaescavalleiro ou cavallo poderia passar.

XIMENES

O de Ximenes é, na imponencia-elegante de seu conjunto, o que primeiro impressiona. Domina-o, magnifica, a figura da Republica pousando sobre um globo estrellado que repousa sobre a força da Nação, representada pela robustez physica de homens possantes. A quadrupla escadaria sobre que elle assenta poderia, talvez, ser diminuida sem prejuizo de sua grandesa que, sendo complexa, consta de elementos historicos de percepção relativamente facil.

Na frente do monumento, constituindo, só por si, um monumento, em meio da escadaria, apparece a estatua equestre de Deodora, vendo-se o marechal da espada nue, em attitude elegantemente marcial. No corpo do monumento, tendo por centro Diogo Alvares e a Paraguassú, constituindo a familiaindo-européa, o desenrolar da conquista, através dos vultos dos colonosadores e dos bandeirantes de relevo historico.

A' esquerda, episodios da evolução da idéa republicana no Brasil, destacando-se a figura de Pedro Ribeiro e o soberbo grupo allusivo ao martyrio de Felippe dos Santos.

Na face posterior, a lembrança de Tiradentes e na da direita, o fuzilamento de Frei Caneca e outros martyres, observando-se, desde logo, a força com que tomba o corpo e rôla sobre o sólo o cadaver de um fuzilado.

Há seis baixos relevos nas quatro faces do monumento, representando: - a proclamação da Republica; o padre João Manoel ao fazer, na Camara, o celebre discurso encerrado com um viva á Republica; Saldanha Marinho annunciando o advento do novo regimen, no banquete de Itú; Benjamin Constant defendendo o Exercito em conferencia realisada na Escola Militar; Benjamin Constant coberto de flores pelos alumnos da Escola Militar, e Quintino Bovayuva conspirando. Em nichos lateraes, entre os baixos relevos que lhes dizem respeito, as estatuas de Benjamin e de Quintino. Os grupos em que apparecem cavallos, foram collocados sabiamente nos angulos do monumento.

Destacados, em detalhe, ha uma estatua equestre de Deodoro, aliás diversa da outra, no gesto, porque nesta o proclamador, com a frente descoberta, agita o chapéo num largo movimento de saudação, e o grupo de Felipe dos Santos. O martyr é representado no sólo, com os pés amarrados á cauda de dous cavallos e o busto erguido e ligeiramente voltado para a esquerda. Apparecem-lhe, descobertas, as pernas, de uma vigorosa musculatura modelar; crispam-se-lhe as mãos; seu rosto está contrahido e ensobrado, e, sobre as sobrancellas espessas, os seus olhos fulgem aterrados. Os cavallos que hão de espedaçal-o são animaes novos, de uma perfeita elegancia, dotados de agilidade e energia selvagens, e, bufando, erguem as cabeças que se animam de ferocidade.

Em face das outras, esta maqueta surprehende pelo arrojo, pelo carinho, pelo amor com que foi trabalhada em suas minucias de cada figura, pelo rigor da indumentaria, pela precisão de seu acabamento.

LABOR

Na maqueta assignada por "Labor", o observador não se demora, espantando-se deante dos dous carros romanos que ladeiam o vulto erguido de um especie de idolo antigo.

CORRÊA LIMA

No projecto de Corrêa Lima, a Republica, tendo a envolver-lhe o vestido uma cousa comparavel a um avental, mostra, na sinistra, alongada, um ramo de oliveira; sustenta, na direita, uma tocha cuja extremidade apoia na barriga, e repousa num pedestal sustentado por creanças nuas, symbolisando, talvez, o futuro.

Pela frente, o monumento deixar ver a estatua equestre de Deodoro, com a espada em punho, tendo á direita, Benjamin Constant, a cavallo, de *bonnet* na mão, e á esquerda Quintino, tambem a cavallo, perto de militares desmontados que estendem as espadas com energia.

Desenvolvendo-se em torno do monumento, a circundal-o, em synthese admiravel, os vultos representativos da evolução do principio republicano apparecem nas attitudes mais bellas dos seus grande momentos historicos, sendo de notar o admiravel grupo referente aos

Farrapos, e no qual a gloria colloca uma corôa sobre a cabeça de um adolescente gaúcho montado num corcel que devora o espaço em saltos épicos. Deve-se, tambem, assinalar o grupo em que surgem personalidades do governo provisório.

Nos baixos relevos: Benjamin Constant despedindo-se da esposa; em torno de uma mesa, uma grande massa de povo, presumindo nós tratar-se da reunião em que, na Camara Municipal, José do Patrocínio declarou proclamada a Republica; um homem algemado, de joelhos, perto de uma mulher, sob um gesto de um centurião romano.

Ergue-se o monumento sobre uma escadaria, guardado, em cada face, por um leão, junto ao qual escava-se uma fonte, ou chafariz, de gosto contestavel.

Ha uma nota estranha nesta maqueta: uma figurinha de “cera” representando um frade e destacado do monumento, sem nenhuma relação com o seu conjunto, em desproporção com ele e de pé, solitario, inexpressivo, mysterioso, fincado em situação que deveria ser a de um visitante que quizesse ver de perto a base do monumento.

ALTARE PATRIAE

O projecto assignado “Altare Patriae”, do esculptor francez Pavlowiski, faz pensar uma antigo monumento funerario do velho Egypto. Consta, na parte principal, de tres columnas distinctas, mas ligadas na base, de quarenta metros, ou mais, em cujas alturas, se equilibram, montadas a cavallo, Deodoro, Quintino e Benjamin, que cumprimentam as nuvens. São tão altas as columnas que, na sala onde estão as maquetas, esforçando-nos para ver os cavalleiros guindados aos espaços, atirámos a cabeça para traz e só conseguimos vislumbrar as barrigas dos bucephalos. Em baixo, num espaço aberto entre a primeira e a segunda, pelo recuo da terceira columna, uma figura da Republica, de pé sobre um globo com as estrellas e o lemma de nossa bandeira, envolto em nuvens celestes, ergue indolentemente os braços, encruzando-os, por cima da cabeça, com a languidez molle de quem se espreguiça.

Essas columnas assentam sobre uma especie de rotunda dividida em duas secções ligadas por escadas exteriores.

Circumdando essa dupla rotunda, desfila, desdobrando-se na continuidade de infindavel fita cinematographica, toda a historia do Brasil, de modo que os factos das diversas épocas, sem relação entre si, approximados e englobados, geram confusões, obrigam a esforços de memoria, determinam duvidas e produzem no observador um verdadeiro cansaço mental. E’ verdade que inscrições longas, interminaveis, acompanham esse desdobrar mesclado de acontecimentos differentes, pois até a fé de officio de Deodoro foi inscripta numa columna, mas muitas dessas legendas, por sua elevação, só poderiam ser lidas a binoculo.

Na frente do monumento, deante de uma placa em que se lê - Altare Patriae - perfilam-se, como espectros, numa impressão de resurreição, tumular, as estatuas dos Estados. Em grupos, destacados na frente do monumento, á direita e á esquerda, os revolucionarios de Pernambuco, e os inconfidentes de Minas.

Um belga, cujo nome ou pseudonymo não logramos conhecer, concorreu cum um projecto que só tem uma face e que parece ter sido ideado sobre um presepio, dando-nos, em cima, Deodoro, Benjamin e Quintino, como reis magos, e, em baixo, flanqueando nymphas que entornam amphoras, creanças carregando patinhos que jorram agua do bico.

VIRTUTE VIXIT, MEMORIAE VIVIT, GLORIA VIVET”

Observado de frente, o projecto de “Virtude Vixit, memoria vivit, Gloria vivet” deixa vêr, no alto uma Republica slemne mas cautelosa, avançando em passo precavido. Aparecem aos seus pés, aos lados do plyntho, cousas que nos pareceram ostras, e verificamos, depois, que eram extremidades inferiores de clarins tocados nos grupos lateraes.

Entre o plyntho e a estatua equestre de Deodoro, levantada na frente do monumento, ha um extenso espaço deserto, que, sendo curvilineo, parece um lançante, suggerindo a idéa de que o cavallo do heroe por elle se despenhou para chegar ao seu pedestal, na posição forçada em que ali se acha. Distanciados de Deodoro, mas ladeando-o, grupos de civis e militares surgem perto de mulheres que estendem as mãos na direcção da cauda do cavallo. Na face esquerda, ha grupos representando homens semi-nús que avançam, uns fazendo força e outro tocando clarins, e, entre duas multidões em delirio, uma carga de cavallaria. Na face posterior, uma mulher levanta as mãos empunhando louros e, aos seus pés, ha uma portinha dando entrada para o interior do monumento. Na face esquerda ha homens e mulheres agitando-se ao toque de clarins, e um exercito em marcha, infantaria na frente, cavallaria atrás. Em cada angulo, um grupo esculptorico representando as revoluções republicanas.

BRIZZOLARA

O monumento complexo de Brizzolara, contemplado de frente, apresenta escadarias que se repetem prolongadamente até o logar em que foram collocados Deodoro e um grupo de homens, mas, enquanto o cavallo de Deodoro parece trepar furiosamente uma ladeira, a gente que o segue parece afundar-se num despenhadeiro. Entre os cavalleiros desse bando, apparece Benjamin Constant, numa attitude insolente, sem chapéo, com as costas da mão esquerda apoiada sobre a coxa, e o hombro projectado para a frente. Isola-se, de todo, esse grupo. Distanciado delle, deixando um espaço vasio, o plynpho sóbe como branco muro liso, para ostentar no alto, entre desnudos cavallarianos tocando clarins, a figura allegorica da Republica, carregada em triumpho, constituindo uma composição cujo conjunto recorda, a um tempo, Baccho no regressar das Indias, e um carro-chefe de grande club em terça-feira de carnaval.

A’ direita e á esquerda de Deodoro e seus companheiros, espaços desertos, saliencias, reintrancias, degrãos de varios tamanhos, e uma fonte, ou lago, ou bacia.

No lado direito do monumento, separados por duas fontes cavadas em bacias, dous grupos esculptoricos, representando, o primeiro, os republicanos de 1817, e o segundo a execução do Frei Caneca. Entre as duas bacias, duas figuras, uma de homem, outra de mulher,

que lembram dous amo____, têm, _____ por causa da vastidão _____
___proveitado. Em plano inferior _____ que elles se acham, uma mulher, na extremidade de
uma saliencia que se (ilegível), ostenta, sentada, ampla roupagem, e espichando para o lado um
pé desnudo, levanta o joelho. Por toda a face esquerda, da base ao alto, apparecem como que
degraosdesproporcionaes ou pedestaes desertos, num dos quaes se percebe, apenas, a um lado,
o rabo de um cavallo.

Por traz apparecem: primeiro um vasto espaço cheio de escadas; segundo, uma porta
sob as armas da Republica; terceiro, Deodoro e Benjamin com as mãos estendidas sobre uma
mesa, como se tomassem parte nalguma sessão espirita; quarto, as costas dos figurantes da
apotheose do alto. Ladeando a escadaria posterior, um grupo representa Sabino Vieira e seus
companheiros e um typo que se poderia comparar a um chefe gaulez escorrega docemente para
a fonte que lhe fica ao flanco, em baixo. Fronteiros a esses, ao longo da mesma escadaria,
homens sob a legenda explicativa de serem inconfidentes bahianos, lêmjornaes, e, no plano
inferior, tendo aos seus pés uma fonte, um indio, esgana um jacaré.

A face direita do monumento é inteiramente igual á esquerda, tendo, apenas, differença
nos grupos, que representam, um, Tiradentes, e outro os “Farrapos”.

O que mais impressiona neste projecto, que se alarga para os lados e que não dá idea de
ser um conjunto unico mas diversos monumentos erguidos junto ás mesmas fontes, é a febre
de que parecem atacados os heroes e martyres da Republica, tomados de frenesi, agitados em
tumulto, sacudidos em rajadas de furia, contorcendo-se e entrechocando-se como os cavalleiros
do grupo dos Farroupilhas, e, ainda, os pensadores, quebrando o corpo em gingas de fanfarrões,
como Benjamin Constant.

O projecto de Juan d’Anielo, com a serenidade pura de suas linhas, attrae os olhares,
envolvendo o observador no ambiente radioso de sua harmonia.

Alada, ovante, em vôotriumphal, a imagem da Republica pousa o pé levemente sobre
uma cupula sustentada por elegantes columnas descansadas sobre o pedestal em que se
erguem, entre ellas, em estatuas, os vultos dos quatro patriarchashistoricos da Nação.
Circundam esse pedestal as figuras symbolicas dos Estados Brasileiros.

Sobre a base, na frente, Deodoro, Benjamin e Quintino, a cavallo, proclamam a Republica
deante das tropas que desembocam no portão do Quartel General e que avançam, tendo a
conduzil-as, em cada flanco, uma victoria alada.

A’ esquerda, movem-se tropas em desfile e o povo se agita, ouvindo a voz dos
propagandistas, representados por Sampaio Ferraz. Na face posterior, o solemne juramento da
Constituição. A’ direita, a evocação de Tiradentes.

Em cada face do monumento, salvo a primeira – a representação de um grande rio: o S. Francisco, o Paraná, o Amazonas. Nos angulos posteriores, ao nivel das figuras dos Estados, destacando-se, grandiosas, duas estatuas: a da Igualdade e a da Historia.

OS MONUMENTOS PREMIADOS

O jury incumbido do estudo e julgamento desses projectos, ao conferir os seus premios, sobre espantar os espiritos imparciaes, deixou a todos desenorteados, classificando, em primeiro lugar, o monumento prolixo e desconnexo do Sr. Brizzolara e, abaixo d'elle, em segundo lugar, o trabalho admiravel e consciencioso de Ximenes.

Tanto mais surprehende o veredictum dos julgadores, quanto mais se considera que, entre as maquetas submittidas ao seu juizo, figurava essa, em que se vasou, cheia de clara harmonia, de um belezern, toietaoi clara harmonia, de uma belleza serena, suggestiva e majestosa, a inspiração superior de Juan d'Aniclo.

MONUMENTO COMMEMORATIVO DA PROCLAMAÇÃO DA REPUBLICA

O Paiz, 13 de maio 1925, p. 5

O JURY DAS “MAQUETTES”

Foi escolhido o projecto do esculptor Ettore Ximene, classificado em segundo lugar

O Dr. Affonso Penna Junior, ministro da justiça, mandou publicar hoje, no *Diario Official*, o resultado do jury julgador das *maquettes* apresentadas para o monumento commemorativo da proclamação da Republica, reunido no gabinete e sob a presidencia do Dr. João Luiz Alves, ex-titular da pasta da justiça.

Compareceram á reunião, que se realizou no dia 2 de dezembro do anno passado, os Srs. marechal Ilha Moreira, general Moreira Guimarães, commandante Raul Tavares, Drs. Ildefonso Simões Lopes e Goulart de Andrade, professores João Baptista da Costa e Archimedes Memoria, tomando conhecimento da decisão do Sr. João Luiz Alves de não mandar executar o projecto classificado em 1º lugar pela maioria porque, sendo a commissão apenas consultiva, não era obrigado a cumprir suas resoluções e, mesmo que fosse, protelaria a execução do projecto pelo tempo que exercesse o cargo de ministro, pois repellia em absoluto, tendo fortes razões de ordem artistica que o amparavam em seus propositos.

Os professores João Baptista da Costa e Archimedes Memoria, Goulart de Andrade, general Moreira Guimarães e commandante Raul Tavares pediram fosse inserido na acta da reunião que agiram com absoluta isenção de espirito, sem attender a qualquer insimuação ou orientação, simplesmente com as suas consciencias, tendo em vista os cargos que occupavam e as seus responsabilidades de artistas.

O Sr. ministro João Luiz Alves discordou também do local determinado para ser erigido o monumento que a lei indicava, o quadrilátero fronteiro ao quartel-general, na praça da Republica, julgando elle que melhor seria sua collocação nos terrenos conquistados ao mar, em frente ao pavilhão Montec, na Avenida Rio Branco, conforme pensava que se poderia fazer.

Após ter falado o professor Goulart de Andrade, referindo-se á liberdade e independencia com que a commissão agira em seus julgamentos, disse que aquelle ministro poderia resolver como entendesse sobre a preferencia dos projectos classificados, deixando mesmo de autorizar a execução de qualquer delles, mas que, neste caso, haveria prejuizo para a commissão do monumento ao marechal Deodoro, porquanto estava informado de que esta já despendera regular quantia na realização do concurso.

O Dr. Ildefonso Simões Lopes e o marechal Ilha Moreira, membros da commissão desse monumento a Deodoro, que haviam dado seus votos para o 1º lugar ao projecto de pseudonymo *Pela Gloria do Brasil*, de autoria do esculptor Ettore Ximene, que fôra classificado em 2º lugar, declararam o seu contentamento se fosse o projecto approved pelo Sr. ministro João Luiz Alves. Declararam também que, se não fosse autorizada a execução do monumento commemorativo da proclamação da Republica, seria enormementeprejudicada a commissão do monumento a Deodoro, por já ter despendido cerca de cem contos de réis com a realização do concurso.

O commandante Raul Tavares perguntou ao Sr. ministro João Luiz Alves quaes os fortes motivos que o levaram a repellir o projecto classificado em 1º lugar, respondendo-lhe aquelle ex-ministro da justiça, com a franqueza que lhe é peculiar, que, embora não tivesse educação artistica, repellia em absoluto o projecto sob o pseudonymo *Alma Americana, Alma Republicana*, de autoria do esculptor Luigi Brizzolara, por julgal-o inferior aos outros, tendo ouvido a opinião de muitos technicos no assumpto, os quaes eram plenamente accordes com a sua e que, assim sendo, ia determinar que fosse executada a construcção do projecto da *maquette* classificada em 2º lugar, de autoria do referido Ettore Ximene com as modificações que tinha mandado introduzir-lhe em certos detalhes, com os quaes havia concordado aquelle esculptor.

APÊNDICE

CATALOGAÇÃO DA OBRA DE LUIGI BRIZZOLARA

(*) O presente catálogo, construído ao longo de toda a pesquisa, reúne as obras do escultor Luigi Brizzolara. Como o título atribuído visa esclarecer, trata-se de um *elenco parcial*, inicial, certamente a ser expandido. Sobre sua configuração, vale destacar que, salvo menção contrária, todas as fotografias apresentadas são de minha autoria. Tais fotografias foram executadas no intervalo entre os anos de 2009 e 2012, em São Paulo, Buenos Aires e diversas cidades da Itália, procedimento fundamental para viabilizar o estudo da obra do escultor, pois com raras exceções, a maioria destas imagens não pode ser localizada em publicações - neste caso, é significativo que sobretudo as obras brasileiras do escultor, e, em particular, o *Monumento a Carlos Gomes*, podem ser vistas estampando diversos livros sobre os monumentos públicos paulistanos. Ainda sobre as imagens, em tempo, é importante mencionar as coleções de fotografias antigas, de maneira especial aquelas que um dia pertenceram ao escultor e seus familiares, e que nos permite hoje vislumbrar obras em gesso, projetos inacabados, partes incomensuráveis do trabalho do escultor que não poderiam ser conhecidas de outro modo.

Em meio aos documentos e listas diversas que guiaram a busca por essas obras, é fundamental destacar:

- “Busto de Bento XV” *Correio Paulistano*, segunda-feira, 4 dezembro 1922. A notícia, como várias outras de seu gênero, estampava um informe biográfico informado pelo escultor. Neste caso em particular, uma exaustiva listagem das obras do escultor foi incluída.

- O livro do historiador Franco Sborgi acerca de Staglieno traz em seus anexos os nomes dos principais escultores que trabalharam nos cemitérios ligúrios, acompanhados de listas com as obras de cada um deles (sistemizadas a partir do nome das famílias dos túmulos), o que torna este livro uma referência fundamental, não apenas para o estudo da obra de Luigi Brizzolara, mas de toda escultura italiana do século XIX. Cf: *Staglieno e la scultura funerária ligure tra ottocento e novecento*. TORINO: ARTEMA, 1997.

ELENCO PARCIAL DAS OBRAS DO ESCULTOR LUIGI BRIZZOLARA

1. ANJO COM CRUZ (ANGELO DEL DOLORE)

gesso 1893



[1.1] Coleção particular - Chiavari

Reprodução fotográfica, assinada, numerada e data pelo próprio escultor (N°21/Luigi Brizzolara /scultore/anno 1893), de um de seus primeiros trabalhos. Gesso para um monumento fúnebre, no qual figura um anjo portando uma cruz (possivelmente seja este o *Angelo del Dolore*, gesso listado entre as obras do escultor presentes no seu ateliê no ano de 1898 (ver anexo de documentos ficha D01). Uma versão em mármore desta obra, com pequenas alterações, seria inaugurada, em 1902, no Cemitério Monumental de Gênova [ver n.7].

2. MONUMENTO AO REI VITTORIO EMANUELE II,



[2]

PIAZZA NOSTRA SIGNORA DELL'ORTO, CHIAVARI

mármore e granito rosa 1893-1898

Inscrição: A Vittorio Emanuele II / Che le sparse membra della Patria / compose in Roma / I Chiavaresi / 26 giugno 1898

A morte de Vittorio Emanuele II, em 1878, havia desencadeado por toda Itália uma larga produção de monumentos comemorativos, não apenas dedicados ao primeiro rei da Itália unificada, mas ao quarteto dos “pais da pátria” que incluía também Camillo Cavour, Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Mazzini. Os escultores disputavam em certames polêmicos a primazia na ereção destes monumentos. Mesmo fora dos grandes centros urbanos, uma estátua de Vittorio Emanuele II era uma encomenda de grande prestígio. Em Chiavari o monumento foi confiado ao jovem conterrâneo Luigi Brizzolara, escolhidos após ter encaminhado voluntariamente uma série de esboços para a comissão promotora da obra. O monumento representa o “rei *galantuomo*” no gesto de abrir uma sessão parlamentar,

postado sobre uma alta coluna. Na base, vê-se duas alegorias: uma figura feminina, coroada, que representa a Itália, acompanhada pelo espírito da Unificação da Nação.

3. TÚMULO EMANUELE GONZALEZ, CEMITÉRIO MONUMENTAL DE CHIAVARI

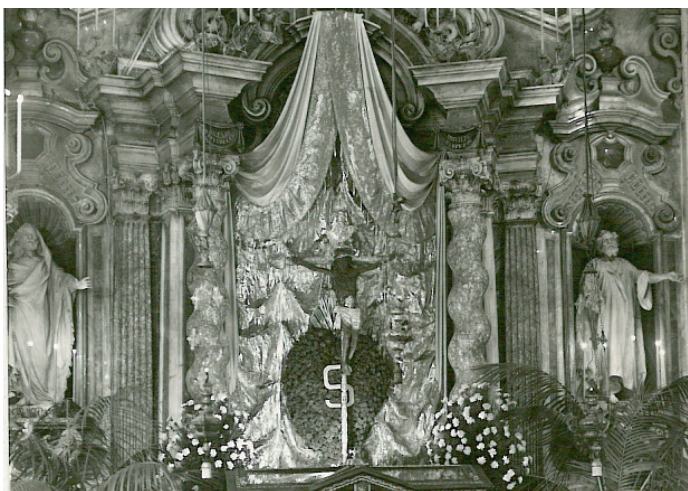
mármore e travertino 1899-1901



[3]



[4]



[4.1] Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella



[5]

O monumento túmulo foi encomendando a Brizzolara pela *Società Economica di Chiavari*, para homenagear um de seus beneméritos. É o retrato de um homem de letras, formalmente trajado, que possui nas mãos uma correspondência e um livro entreaberto, no corriqueiro gesto de marcar com os dedos a página da leitura interrompida. O grandioso pedestal ornamentado que acompanha o retrato foi projetado pelo arquiteto milanês Gaetano Moretti, que colaboraria com Brizzolara em diversas ocasiões.

4. MALAQUIAS, CHIESA SAN GIOVANNI, CHIAVARI

mármore c.1900

Brizzolara trabalhou em duas ocasiões na *Chiesa di San Giovanni* de Chiavari. Os profetas Malaquias e Isaias, datados de 1900, e, décadas mais tarde, colaborou com Gaetano Moretti na reforma da fachada da Igreja, criando as estátuas de *São João e São Marcos* que adornam a fachada.

5. ISAIAS, CHIESA SAN GIOVANNI, CHIAVARI

mármore c.1900

Informações ficha n.4 (Malaquias)

6. FIGURA MASCULINA (SÃO MATEUS), GALLERIA CIVICA DI PALAZZO ROCCA, CHIAVARI

mármore (entre 1903 e 1912)

Pertenceu a coleção particular de Giuseppe Rocca, cujo palacete foi convertido em museu. A estatueta, de pequena dimensões, poderia ter função devocional, como afirma Barbara Musetti no catálogo da galeria.



[6]

7. TÚMULO FLETCHER, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

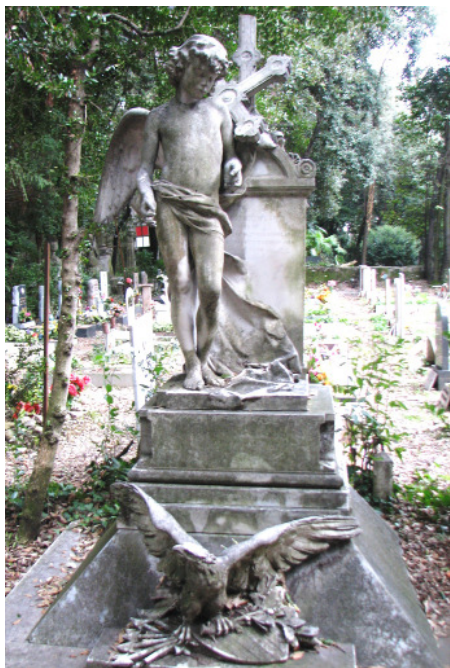
mármore 1902

É notável a importância da escultura fúnebre na carreira de Brizzolara, destacando-se particularmente o grande volume de obras preservadas no Cemitério Monumental Staglieno, em Gênova. Ao que tudo indica, a primeira dessas obras foi o *Túmulo Fletcher*, que se encontra no bosque do Cemitério Protestante. Na documentação consultada, consta um desenho rapidamente esboçado e assinado pelo escultor, que demonstra alguns elementos hoje perdidos do túmulo, consideravelmente danificado, destacando-se o ramo de palma que o anjo trazia nas mãos. A águia que adorna a base do monumento remete a posição do Sr. Fletcher, cônsul dos Estados Unidos em Gênova.

8. MONUMENTO FÚNEBRE A GIOVANNI CASANOVA, CEMITÉRIO MONUMENTAL DE CHIAVARI

mármore 1902

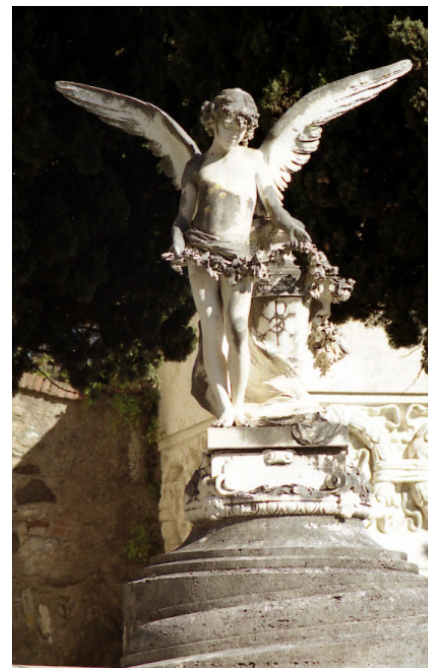
Guarda grande semelhança com o *Túmulo Fletcher* [n.7], distinguindo-se por suas asas abertas, projetadas no horizonte. Era ca-



[7]



[7.1] Archivio Storico del Comune di Genova



[8] Fotografia: Rosangela Mammola

racterístico da estatuária fúnebre, que atendia a um intenso mercado, que as obras de maior sucesso dos escultores fossem repetidas, de forma idêntica ou com pequenas variações. A figura do anjo, com o corpo de um garoto impúbere e gestos delicados, consideravelmente andrógena, que marcou este início da carreira do escultor, correspondem à algumas das obras de maior sucesso do ateliê de seu professor, Giovanni Scanzi, como o célebre *Túmulo Carpaneto* (1886), *Giacomo Pastorino* (1896), ou ainda o *Túmulo Bertollo* (1915), atribuído a uma parceria de Brizzolara e Scanzi (ver. n.15).

9. “VISÃO DE CRISTO” OU TÚMULO G.B. CASTAGNOLA, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

mármore 1905

Com a maquete de *Visione di Cristo*, Brizzolara venceu 75 propostas no concurso nacional promovido pela *Ricovero di MendicITÀ di Genova*. No monumento vê-se o retrato do ben-

feitor, o sr. G.B. Castagnola, estendendo seu testamento aos carentes. A presença da figura do Cristo assegura o consolo e a recompensa do moribundo. A obra tem clara filiação a tradi-

ção naturalista dos monumentos fúnebres de Gênova, tendo em vista a iconografia do retrato no leito de morte somado ao enternecedor realismo empregado nas figuras da criança e do homem miserável.



[9]

10. TÚMULO FELUGO (ANGELO DELLA GLORIA), CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

mármore 1907



[10]



[10.1] Archivio Storico del Comune di Genova

Flutuando sobre o túmulo com seu longo vestido de mangas bufantes, destaca-se pelo olhar piedoso e o cuidado delicado com que deposita uma guirlanda de flores em memória dos mortos, representados, por sua vez, no retrato do casal inserido na arquitetura do conjunto.

11. TÚMULO RISSO-ZEREGA, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

mármore 1908

A obra, com uma iconografia



[11]

incomum, apresenta uma co-movente representação da dor sofrida em resignação, vista no retrato da madona, que apóia suas mãos sobre uma cruz e traz aos seus pés ramos de palma. Ao redor deste conjunto, que ocupa o corpo central do monumento, estão os retratos de uma família.

12. TÚMULO MARGHERITE LILIN CAVASSA, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

bronze 1909

A imagem da pequena Magherite, falecida aos 6 anos de idade, foi executada em relevo baixíssimo (*stiacciato*), sugerindo sua imaterialidade fantasmagórica contraposta aos corpos do primeiro plano, onde se vê um casal, possivelmente representando seus pais. A mulher aponta para a visão da menina, enquanto o pai, inconsolável, ainda não se deu conta da aparição miraculosa. Trata-se, novamente, de



[12]



[12]

uma representação bastante peculiar, senão única.

13. MONUMENTO A INDEPENDÊNCIA, ARGENTINA, BUENOS AIRES

gesso 1908;1909-1914

Vencedores, em 1908, do concurso internacional promovido em Buenos Aires, Luigi Brizzolaro e o arquiteto Gaetano Moretti precisaram rerepresentar seus projetos numa reedição do concurso, realizada no ano seguinte, na qual 6 artistas do concorrência anterior foram convidados a participar, modificando suas maquetes a partir das orientações passadas pelo júri do concurso. A segunda versão apresentada pelos italianos, ampliavam as dimensões da proposta interior, sugerindo a criação no interior do monumento de um museu a memória da Independência Argentina e um novo plano de sistematização para a *Plaza de Mayo*, onde seria instalado o monumento. O projeto foi acolhido com fascínio, embora implicasse em gastos muito superiores ao orçamento estabelecido para a construção do monumento.

O monumento se constituía de um obelisco. Na base, alegorias a *Pátria e a Liberdade*, em faces opostas, contornadas por relevos que contavam episódios da proclamação de independência argentina. Acima da cornija, um grupo reunindo símbolos clássicos do *Triunfo*, uma apoteose na qual a figura representando a *Nova Nação*, agita a bandeirada



Progetto Vincitore del Concorso per il Monumento dell'Indipendenza Argentina a Buenos Aires
~ BOZZETTO D' INSIEME ~

[13] Acervo Egle Brizzolara - reproduzido por Anna Carboncini



[13] Acervo Família Graffigna - Brizzola



[13] Acervo Egle Brizzolara - reproduzido por Anna Carboncini



[13] Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella

pátria acenando para o futuro e o progresso. Alegorias a Revolução, a Independência, a Justiça e ao Povo também fazer parte deste conjunto apoteótico. Brizzolara trabalhou na primeira etapa de ampliação das gigantescas esculturas, como testemunham fotografias localizadas no acervo de seus familiares, e também o longo memorial publicado por Moretti e Brizzola



[13] Acervo Egle Brizzolara - reproduzido por Anna Carboncini

lara, em 1914, na tentativa de salvar o projeto de dificuldades de ordem diversas, provocados por atrasos nas obras, necessidade de revisão do orçamento, perda de interesse por parte do governo argentino, após a celebração do centenário de independência, em 1910, e, por fim, a deflagração da Primeira Guerra Mundial. No ano de 1921, um



[13] Acervo Egle Brizzolara - reproduzido por Anna Carboncini

decreto do governo argentino declarou a rescisão do contrato firmado, eximindo qualquer culpa dos autores do projeto.

Referências: BRIZZOLARA, L.; MORETTI, Gaetano. *El Monumento á la Revolución de Mayo y á La Independencia Argentina - SUS vicisitudes y la obra artistica de sus autores*. Milão, 1914 / “El

monumento a la Independencia Argentina de Gaetano Moretti y L. Brizzolara” in: *La Revista Artistica de Buenos Aires*. Recorte de jornal. Coleção da família Brizzolara-Graffigna. / “Il monumento dell’Indipendenza Argentina - l’opera dello scultore Brizzolara”, in: *La Liguria Illustrata*, n.12, dezembro de 1913, p.689-695.



[14] Fotografia: Patrícia Freitas

14. TÚMULO MARQUES MORRA, CEMITÉRIO DA RECOLETA, BUENOS AIRES

mármore c.1911

A casta jovem que lamenta os mortos tornou-se um tipo feminino freqüente na escultura fúnebre a partir do fim do século. Na obra de Brizzolara, o luto é enfatizado pelo gesto de cobrir, com o próprio manto, aww tumba e pelo ramalhete de flores que ela traz nas mãos. Criada para um túmulo de Buenos Aires, esta obra foi reproduzida pelo próprio escultor, com sensíveis modificações arquitetônicas, mas escultura idêntica, na *Túmulo Canessa* [ver n.22].



[15]

15. TÚMULO BERTOLLO, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

mármore 1915

Com o falecimento de Giovanni Scanzi, possivelmente Brizzolara tenha honrado seu compromisso finalizando esta obra, que é atribuída a estes dois escultores pelo historiador Franco Sborgi, embora na lápide se leia apenas o nome de Scanzi como autor.



[16]

16. MONUMENTO AOS MORTOS DA PRIMEIRA GUERRA DE BOCCADASSE

mármore c.1915

Brizzolara teria presenteado Boccadasse, pequeno bairro de pescadores genovês, com este relevo em mármore em memória aos mortos na Primeira Guerra.



[17]

17. BUSTO DE PAOLO GIACOMETTI, VILLETTA DI NEGRO, GÊNOVA

mármore 1916

Busto do dramaturgo instalado no parque urbano *Villeta Di Negro*, no centro de Gênova, área povoada com diversos retratos de heróis lígures. A peça, contudo, encontra-se bastante danificada.



[18]

18. BUSTO DE GIUSEPPE BRUNO, CEMITÉRIO DE SANTA MARGHERITA

mármore 1917

19. TÚMULO BARBIERI POZZO, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

mármore 1918

A figura feminina mescla-se com o fundo deste alto relevo. O fino tecido deixa entrever seu corpo: joelhos, umbigo e, principalmente, os fartos seios. Sua mão esquerda apoia-se em flores. A direita, envolta pelo tecido, sustenta a cabeça erguida em direção ao busto em medalha do retratado, cujo nome lemos à sua direita: "ALFREDO". Este, por sua vez, possui um olhar profundo e perdido no horizonte. Nas laterais, ramos de lírios erguem-se como duas colunas florais, ornamentando e balanceando a composição.



[19]

20. FONTE, VILLA FABBRI-COTTI, LIVORNO

mármore sem data

Esta fonte decorava os jardins da Villa Attias, residência do



[20]

cônsul argentino em Livorno, Pedro Alessandro Bossio. Com a demolição da casa nos anos de 1960, a escultura foi incorporada a Villa Fabbricotti, um jardim público e centro cultural da cidade. Dois corpos misturam-se a uma onda, emergindo num beijo. Sobre o casal, flutua um cisne. Apesar dos danos bastante evidentes, a beleza dos corpos arqueados ainda se sobressai. Lamentavelmente, contudo, a figura masculina ficou acéfala.

21. TÚMULO FERRETTO (PIETÀ), CEMITÉRIO DE RAPALLO

bronze c.1918

O corpo do Cristo é amparado pelas pernas e braços da Virgem, que sustenta verticalmente o torso desfalecido. A cabeça do Cristo, recaída, apoia-se sobre o colo da Virgem, aproximando os rostos de ambos e destacando o olhar piedoso da mãe. As suas pernas projetam-se horizontalmente sobre toda a extensão do túmulo. A arquitetura é austera, resumindo a um bloco retangular sem elementos ornamentais.

22. TÚMULO CANESSA, CEMITÉRIO DE RAPALLO

mármore 1918

Informações ficha n.14 (Túmulo Marques Morra)

23. TÚMULO CONDE DEVOTO, CEMITÉRIO DA RECOLTA, BUENOS AIRES

mármore 1919

Um túmulo para a Família Devoto, está entre as obras de Brizzolara na Argentina, listadas pela filha do escultor, Egle Brizzolara. A confirmação de que se tratava desta obra veio a partir da localização de uma cópia da escultura principal, desta vez em Staglieno [ver n.24], sendo esta última assinada e datada pelo escultor. O elaborado conjunto arquitetônico sugere a colaboração de Brizzolara com Gaetano Moretti.

24. TÚMULO CHRISTEN, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNOVA

bronze 1919



[21]

Novamente a figura feminina aparece associada ao luto. Neste caso vê-se uma jovem sentada sobre o jazigo, as mãos ainda apoiadas em flores recém-depositadas. O vestido solto, de tecido muito leve, desliza deixando ombros, braços e o colo sensualmente a mostra. A célebre obra do escultor Giulio Monteverde para o Túmulo *Carlos Sada* [R24], no Cemitério de Turim, é referência para esta figura de Brizzolara.

Informação também ficha n.23 (Túmulo Tomas Devoto)



[22]



[23]



[24]



[R24] "L'Architettura", Túmulo Carlo Sada, 1876. Gipsoteca Giulio Monteverde.

25. REGINA PACIS, CHIESA DEL SACRO CUORE DI CARRIGNANO, GÊNNOVA

anterior 1922

A única imagem que conhecemos da obra é este postal enviado por Brizzolara para sua irmã, com uma reprodução da matriz em gesso da escultura. É citada na lista de obras do escultor publicada no Correio Paulistano, em 1922.

26. MAQUETE PARA MONUMENTO A INDEPENDÊNCIA DO BRASIL, SÃO PAULO

gesso 1919-1920

A lei estadual N.1324, publicada no dia 31 de outubro de 1912, autorizava o governo a promover a ereção de um monumento no Ipiranga, que perpetuasse a Independência Nacional. Após diversos atrasos a exposição das maquetes dos concorrentes ocorreu nos meses de fevereiro e março de 1920, sendo o resultado do concurso proclamado

apenas no dia 01 de abril de 1920. Luigi Brizzolara, cujo projeto era apontado entre os favoritos pela imprensa, classificou-se em segundo lugar, cabendo a vitória ao também italiano Ettore Ximenes.

A maquete de Brizzolara apresentava elevada novidade quanto ao tratamento da massa escultórica. O modelado ágil, a disposição assimétrica dos grupos, arquitetura sóbria e geometrizada, fazem deste um ponto alto da carreira do escultor, congregando diversos elementos experimentais que se-



[25] Acervo Família Graffigna - Brizzolara



[26] Acervo Egle Brizzolara - reproduzido por Anna Carboncini



[26] Acervo Egle Brizzolara - reproduzido por Anna Carboncini

riam retomadas em algumas de suas obras subsequentes. Apesar de acumular admiradores, o projeto suscitava também críticas reticentes quanto a sua apropriação para a função monumental. Uma crítica publicada no *Jornal do Commercio* de São Paulo, afirmava que a massa escultórica de Brizzolara incutiria mais terror e estupefação do que amor ou respeito. Já nas atas de julgamento do concurso, Taunay destacaria com notável tom pejorativo o fato do projeto do senhor Brizzolara ser “excessivamente simbolista”.

Referências: BRIZZOLARA, L. *Monumento commemorativo da Independência do Brasil em São Paulo*. S. Paulo: Typographia Levi, 1919. / “Projeto Brizzolara” in: *Jornal do Commercio* (de São Paulo), 21 de março de 1920. / “A exposição de Maquettes no Palacio das Industrias”, In: *A Cigarra*, São Paulo, n. 132, 2º de março de 1920. / “Il Monumento dell’indipendenza Brasiliana - Il bozzetto di Luigi Brizzolara”, In: *Fanfulla*, 16 de março de 1920.



[27]

27. TÚMULO FAMÍLIA JAUCH, CEMITÉRIO STAGLIENO, GÊNVOA

mármore 1920

Falta-nos informações para compreender a cena, mas o conjunto da mulher que atende a

uma criança desfalecida remete ao tema de *Ismael Moribundo*, que havia sido abordado por Brizzolara em gesso exposto em 1892, uma das primeiras obras que se tem notícia de sua carreira (cuja localização é ignorada). A presença do retrato do idoso remete também a uma alegoria as idades do homem e a família.



[28] Acervo Família Brizzolara - Estúdio fotográfico Claudio Dei Rossi



[28]



[28] Acervo Família Graffigna - Brizzolara



[28]



[28] Acervo Família Graffigna - Brizzolara

inscrição:
 Antonio Carlos Gomes / ao
 grande espírito brasileiro / que
 conjugou o gênio / com a Itálica
 inspiração / A Colônia Italiana
 / do Estado de São Paulo / no
 primeiro Centenário da Inde-
 pendência do Brasil / 7 de Se-
 tembro de 1922



[28] Acervo Família Graffigna - Brizzolara



[28]



[28] Fotografia: Leticia Badan



[28]



[28]



[28]



[28]

28. MONUMENTO A CARLOS GOMES, PRAÇA RAMOS DE AZEVEDO, SÃO PAULO

bronze e mármore 1920-1922

Luigi Brizzolara foi contratado em maio de 1920 para elaborar um monumento ao compositor campineiro, Antonio Carlos Gomes. O projeto seria parcialmente financiado por meio de uma subscrição pública promovida por membros da colônia italiana de São Paulo, que desejava homenagear a cidade nas comemorações do Centenário de Independência do Brasil, em 1922. Inaugurado em 12 de outubro de 1922, o conjunto possui 12 esculturas, alternando



[28]



[28] Acervo Família Graffigna - Brizzolara

alegorias à representações das óperas do compositor. No ponto mais alto, sobre um suntuoso pedestal de granito rosa, está posicionado o retrato de Carlos Gomes.

Referências: “O Monumento a Carlos Gomes”, in: *O Estado de S. Paulo*, 13 de outubro de 1922, p.3 / “Monumento a Carlos Gomes - Homenagem da Colonia Italiana de S. Paulo ao Brasil” in: *A Cigarra*, n.194, 15 de outubro de 1922, p.22-23. / Helios. “Um monumento”. *Correio Paulistano*, 13 outubro de 1922, p.4. / “O Monumento a Carlos Gomes”, in: *Folha da Noite*, 18 de outubro de 1922, p.1 / “Le anime dell’Italia e del Brasile avvinte nell’apoteosi di Carlos Gomes” in: *Fanfulla*, 12 de outubro 1922, p.1 e 3.

29. FERNÃO DIAS PAES LEME, MUSEU PAULISTA, SÃO PAULO

mármore 1921-1922

Ao lado do Raposo Tavares (ver ficha n.30), essas duas esculturas fazem parte do projeto decorativo do Museu Paulista, e foram encomendadas pelo então diretor da instituição, o historiador Affonso d’Escragno Taunay, para a comemoração do Centenário da Independência. Ambas passaram a compor a decoração interna do edifício, dedicada a celebrar o bandeirantismo e a formação da nação brasileira. As duas esculturas de Brizzolara tem dimensões colossais, cerca de 3 metros de altura, e estão dispostas no átrio da instituição, recepcionando os visitantes. Fernão Dias é representado no seu gesto mais célebre, encarando as esmeraldas que justificavam de sua empreitada e deslumbramento. As diretrizes iconográficas da obra, cuidadosamente ditadas pelo mandatário, procuravam garantir uma representação histórica da figura do bandeiran-



[29]

te, com vestes e acessórios que lhes peculiares. As costas arcadas para trás, a perna esquerda levemente flexionada, o olhar superior e a volumosa capa garantem a caracterização da imagem do conquistador.

30. RAPOSO TAVARES, MUSEU PAULISTA, SÃO PAULO

mármore 1921-1922

Em conjunto com Fernão Dias (ver ficha n.29), a imagem de Raposo Tavares compõe o imaginário ligado ao tema do bandeirismo paulista, mantendo a celebração historicista. Sua postura evoca a figura do desbravador, traz na mão esquerda um mapa e com a direita sobre o rosto, ele mira o horizonte. Seu corpo é tomado por um impulso vigoroso, com um passo a frente e o manto agitado.

31. TÚMULO FAMÍLIA MACHADO, CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO, SÃO PAULO

bronze c.1922



[30]

Em sua primeira passagem pelo Brasil, Luigi Brizzolara recebeu algumas encomendas de privados, destacando-se monumentos fúnebres, como este para o advogado e político Brasília Machado. O escultor cria uma estrutura arquitetônica simples, uma cruz instaurada sobre um pedestal de arestas sinuosas. Entorno desta estrutura, vemos a escultura de dois homens, um deles, exausto, tomba de joelhos, enquanto o segundo, projeta-se a frente, tomando em seus braços a tocha acesa que, em um último esforço, lhe es-



[31] Acervo Família Graffigna - Brizzolara



[31]

tende o homem extenuado. A rigor, esta distinção entre arquitetura e a escultura não existia, já que toda a peça foi igualmente modelada em bronze. Contudo, Brizzolara dá um tratamento diferenciado a matéria, envolvendo as figuras humanas numa espécie de névoa sobrenatural,

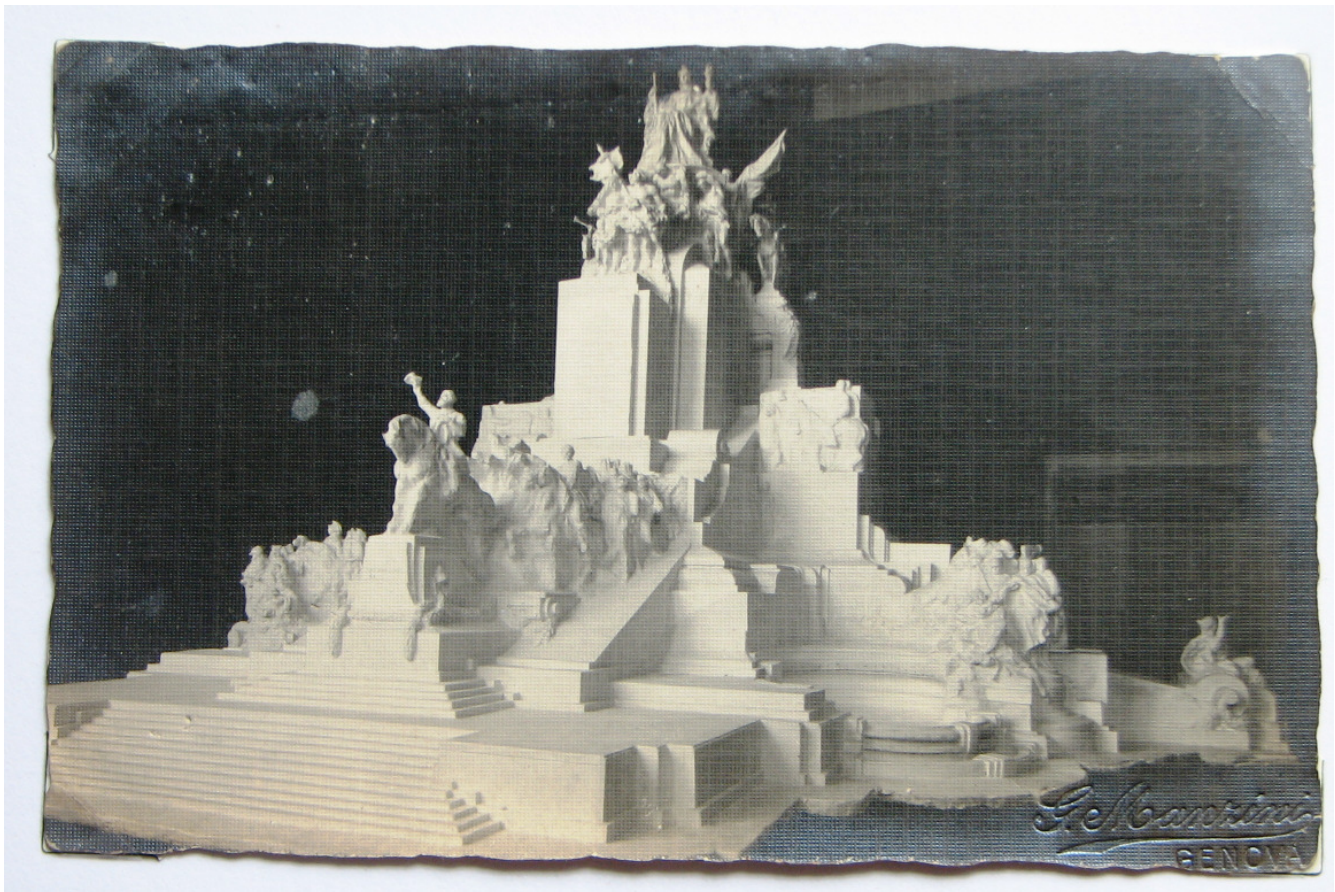
sugerida pela fluidez vibrante da massa sobreposta a rigidez das linhas arquitetônicas. Uma inscrição a frente do conjunto esclarece o tema representado: “ET QUASE CORSORES VITAE LAMPADA TRADUNT” / “Como corredores, entregam uns aos outros a tocha da vida” (Lucrecio, De Rerum Natura).

32. MONUMENTO A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA, RIO DE JANEIRO

Gesso 1922-1923

Os fatos que envolveram este concurso revelam um constante imprevisto e falta de clareza que o fadariam ao fracasso. O decreto federal n.4478, publicado no dia 16 de janeiro de 1922, estabelecia a abertura do certame, indicando que, se possível, as maquetes deveriam ser enviadas e expostas ainda naque-

le ano, participando assim dos festejos do primeiro Centenário de Independência. O prazo era reduzido demais para um concurso com pretensão internacional, e as maquetes só puderam ser expostas em julho de 1923. Numa decisão difícil de se justificar, os projetos não foram inicialmente exibidos para o público, sendo apenas visitados por autoridades e pelo júri, que anunciou, no dia 07 de setembro de 1923, a vitória de Luigi Brizzolara, apontando Ettore Ximenes para o segundo lugar. Após o anúncio as maquetes foram abertas para visitação pública e a imprensa moveu intensa campanha de crítica ao resultado. Entre os opositores de Brizzolara destacou-se a ala militar e o próprio ministro da Justiça e Negócios Interiores, João Luiz Alves, responsável pelo concurso. Após longo impasse, decidiu-se pela execução do projeto de Ettore Ximenes, e com o falecimento deste escul-



[32] Acervo Família Brizzolara - Estúdio fotográfico Claudio Dei Rossi



[32] Acervo Família Graffigna - Brizzolara

tor, em dezembro de 1926, o monumento jamais foi executado.

A exuberante maquete de Brizzolara incluía um grupo alegórico no topo no conjunto, simbolizando a Proclamação da República, acompanhado, abaixo, de um conjunto com a estátua equestre do Marechal Deodoro da Fonseca, seguido por uma massa em festa, em meio aos quais se distinguiriam os retratos de Benjamin Constant, Quintino Bocaiúva e soldados do exército. Quatro grupos históricos circundavam o monumento: Tiradentes prisioneiro, a luta na Bahia contra os exércitos português, a execução de Frei Caneca e a Revolução Farroupilha. O escultor novamente propunha que o interior do monumento fosse transformado em museu, instalando sobre a porta de entrada da cripta um relevo que representaria a Convenção do Partido Republicano de 1873.

33. ANHANGUERA, TRIANON-MASP, SÃO PAULO

mármore 1924



[32] Acervo Família Graffigna - Brizzolara



[32] Acervo Família Brizzolara - Estúdio fotográfico Claudio Dei Rossi

A escultura é encomendada pelo governo do Estado de São Paulo após a inauguração dos dois bandeirantes feitos para o Museu Paulista (ver fichas n.29 e 30). Instalado inicialmente no Palácio dos Campos Elíseos, sede do governo à época, a obra foi transferida do jardim do Palácio para o Parque Siqueira Campos (Av. Paulista), em março de 1935, com a justificativa de torná-la mais acessível ao público. Diferente das imagens de Fernão Dias e Raposo Tavares - distante do ditame de Taunay

- a figura distancia-se da representação tradicional do bandeirantes paulista, tornando-se mais genérico, e sensivelmente próximo a representações de heróis italianos como Garibaldi, assemelhando-se particularmente ao monumento de Ettore Ximenes para o mártir da unificação italiana, *Angelo Brunetti, o Ciceruacchio*, em Roma [R33]. A escultura de Brizzolara portava na mão esquerda uma adaga, cuja lança foi perdida. O pedestal possui quatro frisas feitas de pedra calcária, bastante danifi-



[33]



[R33] Ettore Ximenes. Angelo BrUNETTI, detto Ciceruacchio, 1907.

cadadas, que originalmente contavam a história de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera. Na base, há ainda a inscrição: “Acharei o que procuro ou morrerei na empresa”.

34. TÚMULO FAMÍLIA CARVALHO, CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO, SÃO PAULO

bronze 1924

O corpo do Cristo crucificado é surpreendentemente diminuído em relação as três mulheres que o cercam, enfatizando sua fragilidade. Ao lado esquerdo de Cristo, uma figura impávida, que o fita ternamente e sofre calada. A mão no peito e a inclinação da cabeça dão um aspecto dramático à personagem. A Virgem figura prostrada, em prantos, contorcida pela dor e sofrimento, é amparada pela terceira mulher.



[34]

35. TÚMULO FAMÍLIA MATARAZZO, CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO, SÃO PAULO

bronze, mármore e granito rosa
1920-1925
dimensões 26 m x 15 m x 4,4 m

A primeira grande encomenda feita a Brizzolara no Brasil foi o túmulo para a família Matarazzo (motivada pela morte do filho do Conde Francisco Matarazzo, Ermelino Matarazzo, na Itália, em um acidente automobilístico, em janeiro de 1920). É de uma imponência e monumentalidade nada usual. No topo de seus 26 metros de altura se vê um cruz, cuja base é dominada por um belo conjunto, com uma *Pietà* ladeada pela *Esperança* e a *Caridade*. Sobre a porta de entrada para a capela e a cripta, o brasão da família em mármore, cercado por alegorias a indústria e ao comércio. O interior da capela é decorado com mosaicos desenhados pelo



[35] Fotografia: Isabel Hargrave



[35] Acervo Família Graffigna - Brizzolara



[35]

pintor italiano Pietro Dodero (executados pela *Cooperativa mosaicisti di Venezia*), nas janelas, vitrais elaborados pelo pintor milanês Luigi Beltrame. O pavimento recoberto com mármore preciosos da África e da Itália. Brizzolara executou



[35]



[35]



Mausoleo ~ Conte MATARAZZO ~
Cimitero " Consolagao,

~ S. FILOMENA ~
- modello in gesso -

[35] Acervo Egle Brizzolara - reproduzido por Anna Carboncini



[35] Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella

ainda para o interior o bronze de *Cristo Crucificado*. Grupos brônzeos que contornam o monumento, mesclam relevos com anjos as imagens de *São Costabile*, *Nossa Senhora dos Anjos*, *São Francisco* e *Santa Filomena*, na fachada lateral, a esquerda uma representação da *Família*, e a direita, o *Trabalho*.

Referência: "Arte Italiana in Brasile - La più recente opera di Brizzolara", *Il Pasquino Coloniale*, 22 de maio de 1926, p.9.

36. RETRATO DO CONDE FRANCISCO MATARAZZO, HOSPITAL HUMBERTO PRIMO, SÃO PAULO mármore sem data

Existem diversos indícios da boa relação estabelecida entre o Francisco Matarazzo e Luigi Brizzolara. Embora não conheçamos maiores detalhes sobre a natureza desta relação ou como ela tenha se estabelecido, sabe-se que para a realização do *Monumento a Carlos Gomes* o apoio do conde foi determi-

nante. Outro importante indício está, sem dúvida, na confiança depositada no escultor para a execução de obras importantes como o Mausoléu da família e este retrato de Francisco Matarazzo, instalado em frente a entrada do Hospital e Maternidade Humberto Primo, do qual o conde era o principal benemérito. O excepcional retrato, captava bem o espírito do conde, representado em vestes do dia a dia, o inseparável charuto entre os dedos e papeis apoiados sobre a perna, em um instante de reflexão.



[36]

37. TÚMULO VICINI PERDONNO, CEMITÉRIO DE ZOAGLI
bronze 1925

Apoiadas sobre uma grande coroa de espinhos, duas figuras femininas lamentam sobre o túmulo. A leveza dos tecidos deixa aparente as formas dos corpos, ressaltando especialmente os seios. A figura central apresenta-se tal qual uma aparição. Suas vestes modeladas pela ação do vento, remetem a asas. Uma figura angelical, que desce dos céus e porta entre as mãos um terço, o qual repousará junto aos outros símbolos do Cristianismo: a coroa e a chama.

38. ANGELO, COLEÇÃO PARTICULAR, CHIAVARI

bronze sem data

A obra faz parte de coleção particular e sua reprodução foi retirada do catálogo *Cento Anni di Scultura a Chiavari Fra '800 e '900*. A figura do anjo está envolta em um vultoso panejamento, que deixa à mostra somente seu colo e os elegantes braços. Tem a cabeça voltada para baixo e olha em direção às flores brevemente esboçadas que tem nas mãos. As longas asas seguem até quase tocar a



[37]

base da escultura. Seu desenho sugere ainda o estudo para uma obra fúnebre, que, no entanto, não se tem notícia da execução.

39. TÚMULO LAVARELO-ANSELMI, STAGLIENO, GÊNOVA

mármore, 1926

Os retratos no leito de morte eram recorrentes na estatuária fúnebre. À exemplo do que se encontra na *Tomba Raggio*, de 1872 [R39], tornou-se comum no século XIX o costume distribuir ao redor do retratado, os retratos de seus familiares lamentando sua morte. A obra de Brizzolara pode ser compreendida como uma variação deste tema tão difundido na escultura de Staglieno, mas neste caso os retratos da família foram subs-



[38]



[39]



[R39] A. Rivalta, Tomba Raggio, 1872.

tituídos por figuras alegóricas que denotam as idades do homem, por meio da representação de crianças, jovens, adultos e crianças que circundam o morto sugerindo um ciclo.

soldados que lutam e tombam recobertos pela bandeira são distribuídos nas laterais do monumento. A base da obra contém no eixo central a inscrição: “Chiavari ai suoi figli caduti in guerra”.

o Cemitério da Consolação, em c.1922 (ver ficha n.31), mas imprime modificações na anatomia dos personagens. Na obra em questão, o homem caído tem idade avançada e seu corpo deita-se com dramaticidade, traduzida pelo braço oposto ao que se ergue em esforço, que, quase sem vida, estende-se ao chão. A tocha, por sua vez, é passada a um jovem rapaz, que com ímpeto, ergue seu queixo e impulsiona seus ombros para trás. Na base, um retrato em perfil de Giovanni Parma é esculpido no relevo de uma medalha.

40. MONUMENTO AI CADUTI DELLA PRIMA GUERRA DI CHIAVARI, PIAZZA ROMA, CHIAVARI

bronze 1928

O concurso para o monumento aos mortos de guerra de Chiavari foi aberto apenas à participação de artistas da região da Ligúria, e as maquetes deveriam ser apresentadas até 31 de dezembro de 1922. Portanto, apesar de ter sido inaugurado apenas em 1928, o projeto deste monumento é do mesmo ano em que Brizzolara inaugurava o Monumento a Carlos Gomes (1922) e simultâneo a sua participação no concurso para o Monumento a Proclamação da República (1923). O conjunto elaborado por Brizzolara para este monumento possui uma arquitetura limpa e austera, contaminada pelo geometrismo *art deco*. No corpo central, eleva-se um grupo com o cavalo que salta galgando o ar, enquanto os

41. TÚMULO PARMA, CEMITÉRIO DE LAVAGNA

bronze 1928

Nesta obra, Brizzolara retoma o mote utilizado no Túmulo da família Machado, feito para



[40]



[41]



[42]

42. TÚMULO POLO, CEMITÉRIO DE LAVAGNA

bronze sem data

Sentada de maneira imponente, com as mãos cruzadas sobre o joelho, a figura feminina mantém-se cabisbaixa. Uma espécie de guardiã ou vigia, que vela pelos mortos e, cuja atenção não foge destes. Dois ele-

mentos parecem se destacar da composição: o peso aparente do panejamento e a frieza latente da figura, expressa sobretudo no olhar. O capuz cobre-lhe o rosto, impedindo que sua visão distraia-se do túmulo. Tais características parecem corroborar para uma ideia igualmente terrena e espiritual de uma sentinela, que sempre velará, mesmo na ausência da família.

43. TÚMULO FAMÍLIA BRUNA, CEMITÉRIO DE STAGLIENO, GÊNOVA

bronze 1930

As obras do final da carreira do escultor demonstram certa inconstância estilística, observada neste túmulo pela descrição anatômica das figuras aladas - em especial a feminina, que é demasiadamente longilínea e chapada, se comparada às obras da década anterior. Encimados por uma arquitetura geometricamente simplificada, os anjos - ou alegorias - seguram uma guirlanda que tem ao centro uma cruz. O símbolo, cuja referência nos escapa, se repete na frisa entalhada no eixo central da parede de granito que se

ergue acima das esculturas. No primeiro plano, na parte inferior, uma lamparina acesa. As grandes asas de cada uma das figuras emolduram o túmulo e ressoam a forma dos corpos e dos braços, curvados ao redor do grande círculo principal. Na base de granito, a assinatura não deixa dúvidas sobre a atribuição da obra, embora sua variação formal sugira a execução coletiva, em ateliê.

44. TÚMULO DO GENERAL EMÍLIO FERNANDEZ, CEMITÉRIO DE CARACAS, VENEZUELA

mármore 1931

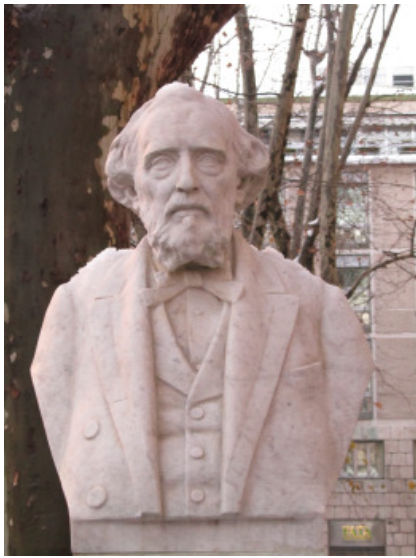
A obra faz alusão à morte em combate do General Emílio Fernandez (1870-1929). A sugestão da batalha é dada pelo canhão colocado nas laterais do grande pedestal que sustenta o conjunto, bem como pela própria figura do general, que, embora não seja um retrato, está simbolizada pelo homem desfalecido, no momento entre a vida e a morte, em cima do cavalo. Ao seu redor, um grupo de soldados se divide entre aqueles que seguem avançando, com o



[43]



[44] Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella



[45]

corpo projetado para frente, e os que caem mortos. A composição retoma elementos já utilizados anteriormente, como vemos no *Monumento ai Caduti della prima guerra di Chiavari* (ver ficha n.40), ao mesmo tempo em que demonstra um esforço de atualização, observado, sobretudo, na expressão do rosto e na caracterização anatômica das figuras. Estas se aproximam da síntese formal e recorte geométrico particular da década de 1930, embora o escultor opte por manter como reminiscência de seus trabalhos anteriores o movimento dramático dos corpos.

45. BUSTO DO GENERAL BARTOLOMÉ MITRE, PIAZZA DEL'ESQUILINO, ROMA

mármore 1933

Os bustos foram encomendados para a Embaixada Argentina em Roma.

46. BUSTO DO GENERAL MANUEL BELGRANO, PIAZZA DEL'ESQUILINO, ROMA

mármore 1933

Ver ficha n.45.



[46]

47. TÚMULO BADAROCCHO, CEMITÉRIO DE STAGLIENO, GÊNNOVA

mármore 1934

A composição apresenta no centro uma figura feminina, cujo tecido muito fino que cai pelo corpo, marca os seios e o escorre pelo ventre. Os braços erguidos em direção à cruz indicam que ela roga ou saúda, e exibem também seus longos cabelos. A finura no tratamento do corpo feminino exhibe as curvas e as



[47]

formas sensuais.

48. MONUMENTO A CRISTÓVÃO COLOMBO, CHIAVARI

lápiz sobre papel cartão 1934

A crítica da época definiu a maquete de Brizzolara para o concurso de Chiavari como um “nebuloso resíduo da escultura tradicional do realismo romântico”, apontando o caráter ultrapassado de sua proposta diante da obra vencedora, feita por Francesco Messina. A Brizzolara coube o último lugar, definido pela soma dos votos atribuídos a cada quesito. A comparação entre a proposta que levou o primeiro lugar e a de Brizzolara torna perceptível a mudança no gosto da época, sentida, principalmente pela dispensa das figuras alegóricas e a representação mais sintética de Colombo na obra de Messina.

49. SÃO JOÃO BATISTA, IGREJA DI SAN GIOVANNI BATTISTA, CHIAVARI

mármore 1935

As duas esculturas são encomendadas para completar o



[48] Acervo Família Brizzolara - Estúdio fotográfico Claudio Dei Rossi



[49]



[50]



[52]

projeto da nova fachada da Igreja de São João Batista, que está sendo restaurada em projeto conjunto com Gaetano Moretti, retomando a parceria feita em 1908, para o *Monumento a Independência Argentina*. A inusitado caracterização de São João Batista como um homem velho pode aludir ao trabalho de um escultor de semelhante idade avançada.

50. SÃO MARCOS, IGREJA DI SAN GIOVANNI BATTISTA, CHIAVARI

mármore 1935

Ver ficha n.49.

51. TÚMULO EDOARDO VILLA, CEMITÉRIO DE STAGLIENO, GÊNNOVA

mármore 1936

O relevo encomendado pelo Hospital Cívico representa do lado esquerdo uma alusão à caridade, ao mostrar pessoas aparentemente enfermas sendo cuidadas, enquanto um anjo esculpido na lateral direita as abençoa. Uma cruz marca o espaço central que separa as duas cenas. É a última obra conhecida do escultor, que viria a falecer no ano seguinte.

52. TÚMULO LUIGI BRIZZOLARA, CEMITÉRIO DE STAGLIENO, GÊNNOVA

bronze 1937

O túmulo do artista reproduz a mesma imagem que aparecer na entrada do cemitério de Chiavari, na tomba da família Grafigna - Brizzolara. O artista não trabalhou em uma escultura fúnebre para seu próprio túmulo, o que pode explicar o uso de uma figura já constante em seu acervo anterior. Na própria peça há a seguinte inscrição: "Luigi Brizzolara fece lasciando incompiuta 1937 - anno XV".



[51]



[53] Acervo Enrico Brizzolara - Cristina Cella

53. MAQUETE PARA PONTE MONUMENTAL, LOCALIZAÇÃO IGNORADA

sem data

A fotografia desta maquete foi encontrada no acervo da família Brizzolara e a atribuição ao escultor parece se confirmar pela presença, na parede ao fundo, de um desenho com o projeto do *Monumento a Independência do Brasil*.



[54]

54. FACHADAS ATRIBUÍDAS

sem data

Há duas fachadas atribuídas a Brizzolara. A atribuição mais coerente é das esculturas encontradas na fachada da *Pallazina Brizzolara*, residência-ateliê em Gênova, na Rua Leonardo Montaldo, n.16. A decoração é sinalética de sua profissão,

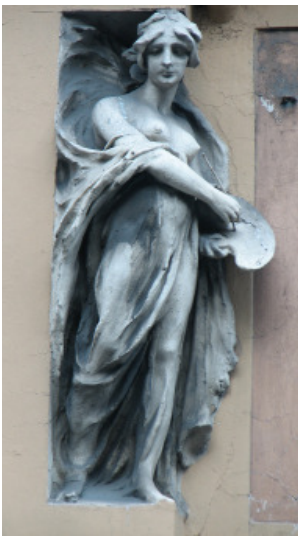


[54]



[54]

com alegorias às artes, como a arquitetura, música, pintura e escultura. A outra fachada está na cidade de Chiavari, sito à Rua Luigi Brizzolara, no Palácio da família do escultor, onde também funcionava o ateliê e loja do mobiliário produzido na *Antonio Brizzolara & Filhi*. A autoria de Brizzolara pode ser atestada pela similitude com os elementos decorativos observados em Gênova.



[54]



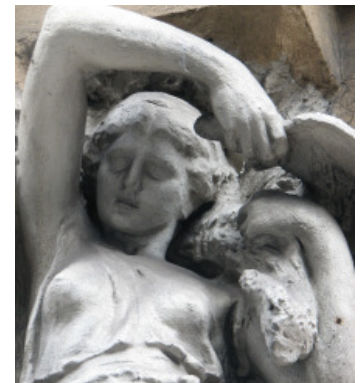
[54]



[54]



[54]



[54]

OUTRAS OBRAS

Reúnem-se nesta categoria obras com atribuição incerta, referência incompleta, sem imagens, com a localização ignorada, ou que não puderam ser acessadas durante esta pesquisa.

ISMAEL MORIBUNDO, LOCALIZAÇÃO IGNORADA

Gesso 1892

Obra exibida na Mostra Internacional de Arte Ítalo-Americana, ocorrida em Gênova por ocasião do IV Centenário Colombiano. A obra é listada no catálogo da exposição sob o número 54 e recebeu medalha de prata.

CONCURSO PARA O GRUPO “JUSTIÇA ENTRE A LEI E A FORÇA” - DECORAÇÃO PARA FACHADA DO PALAZZO DI GIUSTIZIA, ROMA.

1898 (data do concurso)

O nome do Brizzolara aparece arrolado entre os participantes deste concurso, que incluía diversas estátuas para a fachada do Palácio de Justiça de Roma. Curioso ressaltar que o vencedor para este conjunto que o Brizzolara concorreu, foi Enrico Quattrini, que trabalhou no Brasil, em Manaus e em Belém do Pará. Também Ettore Ximenes foi um participante do concurso e teve seu projeto escolhido para fazer a quadriga brônzea, intitulada “Fama”.

Referência: *Rivista d'Italia*, Volume 2, p.176-177

SÃO JOAQUIM, LOCALIZAÇÃO IGNORADA

c. 1898

Obra mencionada em carta do escultor de 1898, como constante entre as obras presentes em seu ateliê (ver anexo de documentos manuscritos, ficha D01).

MAQUETE PARA CONCURSO DO MONUMENTO AI MILLE, GÊNOVA-QUARTO

1910

O escultor se retirou do concurso, possivelmente devido às obras demandadas pela execução do Monumento da Independência Argentina, no qual estava empenhado desde 1909.

Referência: GIUBILEI, Maria Flora. *Cronache di um Monumento ai Mille per Quarto*. In: “La Berio”, n.1, Genaio-giugno, 2010, pp.19-42.

BUSTO PAPA BENTO XV, LOCALIZAÇÃO IGNORADA

mármore anterior a 1922

O Papa Bento XV posou para Brizzolara executar seu busto, a partir do qual Brizzolara fez mais duas cópias. De acordo com notícia de jornal consultada, uma cópia teria se destinado ao Vaticano, a segunda versão estaria em Gênova e a terceira obra foi doada à Cúria Metropolitana de São Paulo.

Referência: *Correio Paulistano*, “Busto de Bento XV”, 04/12/1922, p.02

BUSTO DE MAX FLEIUSS, LOCALIZAÇÃO IGNORADA

c.1930

Carta de Luigi Brizzolara a Max Fleiuss, membro do IHGB, comunicando a remessa do molde

em gesso de um retrato do último. O documento está preservado no arquivo do IHGB, coleção Max Fleiuss.

RETRATO DE PEDRO ALEXANDRINO, LOCALIZAÇÃO IGNORADA

sem data

A obra aparece arrolada no catálogo do 12º Salão Paulista de Belas Artes (1946), na seção dos “trabalhos inscritos e expostos de retratos e figuras, de autoria de artistas falecidos, brasileiros ou radicados em nosso meio (Pintura e escultura)”. O retrato está inscrito sob o n. 145 e, ao que consta no referido catálogo, era então propriedade de Exmo. Sr. Dr. José A. Gonçalves.

MONUMENTOS FUNERÁRIOS DIVERSOS

Obras de Luigi Brizzolara em Staglieno, que não puderam ser localizadas ao longo da pesquisa. A partir de lista estabelecida pelas pesquisas do Prof. Franco Sborgi, estudioso da escultura ligúria do século XIX e da estatuaária fúnebre.

Referência: SBORGI, Franco. *Staglieno e la escultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*. Artema: Torino, 1997, p. 378.

TÚMULO MOLINARI G.B. FRANCESCO, CEMITÉRIO DE STAGLIENO
1905

TÚMULO FIGOLI, CEMITÉRIO DE STAGLIENO
1908

TÚMULO DALL'ORSO, CEMITÉRIO DE STAGLIENO
1914

TÚMULO FRASCATI, CEMITÉRIO DE STAGLIENO
1920

TÚMULO CERRUTTI, CEMITÉRIO DE STAGLIENO
1924

TÚMULO CAVANNA, CEMITÉRIO DE NOVA LIGURI
sem data

TÚMULO DALL'ORSO FRANCESCO, CEMITÉRIO DE STAGLIENO
sem data