

## De triunfo a fiasco: o Monumento à Independência do Brasil nas comemorações do centenário em São Paulo

*From triumph to fiasco: The Monument to the Independence of Brazil in the  
Centenary celebrations in São Paulo*

**MICHELLI CRISTINE SCAPOL MONTEIRO**

<https://orcid.org/0000-0003-2353-2520>

Universidade de São Paulo/ São Paulo, SP, Brasil

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. De triunfo a fiasco: o Monumento à Independência do Brasil nas comemorações do centenário em São Paulo. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 32, p. 1-43, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672024v32e27>

RESUMO: O Monumento à Independência é um dos maiores conjuntos escultóricos brasileiro, instalado à margem do riacho do Ipiranga e idealizado para ser elemento central das comemorações paulistas do centenário da emancipação brasileira, em 1922. A proposta de erguer um monumento de proporções inéditas no país partiu das elites políticas de São Paulo, que pretendiam, com a obra, vincular definitivamente o Sete de Setembro à colina do Ipiranga e destacar o protagonismo da cidade frente ao evento ocorrido cem anos antes. Em vista disso, promoveu-se o maior concurso internacional realizado até então no Brasil, com o objetivo de escolher o projeto mais adequado às intenções memorialísticas paulistas, que teve como vencedores o escultor Ettore Ximenes e o arquiteto Manfredo Manfredi, ambos de origem italiana. Este artigo dedica-se à análise do Monumento à Independência, investigando a sua idealização, construção e inauguração. A partir de notícias e caricaturas veiculadas em jornais, pretende-se examinar o processo de construção da obra, destacando as adversidades enfrentadas para a sua conclusão, que impactaram as comemorações do centenário em São Paulo, uma vez que a obra estava inacabada em 1922.

PALAVRAS-CHAVE: Monumento. História do imaginário. Centenário da Independência. Ettore Ximenes. Manfredo Manfredi. São Paulo (cidade).

ABSTRACT: The *Monument to the Independence* is one of the largest sculptures in Brazil, located on the banks of the Ipiranga river and idealized to be a central element of the São Paulo celebrations of the centennial of Brazilian emancipation in 1922. The proposal to erect a monument of unprecedented proportions in the country came from the political elite of São Paulo, who intended to use the work to definitively link September 7th to the Ipiranga hill and highlight the city's leading role in the event that had taken place a hundred years earlier. Therefore, the largest international competition ever held in Brazil took place to choose the project that best suited São Paulo's memorialistic intentions. The winners were sculptor Ettore Ximenes and architect Manfredo Manfredi, both of Italian origin. This article is dedicated to analyzing the *Monument to the Independence*, investigating its conception and construction. The competition is examined, highlighting both the intentions of the promoters of the work and the artistic projects that were awarded and their reception by the São Paulo press. The reasons that led to the victory of Ettore Ximenes and Manfredo Manfredi are identified, as well as the adaptations that the work underwent at the request of the members of the Judging Committee. The construction process of the work is observed, focusing on the adversities faced in its completion, which impacted the centennial celebrations in São Paulo, since the work was unfinished in 1922.

KEYWORDS: Monument. History of the imaginary. Centenary of Independence. Ettore Ximenes. Manfredo Manfredi. São Paulo (city).

## INTRODUÇÃO

A comemoração do centenário da Independência do Brasil, em 1922, ensejou a concretização de um projeto de monumentalização da colina do Ipiranga, que tinha por objetivo torná-la mais majestosa e reforçar o seu simbolismo. Pretendia-se materializar a ideia de o “berço da nação” ter sido em São Paulo, aliando, definitivamente, o “fato político” do Sete de Setembro de 1822 e o solo paulistano, de modo a destacar o protagonismo do estado e da cidade frente ao evento ocorrido ali cem anos antes. Como indicou Nicolau Sevcenko, utilizavam-se do fato da Independência ter sido proclamada no território paulista para que se pudesse demonstrar o sentido fundamental que São Paulo teria no contexto da federação, como sendo aquele estado que, desde o início de sua história, continha já todas as forças reunidas para liderar o conjunto do país e, graças a seu impulso e energia, conduzi-lo ao seu destino de grande civilização.<sup>1</sup> Por isso, as festas comemorativas tornaram-se a ocasião ideal para garantir a reivindicada centralidade simbólica da capital paulista.

Nesse sentido, houve um redirecionamento da prioridade do Museu Paulista para a história nacional e paulista. Instalado em um edifício-monumento erguido para celebrar a independência do Brasil, foi inaugurado em 1895 prioritariamente como um museu de história natural, tipologia que foi adotada como eixo central da ação do museu estadual. A partir de 1917, entretanto, quando Afonso d’Escragno Taunay assumiu a direção da instituição,<sup>2</sup> as coleções históricas passaram a ser priorizadas e ampliadas. Taunay foi o responsável por reorganizar a maioria das salas da instituição e criar um novo projeto expositivo. Por meio de documentos, pinturas, esculturas e objetos, ele criou uma narrativa visual, que partia dos primórdios da colonização em São Paulo e culminava com o grito da independência. Grande parte dessa nova exposição foi inaugurada nas comemorações do centenário da Independência.<sup>3</sup>

Além do reforço histórico atribuído à colina por meio das coleções museológicas, ela seria ainda transformada de modo a monumentalizar o “lugar do grito”, por meio da criação de um novo jardim e da abertura de uma avenida que conectava todo o conjunto simbólico com a cidade. Como demonstrou Paulo César Garcez Marins, o novo ajardinamento foi projetado pelo arquiteto-paisagista francês Felix-Émile Cochet em 1913 e realizado pela empresa Dierberger & Cie, sob a coordenação de Márcio Whately, a partir de 1919.<sup>4</sup> Houve uma grande transformação, que incluiu uma alteração do perfil do terreno em frente ao Museu, que foi rebaixado de modo a destacar o edifício-monumento. Visibilidade que foi reforçada pela abertura da atual avenida Dom Pedro I – então denominada Avenida da Independência – que conectava a colina com a cidade, por meio de um imenso *boulevard* com quatro pistas e a dupla fileira de árvores,

1. Sevcenko (1990, p. 23).

2. Entre 1894 e 1916, o museu foi dirigido pelo zoólogo alemão Hermann Von Ihering, que procurou reproduzir na instituição traços do modelo europeu, com base em um saber evolutivo, classificatório e pautado no modelo das ciências biológicas. Ele foi destituído do cargo em 1915, e em seu lugar foi nomeado Armando Prado, em cuja gestão, que durou apenas um ano, o caráter histórico da instituição começou a ser enfatizado.

3. Cf. Mattos (1999), Makino (2003) e Brefe (2003 e 2005).

4. Marins (2016).

5. Pigallo (2012, p. 72-73).

6. Castro (2008).

7. Sodré (1983) e Castro, *op.cit.*, p. 77-80.

8. O periódico foi fundado em 1875 com o título *A Província de São Paulo* e foi criado por integrantes da Convenção Republicana, que decidiram ter um órgão de imprensa na capital para defender os ideais republicanos. Com o advento da República, passou a se chamar *O Estado de S. Paulo*. Em 1902, Julio de Mesquita torna-se o único proprietário do jornal. Ele, que havia sido escolhido como senador estadual pelo PRP, substituindo Cerqueira César, em 1912, renunciou do cargo no ano seguinte por estar descontente com o posicionamento de antigos companheiros políticos. Capelato (1980)

9. Martins (2001, p. 188).

entremeada de parques e jardins ao longo de sua extensão, seguindo a concepção de grandes eixos viários ornados e articulados por esculturas e edifícios monumentais, solução consagrada em Paris, com a famosa *avenue des Champs-Élysées*. O principal monumento da nova avenida seria aquele dedicado à independência do Brasil, a ser erguido à margem do riacho do Ipiranga.

Ansiosos por se inserir na voga de se erguer esculturas com a função de construir identidades nacionais, os dirigentes paulistas pretendiam, com o Monumento à Independência, destacar o estado e a cidade de São Paulo por meio da notoriedade da obra, bem como pelo seu poder de evocar o passado e delinear contornos de uma idealização de nação na qual os paulistas tinham papel decisivo, por serem considerados os responsáveis pelo “alvorecer” da pátria brasileira. Ao oferecer um suporte material para a sua memória do evento histórico, pretendiam ensinar a todos que por ele passassem a importância daquele lugar para os destinos do país. Além disso, a obra escultórica de dimensão monumental era elemento central dos festejos do centenário em São Paulo.

Este artigo se propõe a analisar o centenário da Independência do Brasil, focalizando a idealização, a construção e a inauguração do Monumento à Independência. A partir de notícias e caricaturas veiculadas em periódicos paulistas, pretende-se examinar a recepção pela imprensa da escolha do artista vencedor e das adversidades enfrentadas para a conclusão do monumento.

Os principais periódicos paulistanos dedicaram muitos artigos ao concurso e, em alguns deles, havia ainda fotografias e caricaturas das obras. Os jornais que mais se dedicaram a analisar os projetos foram *Jornal do Commercio* e *Correio Paulistano*. O primeiro, fundado no Rio de Janeiro em 1827, tinha uma edição de São Paulo, da qual fazia parte como redator Oswald de Andrade.<sup>5</sup> Segundo Ana Cláudia Veiga de Castro,<sup>6</sup> em algumas situações, os articulistas demonstravam simpatia com o PRP, ao qual pertenciam os promotores do concurso e muitos de seus jurados. Os artigos dedicados ao concurso eram descritivos e analíticos. Já os artigos publicados no *Correio Paulistano* tinham poucos comentários críticos. Esse era um dos mais importantes jornais paulistas e um dos maiores órgãos da imprensa brasileira do período, que desde 1890 havia se ligado ao PRP, tornando-se seu porta-voz.<sup>7</sup>

Outro periódico de grande circulação e importância que se dedicou a comentar o concurso foi *O Estado de S. Paulo*.<sup>8</sup> Desde meados dos anos 1910, Júlio de Mesquita congregava a oposição ao governo vigente e mantinha um posicionamento contrário à postura oficial do *Correio Paulistano*. Nele foram veiculados artigos de Monteiro Lobato bastante críticos à escolha de Ettore Ximenes como vencedor do concurso. Era o principal jornal de São Paulo e o que possuía o melhor aparelhamento gráfico da imprensa paulista.<sup>9</sup>

O jornal *A Gazeta*, fundado por Adolfo Campos de Araújo em 1906, ainda não havia se consolidado no meio paulistano nos anos 1920, pois enfrentava crises financeiras. Surgido com o espírito republicano, seguiu os moldes dos jornais do século XIX, contendo muito texto e poucas imagens. Foi, no entanto, um dos periódicos que mais acompanhou a construção do monumento, abrindo espaço tanto para artigos muito ácidos contra o escultor vencedor, como também a artigos elogiosos e em defesa da obra monumental. Outro jornal paulistano, criado em 1921, em que se veicularam notícias sobre o monumento foi a *Folha da Noite*. Fundado por um grupo de jornalistas liderado por Olival Costa e Pedro Cunha, opunha-se ao tradicional *O Estado de S. Paulo*, que representava as elites rurais e assumia uma posição mais conservadora.

Além dos artigos informativos e descritivos, houve também iniciativas de votação popular que pretendiam descobrir qual era a maquete preferida do público, permitindo que seus leitores publicassem as suas considerações sobre elas. Um dos periódicos que realizou a votação foi *A Platéia*, criado em 1888 como domingueiro ilustrado, e transformou-se em um importante diário em 1891.<sup>10</sup> Tinha como proprietário e diretor Araújo Guerra e sua linha editorial defendeu interesses das oligarquias regionais, mostrando-se simpatizante do PRP.<sup>11</sup>

As notícias nos jornais do Rio de Janeiro foram menos frequentes. Os diários como *O Paíz*<sup>12</sup> e *Gazeta de Notícias*<sup>13</sup> divulgaram apenas informações sobre figuras proeminentes que visitaram a exposição de maquetes e voltariam a mencionar a obra apenas durante os festejos do centenário, mas de forma bastante pontual. A exceção foi o diário *Correio da Manhã*, que teceu comentários bastante críticos a Ximenes durante a construção da obra. Fundado por Edmundo Bittencourt, caracterizava-se por sua audácia, por estar sempre disposto a tratar de assuntos polêmicos, costumeiramente com posicionamentos de crítica ao governo.

O Monumento à Independência foi, portanto, tema dos mais diversos jornais. Aqueles mais alinhados ao governo, veiculavam matérias mais descritivas e menos críticas, enquanto os demais periódicos reverberavam matérias mais denunciativas, evidente também nas caricaturas veiculadas pelos diários e por revistas ilustradas.

Foi muito recorrente a reprodução de ilustrações das maquetes, que ampliaram o debate em torno do concurso ao permitir que mais pessoas visualizassem as propostas concorrentes. E havia também muitas caricaturas que satirizavam os projetos e refletiam as discussões ensejadas pelo público em torno deles. As charges servem de fonte documental interessante para a recepção do monumento, pois evidenciam sutilezas e pormenores sobre o debate público que não são possíveis de se obter a partir da leitura apenas dos textos escritos. Elas explicitam situações vividas pelo artista e a recepção da obra pela sociedade paulistana.

Caricaturas eram encontradas em jornais brasileiros desde pelo menos 1860, com a *Semana Ilustrada*, de Henrique Fleiuss, mas foi graças aos avanços das

10. Cruz (2013).

11. Carneiro e Kossoy (2003, p. 92).

12. Notícia dos estados – S. Paulo. *O Paíz*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1920, p. 5; Notícia dos estados – S. Paulo. *O Paíz*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1920, p. 2; Notícia dos estados – S. Paulo. *O Paíz*, Rio de Janeiro, 15 de março de 1920, p. 2.

13. Senador Lauro Muller em S. Paulo, *Gazeta de notícias*, 15 de março de 1920, p. 3.

14. Gorberg (2018).
15. Sobre as publicações do concurso nos jornais ítalo-brasileiros, ver Monteiro (2022).
16. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.
17. Cruz (1997).
18. Gorberg (2018).
19. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.
20. Cruz (1997, p. 168-169).

técnicas de impressão que a reprodutibilidade foi alçada à larga escala, consolidando-se, como afirmou Marissa Gorberg, como um dos “chamarizes imagéticos de maior penetração e popularidade a seu tempo”.<sup>14</sup> Um dos mais conhecidos e atuantes caricaturistas da imprensa paulistana do início do século XX foi João Paulo Lemmo Lemmi (1884-1826), o Voltolino, que iniciou sua carreira nos jornais ítalo-brasileiros, como *Il Pasquino Coloniale*<sup>15</sup> por volta de 1905 e obteve reconhecimento nacional por sua colaboração na revista *O Pirralho*, entre 1911 e 1917.<sup>16</sup> Portanto, já havia conquistado fama quando passou a desenhar caricaturas sobre o concurso do Monumento à Independência. Seu trabalho é marcado por um desenho satírico que aborda, sobretudo, questões sociais e políticas. As caricaturas de Voltolino aqui analisadas foram veiculadas na revista ilustrada *Vida Paulista*, quinzenário dirigido por Luiz Feezarolotti Júnior, que se dedicava ao humor, artes, política, esportes e vida social. Segundo Heloísa de Faria Cruz, embora fosse uma revista de variedades, volta-se, sobretudo, para as artes.<sup>17</sup>

Outro desenhista que conquistou muito espaço na imprensa paulistana foi Benedito de Bastos Barreto (1897-1947), que adotou o pseudônimo de Belmonte para driblar a exclusividade exigida por alguns veículos de imprensa, conforme relata Marissa Gorberg.<sup>18</sup> Iniciou a atividade de ilustrador na revista *Rio Branco*, em 1912. Nos anos 1920, conquistou espaço que era até então dominado por Voltolino. Foi um dos principais colaboradores de revistas de relevo em São Paulo, como *Fon-Fon*, *Revista da Semana* e *Miscellanea*.<sup>19</sup> É nesta última em que estão as caricaturas encontradas sobre o Monumento à Independência. Segundo Heloísa de Faria Cruz, *Miscellânea* era uma revista de variedades ricamente ilustrada com charges e fotografias, e o público leitor era sobretudo a elite paulistana.<sup>20</sup> Há ainda caricaturas de autores desconhecidos. O artigo analisa o conteúdo visual e textual das caricaturas, cotejando-as com informações divulgadas nos periódicos e documentos oficiais.

O artigo analisa também a inauguração parcial do conjunto escultórico, que ocorreu em meio a um Ipiranga em obras, já que nem ele, nem as obras acessórias estavam concluídas em 1922, observando-se como isso impactou a celebração paulista do centenário da independência. Por fim, examina-se a conclusão e nova inauguração da obra, bem como a sua reverberação na imprensa em 1923.

## UMA ESCOLHA TRIUNFANTE: O PROJETO E OS ARTISTAS DE UMA OBRA MAJESTOSA

A concretização de um monumento escultórico de grandes proporções para demarcar o “lugar do grito” na colina do Ipiranga ocorreu por iniciativa do poder estadual paulista, marcado predominantemente por membros do Partido

Republicano Paulista (PRP). Os políticos “perrepistas” estavam presentes na proposta de execução, na criação das bases do concurso e na seleção do projeto vencedor.<sup>21</sup> Em nenhum outro estado brasileiro, nem mesmo na capital do país, houve um projeto de monumento tão pretensioso e grandioso quanto o do Monumento à Independência. A intenção da elite política perrepista era erguer na cidade de São Paulo o maior e mais conhecido monumento escultórico brasileiro, colocando a capital paulista em pé de igualdade às capitais federais dos países vizinhos, como Buenos Aires, Santiago e Havana, que erguiam grandes obras escultóricas em homenagem a eventos e personagens históricos.

Seguindo o exemplo de outros concursos a monumentos nacionais, como o do Monumento à Independência da Argentina, realizado em 1908, procurou-se fazer da concorrência brasileira um evento de projeção internacional. Por isso, além do edital permitir a presença de artistas estrangeiros, a sua participação foi bastante estimulada, seja pela ampla divulgação do concurso em periódicos internacionais e o envio de cópias do edital aos consulados de diversos países, seja pelo incentivo financeiro, com o pagamento das despesas de transporte das maquetes provenientes do exterior.

Como consequência, houve uma maciça presença de estrangeiros na concorrência, evidência de que o objetivo de internacionalização foi atingido. No total, foram apresentados à Comissão do Concurso 27 projetos,<sup>22</sup> dos quais 21 eram de artistas que não residiam no Brasil.<sup>23</sup> Dos seis projetos provenientes do território nacional, um era de Pernambuco e os demais de São Paulo, sendo que, destes últimos, em todos havia a participação de pelo menos um artista imigrante fixado no Brasil.<sup>24</sup> A grande participação de estrangeiros fez do concurso um evento de notoriedade internacional, já que artistas de grande reconhecimento participaram da concorrência, principalmente italianos, como Luigi Brizzolara, Arnaldo Zocchi e Ettore Ximenes.

Além da projeção internacional, o concurso ao monumento teve ampla repercussão no debate público brasileiro, sobretudo, paulista. A começar pela grande frequência de visitantes na exposição das maquetes, que ocorreu no Palácio das Indústrias, a partir de 10 de março de 1920. A mostra e os projetos tornaram-se tema de grande debate na imprensa paulista, na qual cotidianamente publicavam-se artigos sobre o assunto.

Caricaturas sobre o concurso serviram ainda como material publicitário, como as propagandas dos chocolates Lacta, evidenciando, assim, como o concurso havia se tornado assunto recorrente no debate público. Foram encontradas duas propagandas da Lacta em jornais, na primeira (Figura 1), veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo* e de autoria desconhecida, focaliza-se a discussão em torno dos episódios históricos que seriam homenageados na obra escultórica, critério considerado fundamental para a escolha do melhor projeto. Na imagem, diversos per-

21. A proposta de execução da obra foi feita por um notável membro do PRP, o Presidente do estado de São Paulo, Francisco de Paula Rodrigues Alves, em setembro de 1912, e foi aprovada pelo Congresso Legislativo no mês seguinte. O edital de concorrência foi elaborado por uma comissão composta por Washington Luís, prefeito de São Paulo pelo mesmo partido, juntamente com os engenheiros Rodolpho Augusto Pinto e Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Além disso, tanto a escolha dos nomes para compor a Comissão de Julgamento, feita por Altino Arantes, presidente do estado de São Paulo, quanto três dos membros selecionados – Oscar Rodrigues Alves, secretário do Interior; Firmiano Pinto, prefeito de São Paulo; Carlos de Campos, deputado federal – pertenciam ao PRP. Além dos políticos, foram indicados para a Comissão de Julgamento Ramos de Azevedo, diretor da Escola Politécnica, e o historiador Afonso Taunay, diretor do Museu do Paulista.

22. Há informações desconhecidas sobre os participantes do concurso, pois os documentos existentes no Arquivo do estado de São Paulo são incompletos e, nos periódicos, são descritas apenas as maquetes expostas, porém, nem todos os participantes apresentaram maquetes. Unindo diversas informações, chegou-se ao total de 27 projetos. No entanto, diversas informações incorretas eram veiculadas, como grafia de nomes, país de procedência dos projetos e, como muitos deles eram assinados por vários artistas, esse número pode estar inexacto.

23. Dos projetos advindos do exterior, oito deles provenientes da Itália, três da

Espanha, dois da França, três da Argentina, um do Uruguai, um dos Estados Unidos, um da Suíça, um da Dinamarca, além de um de procedência desconhecida.

24. Os projetos provenientes do Brasil eram de Bibiano Silva, escultor pernambucano; Nicola Rollo, italiano que havia se estabelecido na capital paulista em 1913; as duplas Mario Ribeiro Pinto, engenheiro-arquiteto paulista, e Fernando Frick, escultor sueco que havia se mudado para o Brasil antes da Primeira Guerra Mundial; Victor Mercado, possivelmente um advogado paulista, e Hendrik Bakkenist, escultor holandês que residia em São Paulo desde 1914; Aníbal Saint Ambrien, possivelmente estrangeiro, com Alberto Pacheco, dos quais não se tem informações; e a dupla de artistas imigrantes, Jorge Krug, norte-americano de família alemã, que havia se estabelecido no Brasil em 1875 e Antonio Garcia Moya, espanhol que estava em São Paulo desde 1889.

sonagens sem caracterização distintiva estão reunidos, muitos dos quais armados, além de haver uma pessoa montada em um cavalo no movimento de alçar uma espada, o que destaca a belicosidade da cena. Assim, sugere-se que o evento histórico digno de estar contemplado na obra escultórica seria um combate a favor do chocolate, que era o alvo da propaganda. Por isso, na legenda lê-se “mais um episódio histórico”, o que foi chamado de “os gigantes na defesa do chocolate LACTA”. Vê-se, ainda, um personagem sentado com um livro aberto, que se pode depreender ser os anais da história, que respaldam o episódio.



Figura 1 – Propaganda chocolates Lacta. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 28 de março de 1920, p. 7.

A segunda propaganda (Figura 2), também de autoria desconhecida, foi encontrada em dois periódicos: *Jornal do Commercio* e *A Platéia*. Nela, segmentos de vários projetos concorrentes aparecem justapostos de modo a formar uma nova maquete. Por isso, é possível ver obelisco, cúpula, estátua equestre, alegorias e animais – elementos que faziam parte de maquetes que estavam expostas no Palácio da Indústrias – reunidos de forma desordenada e, em alguns desses elementos nota-se a referência ao nome da marca do chocolate. Na legenda, em tom de ironia, diz-se que esta seria “a ‘maquete’ vitoriosa (na opinião do povo)”, explicitando a falta de consenso do público na escolha de qual deveria ser o projeto vencedor.

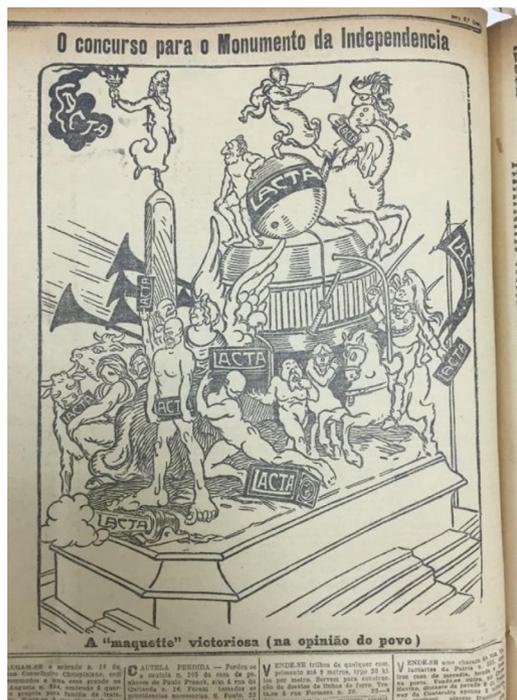


Figura 2 – Propaganda chocolates Lacta. Fonte: *Jornal do Commercio*, 28 de março de 1920, p. 8 e *A Platéia*, 24 de março de 1920, p. 2.

Um relato da conversa entre visitantes da exposição, publicado no jornal *A Platéia*, reforça a mesma ideia, presente na caricatura, de que as opiniões do público eram muito divergentes e não havia apenas um projeto favorito:

[...] Prossigamos na nossa reportagem, apanhando impressões no vasto recinto do Palácio das indústrias.

Ilustre ministro do tribunal de justiça lamenta que não haja na exposição um álbum em que os visitantes registrem seus nomes e as impressões recebidas.

– O doutor em quem votaria?

– Nesta ordem: Brizzolara, Ximenes e Rollo

– Discordo diz um outro magistrado, seu colega. Acho o trabalho de Brizzolara baixo, pesado...

... baixo? A sua altura será de 27 metros.

– Isso não prova nada. O monumento da Independência Argentina tem 56 m de altura, mais do dobro. Prefiro a maquete do Ximenes.

Junta-se ao grupo um dos nossos advogados de grande nomeada.

Estaria de acordo com você se o projeto Ximenes não contivesse aqueles animais simbólicos e outras figuras alegorias que não traduzem coisa alguma da nossa história. Se isso fosse substituído por episódios e efemérides que nos falassem da nossa Independência, também eu não lhe negaria incondicionalmente o meu aplauso.

25. *A Platéia* (13 março 1920, p. 2)

26. No concurso promovido pelo jornal *A Capital*, participaram cerca de 270 leitores e, no feito pela *A Platéia*, foram recebidos mais de 4.400 votos. No concurso do jornal *A Capital*, o vitorioso foi o projeto de Roberto Etzel e Luigi Contratti, com 75 votos, seguido de Ettore Ximenes, com 66 votos; Nicola Rollo, com 49; Mario Pinto e Fernando Frick, com 24 votos; e Luigi Brizzolara, 21 votos. Já no periódico *A Platéia*, Nicola Rollo foi o vencedor, com 893 votos, Ettore Ximenes novamente conquistou a segunda classificação, com 744 votos, seguido de Luigi Brizzolara, com 690 votos, Roberto Etzel e Luigi Contratti, com 679, e Mario Pinto e Fernando Frick, com 487 votos.

27. D. Gil (1920, p. 2).

Mas, como está, prefiro a dos artistas nacionais. E, mais ou menos nestes termos, continuou a palestra entre os aludidos cavalheiros [...].<sup>25</sup>

O debate sobre as maquetes se tornou tão recorrente que alguns jornais decidiram fazer votações populares a fim de descobrir qual era a maquete preferida do público, permitindo que seus leitores publicassem as suas considerações sobre elas. O resultado foi a indicação de alguns projetos favoritos: Nicola Rollo, Luigi Brizzolara, Ettore Ximenes e as duplas Roberto Etzel e Luigi Contratti, e Mario Pinto e Fernando Frick. Não houve, no entanto, consenso de qual era a maquete preferida do público.<sup>26</sup> A opinião do público coincidia com a dos críticos dos jornais e dos jurados do concurso.

Destacando esses projetos, que foram em geral os mais bem avaliados, D. Gil, articulista da revista *Miscellânea* descreve um diálogo:

Você já foi ver as “Maquetes”?

– Fui, como não. Todo S. Paulo foi... Levei comigo o major Barros e Eduardo Ramiz. Aquele – o bom senso e a tradição e, este – o amor, o entusiasmo por tudo o que é novo. A junta de coice e a junta de guia. Saber, há um carreiro no quadro de Pedro Américo.

– E o que Vocês acharam?

– Achamos a de Ximenes grandiosa e a mais monumental, apesar da universalidade da concepção.

A de Rollo muito bela nos detalhes – os grupos simbólicos, os gigantes deitados em *juramento* – mas aquele arco triunfal: que falta de originalidade!

A de Etzel – a que mais estudo de história mostrou, muito bons os grupos comemorativos e alegóricos – mas pouco feliz na disposição e no aspecto geral.

Donini, Brizzolara...

– Mas na sua opinião – qual delas deve ser aceita?

– Ah! Isso, meu caro – disciplinado como sou, espero confiante o juízo da Comissão Diretora – quero dizer – julgadora...<sup>27</sup>

Enquanto não havia consenso do público, a escolha pelos jurados do concurso foi unânime em declarar o projeto dos italianos Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi como vencedor do concurso. A proposta (Figura 3) tinha como “ponto real” o grito de “Independência ou Morte”, que foi representado por um grande alto-relevo na base do monumento, que faz referência ao quadro de Pedro Américo presente no Museu Paulista. Quatro estátuas “personificam o pensamento e a ação nos nomes de José Bonifácio, Diogo Feijó, Gonçalves Ledo e Tiradentes que, com intelecto, coragem e martírio, prepararam a vitória final”. Das laterais da base do

monumento, partem escadarias e, ao centro de duas delas, há dois grupos escultóricos alegóricos que simbolizam, de um lado, “Opressão”, do outro, “Liberdade” como emancipação do jugo estrangeiro, acompanhada da “Fé” e do “Amor”<sup>28</sup>.

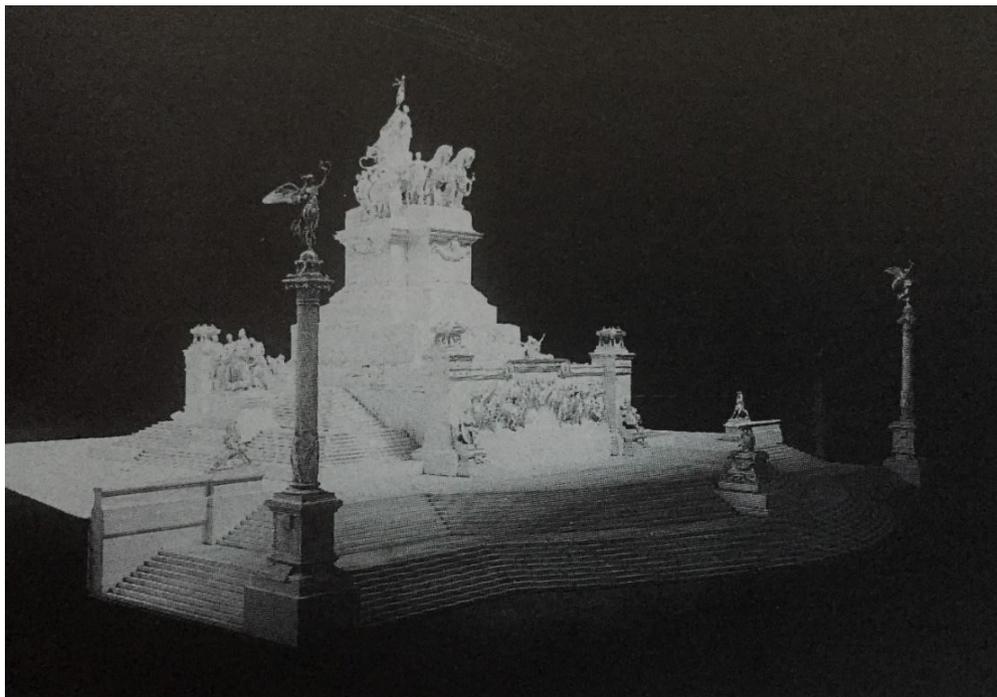


Figura 3 - Projeto Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi. BARBARO, Paolo. Il gesso e la creta. Studio Vasari Roma, L'atelier Ximenes. Parma. CSAC dell'Università di Parma, 1994. Foto: Vasari.

Sobre a base central do monumento, que é formada por um plinto retangular de grandes dimensões com baixos relevos esculpidos nas suas laterais, há uma biga com o grupo alegórico “Triunfo da Independência” (Figura 4). Uma figura feminina representa a Independência e carrega “com a mão direita, o pendão da liberdade e, com a esquerda, uma espada embainhada, como significação do fato consumado”. O carro é conduzido por cavalos e um “robusto cocheiro”. Junto à Independência, nessa “Marcha do Triunfo”, estão contemplados: um Atleta, que “abalou as correntes da escravidão”; um Trabalhador “que prepara uma paz serena com o trabalho fecundo”; um Agricultor, que “colhe uma farta colheita”; a Felicidade e o Amor, que une e multiplica os homens; um “Índio bom”, que “deu seu sangue para resgatar a Pátria subjugada”; a Poesia, “que canta o sofrimento e exalta a revolução”; a Música, “que transforma em harmonia o grito de dor e exalta a glória”; a História, “que registra e perpetua os acontecimentos”; o Pensamento, “que os prepara”; e a Ciência, “que revela os caminhos do progresso”.<sup>29</sup>

28. Desenhos de Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi com nota explicativa, cf. Busconi (1983, p. 204).

29. *Ibid.*



Figura 4 - Projeto Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi. BARBARO, Paolo. Il gesso e la creta. Studio Vasari Roma, L'atelier Ximenes. Parma. CSAC dell'Università di Parma, 1994. Foto: Vasari.

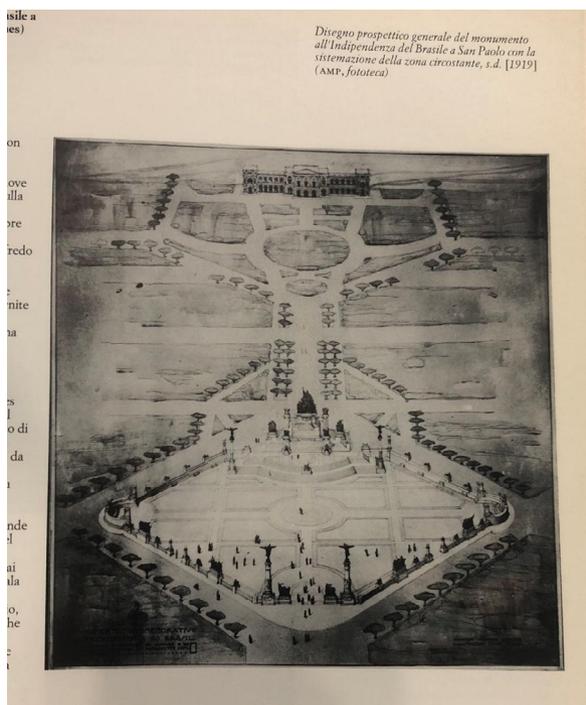


Figura 5 – Projeto Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi. Fonte: Busconi e Borsi (1983, p. 203).

A escadaria principal, em frente ao alto relevo do grito da independência, é semicircular. No centro dela, ergue-se “o altar da pátria”, que “nos dias solenes das comemorações, queimará o incenso votivo”. A praça (Figura 5) tem o formato de um losango, “como a bandeira nacional”, e em dois de seus ângulos há fontes representando os rios Amazonas e Paraná, que são emolduradas por motivos arquitetônicos. Esculturas celebram os “fatos salientes da independência e figuras legendárias”. “No final das avenidas laterais e da grande artéria que se estende até a construção do museu histórico, colunas votivas com vitórias aladas sinalizarão a entrada do templo consagrado”, configurando um espaço das soleinidades pátrias que será, “ao mesmo tempo, Panteão e Fórum Augusto”.<sup>30</sup>

O projeto havia sido considerado pelos jornais como um dos favoritos a vencer o concurso. Uma das características consideradas marcante era o alto-relevo em referência ao quadro de Pedro Américo (Figuras 6 e 7). Apesar de alguns jornais o terem criticado pela ausência de originalidade, considerando-o plágio, ou seja, uma “réplica escultural”<sup>31</sup> do quadro de Pedro Américo “Independência ou Morte”, havendo inclusive quem o chamasse de “vergonhosa cópia”,<sup>32</sup> grande parte do público elogiou enfaticamente o painel de Ximenes, opinião que era compartilhada pelos jurados do concurso.

30. *Ibid.*

31. *O Estado de S. Paulo*, 31 de março de 1920, p. 3.

32. *Judeu* (1920, p. 3).



Figura 6 – Ettore Ximenes, Monumento à Independência, alto relevo “Independência ou morte!”, 1922. Foto da autora, 2016.



Figura 7 – Pedro Américo, Independência ou morte!, 1888. Acervo do Museu Paulista da USP.

33. Sobre o assunto ver Colli (2005, p. 34).

34. Justificação de voto Afonso Taunay, 1920, p. 3. Arquivo do estado de São Paulo.

35. Monteiro (2016).

36. Monteiro (2019b).

37. A vitória foi amplamente anunciada em periódicos italianos, como *Il Messaggero*, *L'artista Moderno*, *L'Illustrazione coloniale*, *La domenica del Corriere*, *L'Illustrazione Italiana*. E também na revista portuguesa *A Águia*, na espanhola *La Ilustración Española y americana* e no periódico inglês *The Graphic*.

Como indicou Afonso Taunay, um dos jurados do concurso, na sua justificativa de voto, declarou que o alto relevo era uma maneira de transpor para a escultura a idealização de Pedro Américo. Aos fundamentos da arte acadêmica, a acusação de plágio era improcedente, uma vez que a referência a outros artistas era uma prática não só muito recorrente como nobilitante, constituindo-se como um instrumento legítimo. A cultura visual mostrava-se tão importante quando a invenção<sup>33</sup> e, por isso, a citação não era encarada como falta de imaginação, mas demonstração da capacidade técnica e artística além de aptidão para retomar um elemento preexistente e inseri-lo em um novo contexto, que é exatamente a proposta de Ximenes. O paralelismo das representações do episódio de Sete de Setembro contribuía imensamente para o didatismo da escultura, já que a lembrança do quadro de Pedro Américo permitia essa associação instantânea entre o monumento e o episódio histórico, afinal, como indicou Taunay, “não haverá brasileiro algum que de longe deixe de reconhecer no monumento, que o projeto Ximenes idealiza, uma representação da cena majestosa de Sete de Setembro de 1822”. Taunay defendeu que o projeto de Ximenes era o melhor porque “a sua nota brasileira é a única intensa”.<sup>34</sup>

Outro critério fundamental para a escolha do projeto vencedor era a capacidade técnica do artista para transpor a proposta do gesso para um monumento de dimensão colossal. Tanto os críticos quanto os jurados concordavam que a técnica e qualidade do trabalho de Ximenes era a de maior destaque. Além disso, ele era o mais conhecido artista que participava do concurso e com longa experiência em realizar obras de grandes proporções não apenas no território italiano, mas também em outros países, como Argentina, Império Russo e Estados Unidos da América. Dentre as obras de maior destaque é possível citar o Monumento a Giuseppe Garibaldi, de Milão, a Quadriga do Palácio da Justiça, em Roma, e uma estátua *Il Diritto* presente no *Monumento Nazionale a Vittorio Emmanuele II*, o “Vittoriano”, obra monumental erguida no *Campidoglio*, que teve como arquiteto responsável pela execução Manfredo Manfredi, que também assinava o projeto de Ximenes para o monumento brasileiro. O escultor havia ainda erguido o mausoléu a Belgrano,<sup>35</sup> em Buenos Aires, o Monumento a Giovanni da Verrazzano, em Nova York, e havia recebido a encomenda do Monumento da Dante Alighieri, que seria inaugurado em 1921 na mesma cidade,<sup>36</sup> o monumento a Alexandre II e o Monumento a Pyotr Stolypin, erguidos em Kiev, e o Monumento a Alexandre I, na cidade de Kishinev (capital da atual Moldávia).

A sua experiência o colocava numa condição sedutora aos olhos dos membros do júri do concurso. Um grande esforço havia sido empreendido para que artistas de grande fama participassem do concurso brasileiro, portanto escolher um escultor da notoriedade de Ximenes poderia garantir ainda que o Monumento à Independência do Brasil repercutisse internacionalmente, como de fato ocorreu quando o artista foi indicado o vencedor do concurso e sua maquete foi estampada nas páginas de periódicos italianos, espanhóis, portugueses e ingleses.<sup>37</sup>

Ele era, portanto, um escultor de relevância no cenário internacional e um grande representante da arte acadêmica italiana, que era um modelo artístico consagrado e que passou a ser massivamente difundido nos países americanos, entre 1880 e 1920.<sup>38</sup> Em virtude da grande tradição artística e técnica no fazer escultórico, bem como de fatores históricos e sociais como o processo de emigração que fortaleceu o interesse pelas referências culturais da Itália do *Risorgimento*, os escultores italianos conquistaram um relacionamento privilegiado com diversos países americanos.<sup>39</sup> Não por acaso, no concurso do Monumento à Independência brasileira, grande parte dos concorrentes, assim como todos os premiados mantinham relação com a Itália. Escolher um escultor como Ettore Ximenes era uma maneira de agregar, além da qualidade técnica, a tradição artística italiana ao monumento brasileiro.

Para corresponder às expectativas memorialísticas dos promotores da obra, no entanto, ela precisou sofrer algumas modificações, pois, como indicou Firmiano Pinto, Prefeito de São Paulo e membro do júri, nenhum dos projetos apresentados satisfazia “plenamente todos os requisitos necessários” ao monumento, portanto, a escolha recaiu no que reuniu “maior soma de qualidades”, estando sujeito “às modificações conveniente”<sup>40</sup>. A proposta dos jurados foi substituir parte das alegorias por episódios históricos, por isso, os conjuntos escultóricos laterais, que antes representavam “Opressão” e a “Liberdade” foram trocados por dois acontecimentos históricos que antecederam o Sete de Setembro: a inconfidência mineira (Figura 8) e a revolução pernambucana (Figura 9). Houve também a substituição da figura sedestre de Tiradentes, que já seria contemplado no grupo da inconfidência mineira, por Hipólito José da Costa. Em baixos relevos nos pedestais dos grupos escultóricos laterais, foram incluídas referências a eventos que sucederam o “grito do Ipiranga”: “entrada de D. Pedro na rua do Carmo em São Paulo, na tarde de 7 de setembro de 1822” e “Combate de Pirajá – campanha da independência para a libertação da Bahia. Episódio do corneta Luis Lopes”.

As propostas de mudanças fizeram com que a obra escultórica tivesse muitos pontos de contato com a nova exposição do Museu Paulista, para além da simetria principal, que é a referência ao quadro de Pedro Américo. As convergências são evidentes na escolha dos temas, das datas e dos “vultos”. A inconfidência mineira e a revolução pernambucana são mencionadas na exposição por meio da menção aos anos em que ocorreram e aos retratos de seus líderes, presentes nas sancas da escadaria. As estátuas sedestres também são figurados em retratos feitos por Oscar Pereira da Silva na sanca da escadaria e salão nobre. Enquanto as lutas na Bahia são aludidas no museu em um quadro representando Maria Quitéria, feito por Domenico Failutti.<sup>41</sup> Esses paralelismos contribuíam para a conformação de uma narrativa da história da independência, que tinha como ponto fulcral o evento ocorrido em solo paulista – o grito da independência – e apresentava outros episódios, sucedidos em Minas Gerais, Pernambuco e Bahia, como sendo subsidiários daquele principal. O Monumento servia, assim,

38. Cf. Sborgi (2007).

39. Sobre a difusão da escultura italiana na América ver Bochicchio (2013).

40. Justificação de voto Firmiano Pinto, 1920, p. 2. Arquivo do estado de São Paulo.

41. Sobre o assunto ver Lima Jr. (2015).

de reforço à memória do Sete de Setembro, também construída em parte da exposição criada por Afonso Taunay no Museu Paulista.

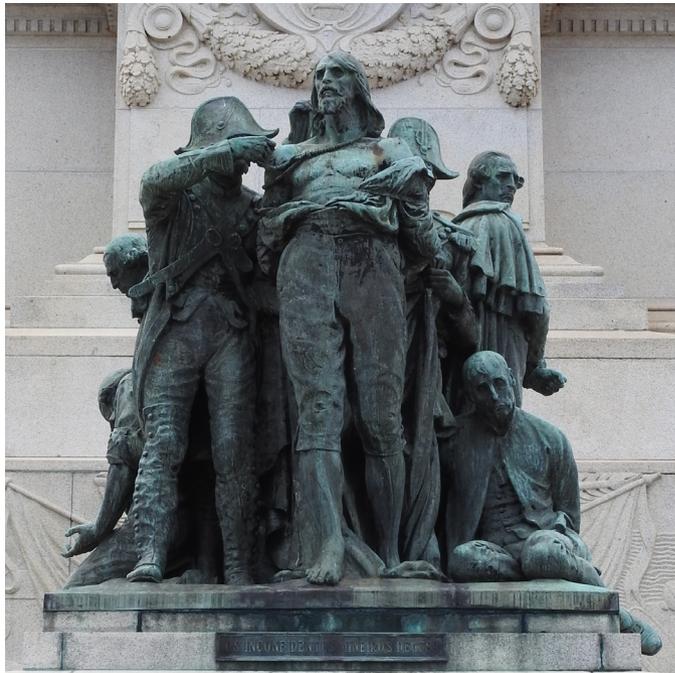


Figura 8 – Ettore Ximenes, Monumento à Independência, grupo escultórico da Inconfidência mineira, 1923. Foto da autora, 2016.



Figura 9 – Ettore Ximenes, Monumento à Independência, grupo escultórico da Conjuração pernambucana, 1923. Foto da autora, 2016.

## O MONUMENTO EM CONSTRUÇÃO: CRÍTICAS E ENTRAVES DE UMA OBRA MONUMENTAL

Em 23 de junho de 1920, o contrato entre a Secretaria do Interior do Estado de São Paulo e o escultor foi firmado,<sup>42</sup> determinando que o valor total da execução seria 1.300:000\$000 (mil e trezentos contos de réis), o que significava um aumento de 300 contos do que fora estabelecido inicialmente no edital. Segundo o jornal *A Gazeta*, o acréscimo devia-se às modificações ao projeto inicial solicitadas pelos jurados.<sup>43</sup> O pagamento ao artista foi dividido em quatro parcelas, atreladas às fases da construção da obra. Em agosto, Ximenes apresentou aos jurados Ramos de Azevedo, Firmiano Pinto e Afonso Taunay, as maquetes dos novos grupos escultóricos, representando a inconfidência mineira e revolução pernambucana, que foram aprovados pelos jurados.<sup>44</sup>

A apresentação dos conjuntos escultóricos foi mote para duas charges publicadas em revistas paulistas. Na capa revista *Miscellânea*, Belmonte ironizava a ampla veiculação da figura de Tiradentes que, na República, havia sido indicado como um precursor da independência<sup>45</sup> e transformado em herói nacional, passando a ser amplamente retratado em pinturas e esculturas.<sup>46</sup> Por isso, na caricatura (Figura 10), o mártir aparece em primeiro plano e observa o artista a trabalhar esculpindo uma pedra ao fundo da cena, seguido da legenda: “Santo Deus”! Serei assassinado outra vez?!”

Figura 10 - Belmonte, Os acréscimos de última hora ao monumento da Independência – Tiradentes: Santo Deus! Serei assassinado outra vez?!. *Miscellânea*, 23 de abril de 1920.



42. O contrato não menciona o arquiteto Manfredo Manfredi, apesar de ele ser parceiro de Ettore Ximenes tanto no projeto quanto na execução do monumento. Manfredi não veio ao Brasil para participar do concurso e, possivelmente por isso, seu nome foi pouco mencionado na imprensa.

43. *A Gazeta* (24 de junho de 1920, p. 1).

44. *A Gazeta* (27 de agosto de 1920, p. 1).

45. O decreto nº155-B, de 14 de janeiro de 1890, estabeleceu como dia de “festa nacional” o “21 de abril, consagrada à comemoração dos precursores da Independência Brasileira, resumidos em Tiradentes”.

46. Sobre o imaginário da República ver Carvalho (1990).

47. *Correio da Manhã* (6 de setembro de 1920, p. 3).

48. Buscioni (1983, p. 205).

A forma de representar Tiradentes foi alvo de outra caricatura, veiculada na *Vida Paulista*. A sátira reside no fato do inconfiante ter sido representado pelo escultor com o peito desnudo. Por isso, na imagem, ele é representado com os seios protuberantes e a legenda indica: “TIRADENTES: Quem diria que eu ainda havia de acabar em ama de leite!” (Figura 11). As duas charges satirizam, assim, as escolhas de Ximenes, seja por representar Tiradentes, seja pela maneira como ele foi figurado.

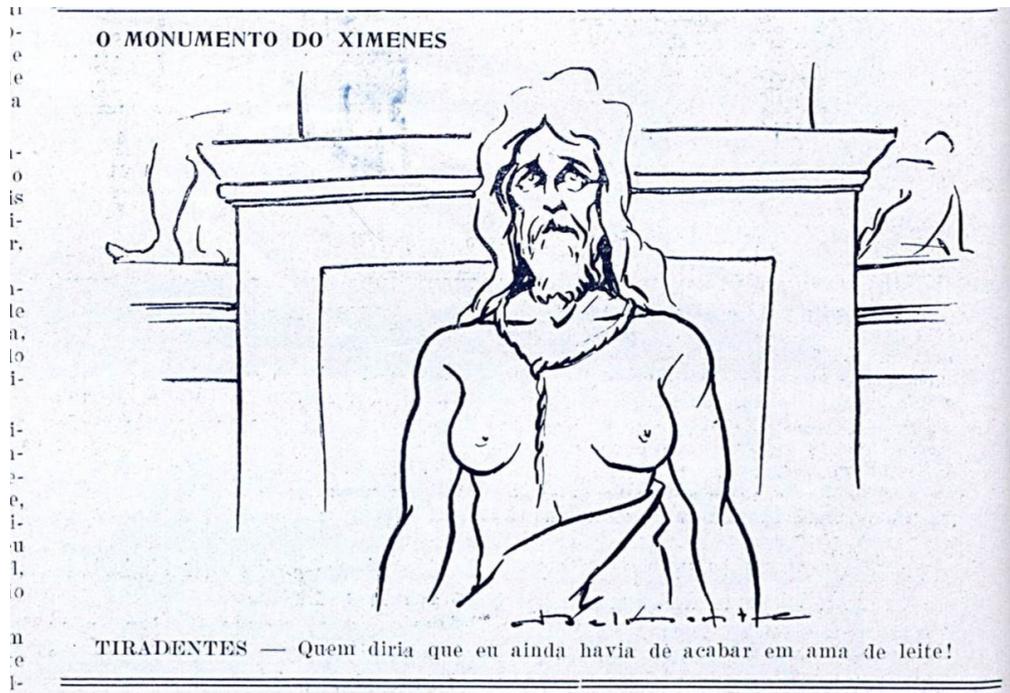


Figura 11 - [Belmonte?], O Monumento do Ximenes. TIRADENTES – Quem diria que eu ainda havia de acabar em ama de leite! *Vida Paulista*, 16 de setembro de 1921, p. 6.

Em setembro de 1920, Ximenes foi à Itália para “contratar operários e adquirir os materiais necessários para a confecção do referido monumento”.<sup>47</sup> A execução da obra escultórica, de proporções inéditas no Brasil, foi um empreendimento de grande complexidade. Maria Cristina Buscioni afirma que, em janeiro de 1921, Ximenes contratou a fundição *Laganà*, de Nápoles e, para adquirir os blocos de granito, a empresa *Gianoli*, de Turim, proprietária da pedreira em *Crusinallo*, no *Lago Maggiore*. Manfredo Manfredi, da Itália, ficou responsável por supervisionar o trabalho com o granito e fazer as pranchas executivas, de modo a proporcionar o corte exato das pedras individuais que comporiam o corpo central do monumento. Assim, todos os blocos, cortados e trabalhados na Itália, eram numerados para que pudessem ser rapidamente montados no Brasil.<sup>48</sup>

Para acompanhar de perto a construção da obra, Ettore Ximenes transferiu-se para o Brasil, a partir de abril de 1921, e fixou residência na Vila Prudente, bairro nas imediações do Ipiranga. Nesse mesmo local, cedido pelo governo estadual, foi

instalada uma fundição, onde foram feitas algumas peças do monumento.<sup>49</sup> Segundo Carlos da Maia, em artigo publicado em *A Gazeta*, Ximenes teria contratado um “mestre napolitano” que, juntamente com outros artífices, vieram da Itália para trabalhar junto ao escultor na fundição em São Paulo.<sup>50</sup> Os gastos com o monumento e com a fundição eram acompanhados pela imprensa e se tornaram, novamente, tema de charges. Uma delas, de autoria desconhecida, ganhou o destaque na capa da revista *Vida Paulista*, em que se vê o cofre do tesouro estadual colocado em uma fogueira. Um pequeno texto diz: “O escultor Ximenes vai instalar no bairro do Ipiranga uma grande oficina para fazer a fundição das várias peças do monumento (Dos jornais)” junto a uma caricatura que satirizava o valor pecuniário empregado na obra, indicando que o cofre do tesouro era a “primeira peça” do monumento (Figura 12).

49. Havia intenção, por parte de membros do governo estadual paulista, de transformar o lugar em uma “Fundição do estado de São Paulo”. O projeto, no entanto, não teve prosseguimento.

50. Maia (13 de julho de 1922, p. 1).



Figura 12 – Monumento da Independência. A primeira peça. Fonte: *Vida Paulista*, ano II, nº 15, 16 abril 1921.

Durante o ano de 1921, foram realizados os trabalhos de fundação e o muro de arrimo ao redor da praça do monumento, que eram responsabilidade do governo estadual paulista (Figuras 13 e 14). Algumas imagens existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro evidenciam o andamento das obras. Elas foram registradas pela lente do fotógrafo Hugo Zanella, atuante em São Paulo, que também havia feito reprodução fotográfica de maquetes de Ettore Ximenes. Nas fotografias da fundação do monumento, é possível ver o canteiro de obras, o muro em construção ao fundo e alguns trabalhadores e fica explícita a grandiosidade do empreendimento.

51. Cook (15 de junho de 1921, p. 1).



Figura 13 – Fundação do monumento comemorativo da Independência, São Paulo. Foto: Studio Hugo D. Zanella, acervo Biblioteca Nacional.

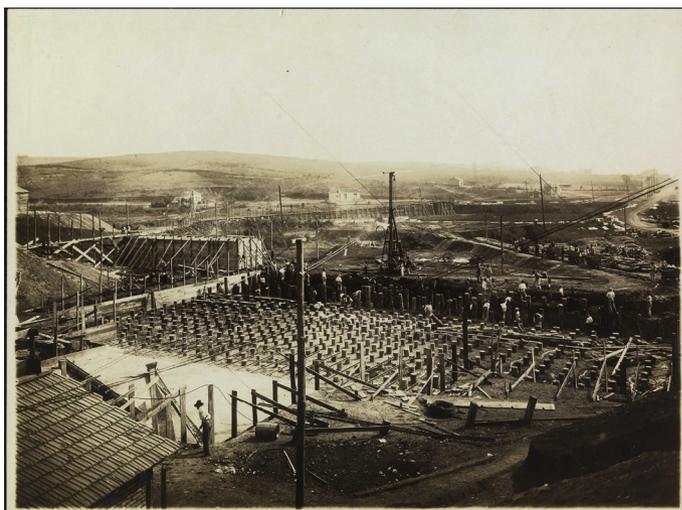


Figura 14 – Fundação do monumento comemorativo da Independência, São Paulo. Foto: Studio Hugo D. Zanella, acervo Biblioteca Nacional.

As despesas de fundação e do muro também foram questionadas, como na sátira publicada em *A Gazeta*, mencionada acima:

Só o muro do monumento da Independência vai custar mais de quinhentos contos.

- O monumento não é só da Independência do Brasil: é também da independência... de muita gente.<sup>51</sup>

As críticas aos gastos do monumento ganharam novo fôlego com o pedido de aumento de verba feito por Ettore Ximenes. Em fevereiro de 1922, o escultor solicitou o acréscimo de 2.600 contos de réis, sob a alegação da vertiginosa elevação do preço dos materiais e dos trabalhos na Itália. Numa petição enviada a

Washington Luís, presidente do estado de São Paulo, Ximenes apontava para falta de recurso, afirmando que, se não obtivesse o aumento, teria de “suspender os trabalhos”.<sup>52</sup> O requerimento, feito tão próximo da data prevista de inauguração e com as obras de construção do monumento em andamento, indignou articulistas, que consideravam o pedido injustificável<sup>53</sup> e afirmaram que o escultor havia agido de “má fé”.<sup>54</sup> No jornal *A Gazeta*, o articulista de pseudônimo Nemo criticou o pedido de Ximenes, alegando que “ele teria feito “uma manobra indecorosa”, ao propor no concurso um monumento de “preço reduzido” para ganhar a concorrência, “com o objetivo de, em ocasião oportuna, chegar a faca ao peito do governo. O governo, felizmente, saberá evitar o golpe inopinado e traiçoeiro, pondo-se em guarda contra o sr. Ximenes”<sup>55</sup>. Em seguida ao artigo, havia uma caricatura de Voltolino (Figura 15), que combinava com o teor do artigo. A imagem mostra um ambiente de um ateliê com diversas estatuetas e uma delas está em execução, tendo o busto de um homem e a cabeça desproporcionalmente maior de um bebê chorando. O título da charge é: “Último busto de Ximenes”, seguido da legenda: “O grito do mostrengo para a completa execução do monumento da independência”. A escultura representa o próprio artista, como se o pedido de aumento de verba fosse o choro de um bebê.

52. Ao que se sabe, a petição só foi tornada pública em 1925. Petição do escultor Ximenes, solicitando acréscimo na remuneração estipulada no contrato, 27 de fevereiro de 1922, publicada em *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 de setembro de 1925, p.2.

53. *O Estado de S. Paulo* (14 de março de 1922, p. 3).

54. *Cremona* (25 de março de 1922, p. 30).

55. *Nemo* (16 março 1922, p. 1).



Figura 15 – Voltolino. Último busto de Ximenes: O grito do mostrengo para a completa execução do monumento da independência. Fonte: *A Gazeta*, 16 março 1922, p. 1.

No mês seguinte, o mesmo caricaturista fez a capa da revista *Vida Paulista* (Figura 16) com uma caricatura com sentido semelhante à anterior. Nela, a figura do escultor aparece com vestes de caçador, portando uma arma e fumando um cachimbo. Junto dele, estão quatro cachorros e uma toalha de piquenique com restos de comida. O título da imagem é “O Tiro Ximenes”, seguido da fala do escultor: “É tiro e queda... Eu no mato não ando sem cachorro”, sugerindo que ele teria golpeado o governo com o pedido de verba e, por isso, estaria preparado, evitando enfrentar quaisquer dificuldades.

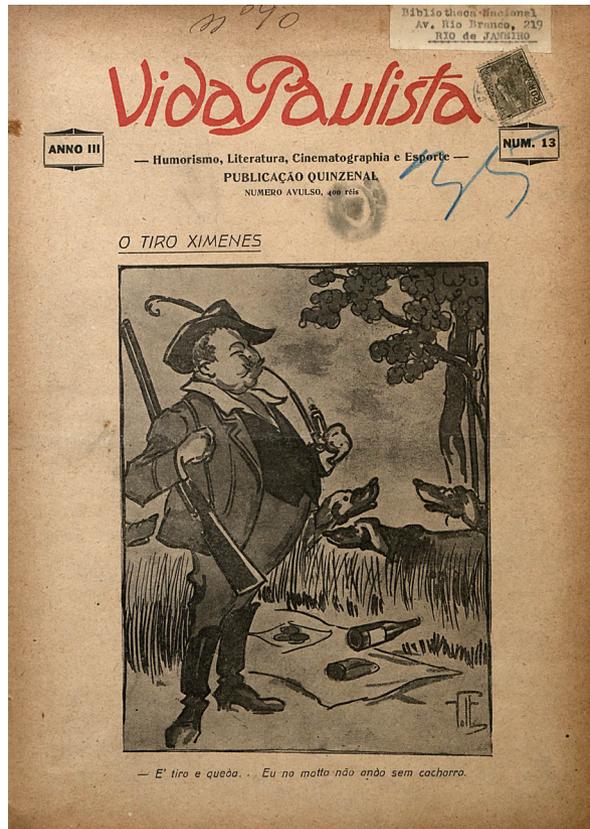


Figura 16 – Voltolino. O Tiro Ximenes. – É tiro e queda. Eu no mato não ando sem cachorro. Fonte: *Vida Paulista*, 1 abril 1922.

Em meio a uma avalanche de críticas e sátiras, Ximenes teve a oportunidade de apresentar a sua versão dos fatos, em entrevista ao jornal *A Gazeta*. Ele contou que, ao regressar à Itália, havia encontrado um “mundo novo”, pois os preços haviam aumentado vertiginosamente. Como exemplo, afirmava que o custo da base do monumento, que havia orçado em 300.000 liras, aumentara para 2.000.000 de liras, ou que a diária de um operário que antes custava 7 liras passou a ser 50. Justificou a demora para fazer a solicitação por haver, diversas vezes, procurado o presidente do estado, com uma carta de Sousa Dantas, embaixador brasileiro na Itália, que confirmava o cenário italiano descrito pelo escultor, porém, não havia tido sucesso. Somente em janeiro, quando recebeu a visita de

Washington Luís em seu ateliê, pode finalmente lhe entregar a carta e pedir o aumento “de que largamente falaram os jornais”.<sup>56</sup>

Na entrevista, o artista procurava sensibilizar a opinião pública, evidenciando o esforço que ele estava empreendendo para cumprir o acordo e finalizar o monumento a despeito das dificuldades encontradas. Ao contrário do que havia declarado na petição enviada ao presidente do estado, Ximenes afirmou que continuaria a trabalhar independentemente da resposta do governo sobre seu pedido. A preocupação com o aumento do custo da obra também aparece na troca de cartas com Manfredo Manfredi. Em março de 1922, ele escreveu “não será mau que me envie resumidamente a história do monumento a Vittorio Emanuele em Roma e a do palácio da Justiça estimado em dez e custado mil”.<sup>57</sup>

As justificativas apresentadas pelo escultor, no entanto, não o livraram das críticas, emitidas em artigos jornalístico e em caricaturas, como as veiculadas na revista *Vida Paulista*. Uma delas (Figura 17), o caricaturista afirma: “O escultor Ximenes declarou, numa entrevista, que se o governo não lhe der os 2.600 contos pedidos, ele continuará a trabalhar até que lhe faltem por completo as forças”. Ironizando a fala do escultor, representa-o entre nuvens com a sua ferramenta de trabalho em uma das mãos e com o outro braço levantado, seguido da legenda: “Quer dizer – ou vem o “arame” ou o Ximenes morre à mingua! Ele poderia ter dito: - ‘independência ou morte!’”.



Figura 17 - Belmonte [?]. Fonte: *Vida Paulista*, 16 abril 1922, p. 5.

56. *A Gazeta* (31 de março de 1922, p. 1).

57. Tradução livre da carta de Ximenes a Manfredo Manfredi em 4 de março de 1922: “Non sarà male che tu mi mandi in succinto la storia del monumento a Vittorio Emanuele in Roma e quella del Palazzo di Giustizia preventivato dieci e costato mille” cf. Buscione (1983, p. 206).

Na segunda caricatura (Figura 18), mostra-se o diálogo entre um pai e seu filho, sendo este uma criança que faz birra e diz: “Eu não ‘quelo’ um tostão. Eu ‘quelo’ trezentos réis”, reclamando do valor oferecido por seu pai. Então, este lhe responde: “Oh! Filho, você parece parente do Ximenes!...”



Figura 18 - *Vida Paulista*, 16 abril 1922, p.10.

Um artigo de título “A ‘fachada’ do sr. Ximenes”, veiculado no periódico carioca *Correio da Manhã*, afirmava que o governo havia recebido a primeira “fachada” do escultor quando ele pediu o aumento de trezentos contos, referindo-se ao valor acrescido em contrato. O articulista, que assinava como P. C., concordava que, de fato, se gastaria 2.800 contos para realizar o projeto, mas dizia que “a opinião pública, que é um tribunal inapelável, já sentenciou: não se devia dar mais nem um vintém ao escultor italiano”. Defendia, portanto, que seria melhor não erguer o monumento a receber mais uma “fachada” de Ximenes.<sup>58</sup>

O embaraço sobre a questão financeira do monumento se estenderia por mais quatro anos. Ximenes conseguiu que o governo nomeasse uma comissão de técnicos para avaliar o seu pedido. O parecer demonstrou que houve efetivamente um aumento significativo dos preços no pós-guerra no Brasil e, ainda mais, na Itália. E comparou os custos da obra, em 1920, que seria no máximo 1.258 contos de réis, portanto, den-

tro do orçamento previsto em contrato, com os valores atuais, que seriam, no mínimo, 2.786 contos de réis, diante do aumento de preço dos materiais e de mão de obra.

A despeito do parecer técnico favorável ao artista, Heitor Penteadó indeferiu o seu pedido, como havia renunciado P. C., o articulista do *Correio da Manhã*. Talvez tenha sido pela opinião pública estar desfavorável a Ximenes, já que, em dezembro de 1924, quando o monumento já estava finalizado, o deputado Azevedo Junior apresentou um projeto no Congresso Legislativo solicitando a gratificação de 1.500:000\$000 (mil e quinhentos contos de réis) ao escultor “pela conclusão do Monumento do Ipiranga”, argumentando que, com o fim da guerra e efeitos dos armistícios, houve a derrocada de todos os câmbios, sendo o italiano um dos que mais sofreu nessa ocasião. Após longo debate no Congresso e no Senado estadual, em 1925, Carlos de Campos, presidente do estado de São Paulo, promulgou a lei 2063, que autorizava a abertura de um crédito de 1.500 contos de gratificação a Ettore Ximenes, valor inferior ao solicitado pelo artista, mas que configurava um acréscimo de mais de 115% ao preço do monumento estabelecido em contrato e próximo ao valor mínimo calculado pela comissão técnica. Mas, primeiro, foi necessário concluir a obra, que não foi tarefa fácil ao escultor italiano.

Ettore Ximenes era bastante rigoroso na execução das esculturas, como demonstram suas cartas enviadas a Manfredo Manfredi. Quando peças fundidas na Itália ficavam prontas, fotos eram enviadas para a conferência do escultor, que estava em São Paulo. Em uma das cartas, Ximenes se mostrou insatisfeito com o resultado das peças e solicitou que fossem realizados ajustes. Após as correções, feitas pelos escultores Balestrieri e Piraino,<sup>59</sup> Manfredi respondeu-lhe que as estátuas e grupos escultóricos haviam sido retocados “por uma só mão: aquela que parecia mais próxima da tua”.<sup>60</sup> O escultor se mostrou aliviado com a notícia: “Eu vi as mudanças. Respiro! O Piraino é quem mais me entende. Se chegar a tempo, diga a ele que a veste, principalmente no joelho, não é tratado à Zanelli,<sup>61</sup> mas à Ximenes. Não admito que, através da veste, apareça uma patela nua anatomicamente tratada”<sup>62</sup>, direcionando os fundidores para que o resultado fosse o mais próximo possível do seu estilo. O rigor do escultor na execução da obra fica também evidente quando as peças da alegoria que seriam instaladas no cume do monumento, feitas na Itália, chegam ao Brasil e ele declara: “Vi que as esculturas deixam a desejar, principalmente nas cabeças. Felizmente, serão vistas a uma distância de vinte e dois metros”.<sup>63</sup>

Em outra carta, Ximenes fez um desabafo sobre o trabalho executado em São Paulo: “Não durmo mais [...] os fundidores são uns patifes ignorantes. A fundição sempre sai imperfeita”.<sup>64</sup> Nota-se que o escultor acompanhava cada detalhe da obra, controlando os trabalhos realizados na Itália e no Brasil, a fim de que todas as esculturas fossem bem executadas. Preocupava-se também com o prazo estipulado, o que fazia com que o artista trabalhasse durante a madrugada, corrigindo os “erros” realizados pelos fundidores. Desde o início da exe-

59. Provavelmente Maria Cristina Buscioni faz referência aos escultores sicilianos Bernardo Balestrieri e Pietro Piraino.

60. Tradução livre da minuta da carta de Manfredi enviada em 20 de outubro de 1921: “Tutte le statue e i gruppi sono stati ritoccati da una sola mano: quella che sentiva di acostarsi alla tua” cf. Buscioni (1983, p. 205).

61. Provavelmente faz referência a Angelo Zanelli, escultor da estátua “Pátria” do monumento a *Vittorio Emanuele II*, que possui estilo bastante diverso do de Ximenes.

62. Tradução livre da carta de Ximenes, enviada em 24 de janeiro de 1922: “Ho visto le modificazioni. Respiro! Piraino è quello che piu mi intende. Se sei a tempo digli che la veste, specie al ginocchio non si tratta alla zanelli ma alla Ximenes. non ammetto che attraverso la veste compaia una rotula nuda anatomicamente trattata” cf. Buscioni (1983, p. 205).

63. Tradução livre da carta de Ximenes, enviada em 30 de agosto de 1922: “Ho visto che le sculture lasciano alquanto a desiderare specie nelle teste. fortuna che si vedranno alla distanza di ventidue metri” cf. Buscioni (1983, p. 207).

64. Tradução livre da carta de Ximenes, enviada em 4 de março de 1922: “non dormo più [...] i fonditori sono dei mascalzoni ignoranti. Le fusioni escono sempre imperfette” cf. Buscioni, (1983, p. 206).

65. Tradução livre da cópia de um trecho do contrato com a empresa *Laganà*: “l’opera dovrà essere inaugurata improrogabilmente il 7 settembre 1922” cf. Buscioni (1983, p. 205).

66. È preparato lo scheletro in cemento di tutto il basamento [...] il lavoro è colossale e prima della fine d’aprile non si potrà incominciare a collocare il rivestimento [...] la grande gradinata è pronta e i muraglioni della piazza che preludia la scalea sono ultimati ed eseguiti abbastanza bene. La struttura del complesso è presso a poco quella da noi ideata e disegnata ma l’hanno modificata in parte sciupandola. Io mi trovo nella condizione di non poter far critiche” cf. Buscioni (1983, p. 206).

67. Não foram encontrados documentos oficiais que indicassem as mudanças feitas no projeto inicial de Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi. Foi possível confirmar algumas das mudanças propostas pelos jurados do concurso na justificação de votos e por meio dos artigos publicados em jornais. Porém, em tais documentos não foi encontrada qualquer menção à modificação da praça.

68. *Correio Paulistano* (21 de julho de 1922).

69. Tradução livre da carta de Ettore Ximenes a Manfredo Manfredi em 9 de agosto de 1922, em que diz: “il lavoro di sistemizzazione della piazza e la grande avenida sono indietro” cf. Buscioni (1983, p. 207).

cução da obra, o escultor preocupou-se em finalizá-la no prazo, por isso fez questão de assinalar no contrato com a empresa de fundição *Laganà*, de Nápoles, especificando que “a obra deverá ser inaugurada improrogavelmente em 7 de setembro de 1922”.<sup>65</sup> Porém, o atraso com as partes estruturais impediria a finalização do monumento dentro do prazo.

Em março de 1922, Ximenes enviou uma carta a Manfredo Manfredi em que descrevia o andamento dos trabalhos do monumento:

O esqueleto de concreto de toda a base já foi preparado [...] a obra é colossal e antes do final de abril não será possível começar a colocar o revestimento [...] a grande escadaria está pronta e as paredes da praça que antecede a escada estão acabadas e executadas muito bem. A estrutura do complexo é quase aquela que concebemos e projetamos, mas eles a modificaram em parte, desperdiçando-a. Encontro-me na posição de não poder fazer críticas.<sup>66</sup>

Faltando seis meses para a inauguração da obra, ainda não havia sido possível dar início à instalação das peças escultóricas e do revestimento em granito. Ximenes evidencia insatisfação com o trabalho de embasamento do monumento, realizado sob responsabilidade do governo estadual paulista. Porém, afirma não estar em posição de criticar, possivelmente referindo-se à situação delicada em que se encontrava após ter feito o pedido de aumento do custo da obra, pelo qual estava sendo duramente criticado pela imprensa e, nesse momento, ainda não havia recebido uma resposta do governo estadual, portanto, críticas feitas pelo escultor poderiam aumentar a indisposição de membros do governo estadual, fazendo-os recusar o pedido do artista. Nota-se que a praça que foi realizada é diferente da que fora concebida por Ximenes e Manfredi, sem as fontes e com revestimento distinto, porém, não foi possível identificar os motivos para a alteração e saber se ela foi acordada com os italianos.<sup>67</sup>

Em julho, Ximenes recebeu a terceira parcela do pagamento, que estava atrelada à finalização de todas as fusões em bronze e do trabalho em granito, portanto, faltava apenas a montagem da obra.<sup>68</sup> Em agosto, faltando um mês para o centenário, quando quase todas as peças feitas na Itália já haviam chegado a São Paulo, o escultor escreveu a Manfredi, dizendo que “o trabalho de implantação da praça e a grande avenida estão atrasados”, por isso, decidiu-se adiar a data de inauguração, inicialmente, para 21 de abril de 1923,<sup>69</sup> martírio de Tiradentes, depois, passaria para sete de setembro de 1923. Além da peça central das comemorações estar inacabada, outras obras também estariam inconclusas em 1922, o que comprometeria as comemorações do centenário da independência em São Paulo.

## IPIRANGA EM OBRAS: O FIASCO DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA EM SÃO PAULO

70. *Correio Paulistano* (10 fevereiro de 1922, p. 4).

71. *Ibid.*

O programa dos festejos do centenário em São Paulo havia sido delineado em janeiro de 1922 quando ficou estabelecido que a cerimônia principal, de abertura, ocorreria no Ipiranga:

No dia 7 de setembro, pela manhã, serão inaugurados o monumento comemorativo da Independência e todas as obras acessórias, isto é, os parques, os jardins e estátuas que deverão ordenar o local histórico.

[...]

**Essa cerimônia, que é a principal dos festejos de 7 de setembro, vai revestir-se de uma extraordinária suntuosidade.** A colina histórica será, nesse dia, pequena para conter S. Paulo em peso, que acorrerá para aqueles lugares, na piedosa romaria de recordação que será a grandiosa e solene gesta cívica dessa manhã.

[...]

Nessa manhã, a avenida que deverá ligar a cidade à colina histórica regurgitará de povo de todos os recantos da urbe e de peregrinos que vieram do interior das nossas cidades, a fim de tomar parte da comovida rememoração do grande fato histórico.

[...]

Por essa ocasião, estará terminado o belo monumento, confiado ao talento e à maestria de Ettore Ximenes, e que deverá ser uma admirável e imponente obra de arte, digna do acontecimento que irá comemorar.<sup>70</sup>

A centralidade do Ipiranga se justificava por ser a colina considerada o “cenário que foi do gesto histórico de Pedro I e por todas as razões o verdadeiro centro das ideias liberais da época e de onde estas irradiavam com maior força de convicção para o país inteiro”. O principal elemento deste “cenário” era a obra escultórica de enormes proporções, que se tornaria ainda mais majestosa diante das “obras acessórias”, ou seja, do novo jardim e da avenida da Independência, sendo que esta estaria, no dia das festividades, “feericamente iluminada, da cidade até atingir a colina do Ipiranga”.<sup>71</sup> A realidade, entretanto, se mostraria muito diversa da que fora programada, uma vez que o Ipiranga estaria em obras, com monumento, jardins e avenida inconcluídos em sete de setembro de 1922.

Problema semelhante era enfrentado por Afonso Taunay, no Museu Paulista, pois diversas encomendas de obras para a decoração do prédio estavam atrasadas. O anúncio de que Rodolpho Bernardelli – escultor responsável pela estátua de D.

72. Correspondência de Taunay a Rodolpho Bernardelli em 19 de junho de 1922 (grifos meus).

73. *O Estado de S. Paulo* (6 setembro 1922) e *O Combate* (5 e 6 setembro 1922), *A Imprensa* (7 setembro 1922).

74. *Correio Paulistano* (2 setembro 1922, p. 3).

Pedro I que ocuparia o centro da escadaria do Museu – não a entregaria na data prometida, deixou Taunay bastante aborrecido, que escreveu ao artista:

Será um terrível fiasco que eu não possa apresentar a estátua de D. Pedro I a dominar a escadaria do Museu, figura principal nas festas comemorativas cuja ausência certamente me trará mais acerbas queixas e reparos.

O governo do Estado conta pela certa com a estátua tendo já passado pelo **dissabor do fracasso do monumento Ximenes**; meu superior, o Secretário do Interior, ainda há dias me dizia: ao menos que fique pronta a escadaria do Museu e como me perguntasse como iam os serviços da estátua de D. Pedro I eu lhe disse que tinha confiança em vê-la aqui, observou-me que os trabalhos tinham tido tempo de concluir, encomendados que haviam sido em novembro de 1921. Imagino como vai ficar despeitadoíssimo e o mesmo se dará ao Presidente do Estado.<sup>72</sup>

Pressionando o artista para que finalizasse a sua obra e demonstrando os transtornos que ele causava, Taunay citou um fato pouco divulgado: a decepção com o Monumento à Independência. Apesar da obra escultórica ter ocupado espaço privilegiado no debate público, com caricaturas e extensos artigos de periódicos a ela dedicados ao longo dos dois anos anteriores, pouco se falou sobre o atraso na sua construção, principalmente, nas semanas que antecederam a festividade. Possivelmente, as elites dirigentes paulistas tenham evitado que a notícia se difundisse para poupar novas críticas, tendo em vista os esforços e os gastos que haviam sido dispendidos para a realização do monumento que, inacabado, ameaçava as comemorações paulistas para o centenário.

Na semana do centenário, os jornais passaram a publicar diversas notícias de como seriam as comemorações na capital paulista, indicando os principais eventos, porém, o monumento pouco foi mencionado como parte das festividades. A incompletude da obra empalideceu a sua divulgação. Em alguns periódicos, como *O Estado de S. Paulo* e *O Combate*, *A Imprensa*,<sup>73</sup> apresentou-se o programa oficial do evento, sem fazer qualquer referência à obra, apesar de terem sido relatados detalhes sobre o evento, como as músicas e hinos que seriam tocados na ocasião. No *Correio Paulistano*, mencionou-se a inauguração do monumento como parte dos festejos, porém, sem que fosse dado destaque.<sup>74</sup> De todos os periódicos consultados, poucas foram as notícias encontradas que evidenciaram o atraso e suas consequências durante a semana das comemorações. Uma delas, foi publicada na *Vida Moderna*:

Infelizmente esta cidade de São Paulo que foi o berço da nossa independência, que se fez cenário da nossa maior data, nada fará, ou quase nada fará para comemorar tão grande acontecimento. E isso pela simples razão de que **quis fazer muito e não pode vencer o**

**tempo.** [...] S. Paulo não quis fazer uma comemoração vulgar, transitória, fugaz. S. Paulo quis ficar na memória do Brasil. E ainda está cortando o pano magnífico das vestes com que se cobrirá. Naturalmente não podiam os nossos engenheiros vencer o tempo, porque o tempo corre mais que o nosso pensamento e quando S. Paulo pensou na celebração do Centenário já o tempo o assustava na sua corrida estonteadora. **E não foi possível nem mesmo erguer na colina do Ipiranga o monumento Ximenes,** porque a imensidade da obra, a extensão extraordinária de sacrifícios que provocou a demarcação e fundamentos da sua base, exigiu mais da engenharia que a arte escultural exigiu do seu artista. Assim é que custou mais cavar na terra movediça os alicerces do colosso que erguê-lo nas suas linhas. Foi maior o trabalho de escavação que o trabalho de justaposição. **E a isso unicamente se deve a frieza com que São Paulo aparece no centenário do Brasil.**<sup>75</sup>

O cronista, de pseudônimo João Garôa, considerou que as intenções paulistas para celebrar o centenário eram grandiosas, destinadas a “ficar na memória”. No entanto, não se concretizaram pelos atrasos das obras, justificados por ele pelo pouco tempo que se teve para realizá-las e às dificuldades do trabalho de fundação. Concluiu, então, que a “frieza” da participação de São Paulo no centenário se devia ao fato de não ter sido possível finalizar o monumento.

No jornal ítalo-brasileiro de nome *Fanfulla*, dizia-se que o monumento estava incompleto e que seria inaugurado no ano seguinte. Afirmava-se ainda que a colônia italiana não poderia ir até ele para a inauguração do alto-relevo, que já estava concluído, uma vez que a distância e a dificuldade dos meios de condução obstavam a presença do público. Afirmava que, por isso, o governo havia decidido realizar apenas uma cerimônia escolar no Ipiranga, para a qual o governo do estado providenciaria o transporte.<sup>76</sup>

Para essa cerimônia, uma arquibancada foi montada em frente ao monumento e a tribuna oficial foi instalada sobre ele. De lá, foram proferidos os discursos oficiais, portanto, logo acima do painel representando o grito da independência. Na impossibilidade de ter-se o monumento completo, optou-se por destacar o que mais importava aos paulistas: o brado da Independência ocorrido em solo paulistano. Por isso, mesmo com outros conjuntos escultóricos finalizados, preferiu-se ressaltar o alto relevo. Houve uma cerimônia de inauguração do monumento, em que se desvelou apenas o painel “Independência ou morte” que estava coberto por panos, rompendo, em seguida, o hino nacional.<sup>77</sup> Os periódicos cariocas *O Paiz* e *Jornal do Brasil* se referiram à inauguração com as mesmas palavras: “O sr. Presidente do Estado encaminhou-se para o monumento e descerrou a cortina que revelava o alto relevo, reproduzindo o célebre quadro de Pedro Américo”.<sup>78</sup> Além de não mencionar o fato de o monumento não estar finalizado, a imprensa destacou apenas o painel que, servindo de palanque aos políticos, apareceu na maioria imagens divulgadas em revistas ilustradas, como *A Vida Moderna*, *A Cigarra*, *Vida Paulista* (Figura 19), *O Malbo*.<sup>79</sup>

75. João Garôa, (Vida Moderna, 6 setembro 1922, p. 6-7), grifos meus.

76. “Cronaca Cittadina. Per la manifestazione del 7 Settembre”. *Fanfulla*, 02 setembro 1922, p. 3.

77. *Correio Paulistano* (8 setembro de 1922, p. 5).

78. *O Paiz* (9 setembro 1922, p. 3) e *Jornal do Brasil* (9 setembro 1922, p. 8).

79. *A Cigarra* (1 de outubro de 1922, p. 38); *Vida Moderna* (22 de setembro de 1922, p. 20). *O Malbo* (16 de setembro de 1922, p. 33).

80. Após a queima de fogos, houve também um baile promovido pela liga nacionalista, no Trianon.

81. Os dias 6, 8 e 9 foram considerados ponto facultativo.

82. João Garôa (22 setembro 1922, p. 7).



Figura 19 - *Vida Paulista*, 26 setembro 1922, p. 10.

Após a cerimônia em frente ao monumento, que contou com a presença de batalhões da força pública, linhas de tiros e de escoteiros, além de uma orquestra, o Presidente do estado e sua comitiva dirigiram-se ao Museu Paulista, onde foi inaugurada a “nova seção histórica”, que também estava incompleta. As festividades incluíram ainda as inaugurações do Monumento a Olavo Bilac, feito por William Zadig, na avenida Paulista, do Monumento aos Andradas, de Antonio Sartori, e da Bolsa do Café, ambos na cidade de Santos, das obras de Victor Dugubras da Serra do Mar, presentes na estrada de Santos. Houve também uma missa campal, em frente à catedral da Sé, uma “marche aux flambeaux”, ou seja, uma passeata iluminada, na avenida Paulista, um espetáculo de gala no Teatro Municipal e o encerramento do evento ocorreria no mesmo local em que fora iniciado: na colina do Ipiranga, com uma grande queima de fogos,<sup>80</sup> que foi repetida no dia seguinte, também marcado por comemorações.<sup>81</sup>

A incompletude do Monumento à Independência fez com que outras obras escultóricas de “menor vulto”, como afirmou João Garôa em outro artigo da *Revista Moderna*, ganhassem maior destaque.<sup>82</sup> Na edição comemorativa do jornal *O Estado de S. Paulo*, há uma parte destinada aos monumentos da capital paulista na

qual são citados o Monumento a Olavo Bilac e o Monumento a Carlos Gomes, porém, não se menciona o do Ipiranga. Na *Folha da Noite*, foi mencionada a festa do Ipiranga sem citar o monumento ou o painel, enquanto foi descrita a inauguração do Monumento a Olavo Bilac. Esta obra apareceu ainda em duas páginas da *Revista Moderna* e em uma de *A Cigarra*. Na *Revista da Semana*, o Monumento aos Andradas foi divulgado em diversas imagens e teve uma edição comemorativa dedicada a ele no jornal de Buenos Aires *La Nación*, enquanto o Monumento à Independência não foi sequer citado por esses dois periódicos. Na revista *O Malho*, há um artigo dedicado ao Monumento aos Andradas, enquanto o Monumento à Independência só aparece nas fotos dos eventos de Sete de Setembro, junto com a inauguração de outros monumentos. Situação semelhante ocorre na revista *Vida Paulista*, que dedica um artigo ao Monumento aos Andradas e Monumento a Bilac, com imagens de suas maquetes, mas a obra o Ipiranga aparece apenas dentre as fotografias dos festejos em São Paulo.

Os periódicos que mais destaque deram ao Monumento à Independência foram *Correio Paulistano*, *Ilustração Brasileira*,<sup>83</sup> e *Il Pasquino Coloniale*<sup>84</sup> que divulgaram imagens de sua maquete, porém, nos dois últimos, as informações sobre a obra estavam desatualizadas, apresentando o projeto inicial de Ximenes e não o monumento após as alterações propostas pelos jurados.

Parte da imprensa elogiou os festejos paulistas, como o artigo veiculado no jornal *A Gazeta*, cuja manchete era “A comemoração do centenário em S. Paulo excedeu a toda expectativa em brilho e entusiasmo”, em que se afirmava que as festas na capital e em Santos “se revestiram de grande brilho e desusado entusiasmo, tendo vibrado, como nunca, alma popular em manifestações de patriotismo”.<sup>85</sup> No mesmo veículo, entretanto, outro artigo, assinado pelo pseudônimo Nemo, expunha os problemas das comemorações que afirmou não terem sido “à altura do magno acontecimento”. Nemo declarou ser “obrigação” da capital paulista, “berço da Independência”, “homenagear a data, com festas deslumbrantes, que excedessem a toda expectativa. Mas não o fez”. Em seguida, enumerava diversas adversidades:

Em que consistiu, efetivamente, a comemoração?

Antes de tudo a cidade não se ataviou, como deveria. Onde [estão] as obras que estão sendo prometidas há mais de dez anos pela prefeitura? [...]

Há muito tempo jaz aqui, encaixotado, o monumento da fundação de S. Paulo. Não seria oportuna a ocasião, agora, para ser inaugurado? Que falta para isso? [...]

Se não pudemos inaugurar um monumento que se acha pronto, muito menos poderíamos exibir ao público... os que estão por acabar, como, por exemplo, o da Independência. O de Carlos Gomes, apesar de simples e modesto, também não ficou pronto. [...]

83. A revista *Ilustração Brasileira* fez uma edição comemorativa do centenário da independência que continha mais de 300 páginas. O monumento à Independência foi descrito em uma página, enquanto monumento a Olavo Bilac foi mencionado em três páginas. Ademais, o monumento a Carlos Gomes foi mencionado quatro páginas na edição de 15 de agosto. Portanto, dentre as três obras a menos citada foi a de Ximenes. Cf. *Ilustração Brasileira* (7 de setembro de 1922).

84 O periódico italo-brasileiro *Il Pasquino Coloniale*, que foi o que deu maior atenção ao Monumento à Independência, ressaltou as obras feitas por italianos. Por isso, além do conjunto escultórico de Ettore Ximenes, mencionou o bandeirante feito por Amadeo Zani para o Museu Paulista, o Monumento a Carlos Gomes, feito por Luigi Brizzolara e o projeto do Monumento ao Heroísmo Bandeirante, como anunciava a legenda, feito por Nicola Rollo. Cf. *Il Pasquino Coloniale* (9 settembre 1922).

85. *A Gazeta* (9 de setembro de 1922, p. 1).

86. Nemo (9 de setembro de 1922, p. 1).

87. *O Estado de S. Paulo* (15 de julho de 1923, p. 7).

A comemoração principal realizou-se no Ipiranga. Mas quem foi a esse formoso arrabalde voltou arrengando o passeio, pela dificuldade de transporte e, principalmente, pelo banho anti-higiênico de pó que tomou no longo percurso. Não se teve o elementar cuidado de regar as ruas macadamizadas e as estradas poeirentas. [...]

Repitamos: não estive à altura a comemoração do centenário em S. Paulo.<sup>86</sup>

O articulista descreve o fiasco que foram as comemorações na capital paulista, sem o Monumento à Independência e sem a conclusão da avenida. Pior, com um Ipiranga em obras, que deixava a todos empoeirados. Mencionava ainda o monumento *Gloria Imortal aos Fundadores de São Paulo*, que fora executado por Amadeu Zani, em 1913, porém, ainda não havia sido instalado. Fala também do Monumento a Carlos Gomes, obra de Luigi Brizzolara encomendada pela colônia italiana em São Paulo, que seria inaugurado no mês seguinte. Portanto, aponta para a completa incapacidade dos gestores paulistanos para a conclusão de obras escultóricas na capital paulista. No trecho seguinte, elogia os festejos ocorridos na cidade de Santos, marcados pela pontualidade da conclusão do Monumento aos Andradas, da Bolsa do Café de Santos, do Monumento a Bartolomeu Gusmão, citando também os marcos arquitetônicos e escultóricos inaugurados em Cubatão e na estrada da Serra do Mar. É inegável que as pretensões paulistas para os festejos do centenário foram muito prejudicadas com a incompletude de sua obra principal. O Monumento à Independência, tão difundido antes de sua inauguração, não foi foco de atenção dos periódicos durante as comemorações centenárias, além da colina histórica estar em um verdadeiro canteiro de obras.

Em julho de 1923, uma mensagem do presidente do estado, Washington Luís, apresentada ao Congresso Legislativo, mencionava as inacabadas obras do Ipiranga. Começava dizendo que “devido aos múltiplos contratemplos, não foi possível terminar para as 7 de setembro do ano passado a construção da avenida da Independência e obras anexas”. Em seguida, mencionava a obra escultórica e seu entorno:

Embora incompleto, procedeu-se a inauguração do monumento comemorativo em 7 de setembro do ano passado, com grandes solenidades e festas no local. A montagem do monumento continua ativamente, restando pouco a fazer da parte de cantaria em granito. O grande quadro em bronze, do “Grito”, já se acha colocado, assim como já está no local um grande número de figuras em bronze, além do carro “Victoria” completo.<sup>87</sup>

Em agosto, o jornal carioca *O Paiz* (Figura 20) estampou em sua primeira página fotos da montagem do monumento, do busto a Rui Barbosa e da maquete de outra obra de Ximenes, com a qual ele participava da concorrência para o Monumento à República, no Rio de Janeiro. O artigo era bastante elogioso ao escultor

italiano e destacava tanto a sua capacidade de realizar obras de grande dimensão, quanto o seu rigor para que as esculturas fossem bem executadas:

88. *O Paiz* (19 de agosto de 1923, p. 1) grifos meus.

Realizar uma figura de quatro metros é um problema para qualquer escultor. Ora, há cerca de dois meses, Ximenes, que já havia terminado a composição do monumento da Independência, para São Paulo, não inteiramente satisfeito com uma figura que fazia parte do grupo principal, A Victoria, ordenou o que, sumariamente, a desfizessem. Quem recebeu a ordem começou por acreditar que o artista houvesse enlouquecido e comunicou o caso a uma pessoa com autoridade e influência no assunto, que reputou a estátua perfeita, impecável.

Apesar do incontestável valor dessa opinião o escultor não cedeu e a colossal escultura foi transportada para a Vila Prudente, e, na fundição de propriedade do artista reduzida à massa primitiva. Cinco dias bastaram para uma remodelagem total e a estátua foi novamente fundida. Já retomou o lugar que deveria ocupar na composição e o **monumento está pronto para ser inaugurado**.<sup>88</sup>



Figura 20 – *O Paiz*, 19 de agosto de 1923, p. 1.

89. Carta de Ettore Ximenes a Manfredo Manfredi em 23 de junho de 1924. Cf. Buscioni (1983, p. 207).

90. *Correio Paulistano* (8 de setembro de 1923, p. 4) e *O Estado de S. Paulo* (8 de setembro de 1923, p. 3).

91. *O Estado de S. Paulo*, (7 de setembro de 1923).

Como afirmou o articulista, o monumento estava concluído, logo, poderia ser inaugurado em setembro de 1923 e incluído nas celebrações que ocorreriam no Ipiranga. Porém, isso não ocorreu, pois, como indicou Ximenes a Manfredi, a inauguração da obra concluída foi feita sem festejos.<sup>89</sup> O monumento não fez parte da programação oficial dos eventos dos 101 anos da Independência e, por isso, os jornais *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo* não o citaram, exceto por uma breve mensagem feita por Alfredo Ellis ao Presidente do estado, congratulando-o pela “inauguração do grandioso monumento do Ipiranga”.<sup>90</sup> A conclusão da obra foi eclipsada por novas inaugurações, como o Panteão dos Andradas, em Santos, e pela inauguração da estátua de D. Pedro I no Museu Paulista, que mereceu mais atenção que a majestosa obra do Ipiranga:

Inaugura se hoje, na escadaria monumental do Museu Paulista, a estátua de Dom Pedro I, que vêm ocupar o grande nicho central daquele rico vestíbulo. É um bronze de quatro metros de altura, obra do escultor prof. Rodolpho Bernardelli, representando o príncipe, de cabeça descoberta, no momento em que, depois de haver lançado brado: - “Independência ou Morte”, veio ao encontro dos batedores da sua escolta, parados à margem do Ipiranga, e lhes gritou: “Estamos livres!”<sup>91</sup>

Em contrapartida ao silêncio dos dois principais jornais paulistas, tanto a *Folha da Noite* quanto *A Gazeta* divulgaram fotos do monumento finalizado, na primeira, apenas com a legenda que indicava “O monumento comemorativo da Proclamação da Independência, que já está concluído e que não foi ainda inaugurado” (Figura 21).

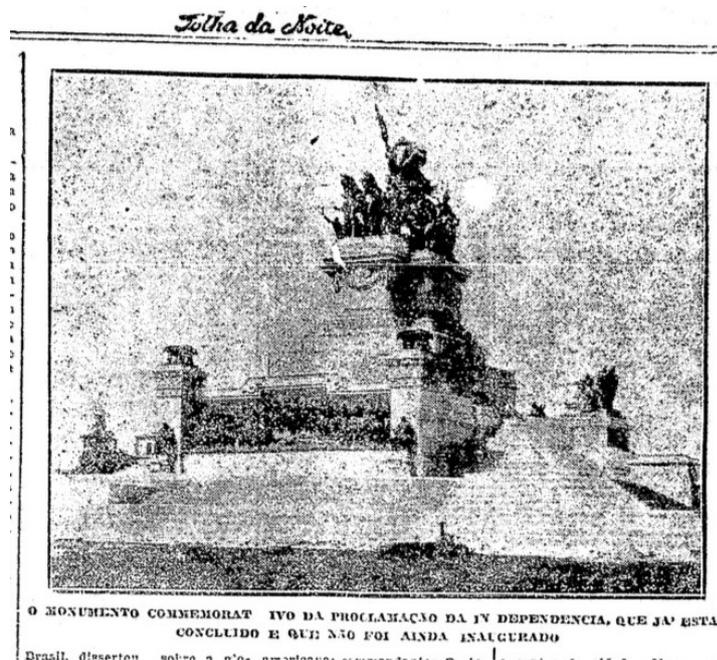


Figura 21 – *Folha da Noite*, 7 de setembro de 1923, p. 2.

Na *Gazeta*, em artigo do dia 6 de setembro, mencionava-se que a obra seria inaugurada no dia seguinte:

Uma nota altamente interessante será dada também amanhã com a inauguração do monumento comemorativo da Independência, erguido na colina do Ipiranga. Obra de grande vulto e de indiscutível valor artístico, trabalho do escultor Ximenes, será amanhã visitado por grande massa de povo, que já poderá admirar o belíssimo monumento, um dos melhores e dos maiores da América. Damos várias fotografias da Bela obra de arte que dentro de pouco tempo estará toda concluída.

Na edição de Sete de Setembro, entretanto, não foi encontrada menção à inauguração do monumento nos artigos de *A Gazeta* que descreveram as comemorações. O próprio Afonso Taunay mencionou a ausência de uma inauguração solene para o Monumento, dizendo que “o Governo nada fazia”<sup>92</sup>.

É evidente que a frustração do governo estadual com a inconclusão das obras em 1922 no principal local das comemorações paulistas, ou seja, a colina histórica, considerada por eles o “berço da nacionalidade”, impactou a recepção do Monumento à Independência, que foi introduzido na cidade de São Paulo com reticência. Esse silêncio certamente repercutiu na incorreta datação da obra, tendo em vista que a bibliografia brasileira indica que a finalização do Monumento teria ocorrido em 1926,<sup>93</sup> quando, na realidade, ele estava pronto três anos antes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A despeito do silêncio que envolveu a conclusão do Monumento à Independência, a sua consagração enquanto obra artística de grande importância ocorreria prontamente, sendo considerada pelo articulista do *O Estado de S. Paulo* “sem contestação, a obra mais imponente do gênero, não só do Brasil como da América do Sul”<sup>94</sup>. A compreensão da sua magnitude já havia sido percebida pelo articulista do jornal italiano *Il Messaggero*, em 1922, que, referindo-se ao grupo alegórico que encima o monumento, afirmou ser “a obra colossal, a mais importante, como massa, de fundição, até agora realizada na Itália, e que só é superada em importância pela construção das quadrigas do monumento a Vittorio Emanuele em Roma”.<sup>95</sup> Maria Cristina Buscioni afirma ainda que a obra “pelo empenho tanto qualitativo quanto quantitativo pode certamente ser definida como um segundo Vittoriano”, indicando, assim, a relevância que o monumento representou para a carreira de Manfredo Manfredi. Para Ettore Ximenes, artista experiente, que havia vencido muitos concursos e realizado obras em diversos países, o monumento brasileiro também foi considerado uma das principais obras

92. Carta de Afonso Taunay enviada a Luiz Goffredo Taunay em 08 de setembro de 1923.

93. Cf. Amaral (1998), Escobar (2005) e Andrade, (2016).

94. P. Coisas da cidade. *O Estado de S. Paulo*, 5 de janeiro de 1924.

95. “Il lavoro colossale, il più importante, come mole, di fusione, finora eseguito in Italia, e che non è superato in importanza che dalle costruende quadrighe del monumento a Vittorio Emanuele in Roma”. *L'Indipendenza brasiliana in una grandiosa opera d'arte italiana*, *Il Messaggero*, 2-3 giugno 1922. Cf. Buscioni (1983, p. 207).

de sua extensa trajetória profissional, por isso, foi amplamente citado nas suas biografias. O esforço para ganhar o concurso e, depois, para concluir a construção do monumento, mesmo com adversidades financeiras, foram recompensadas pela notoriedade do conjunto escultórico e o sentido de consagração que ele foi capaz de lhe atribuir, o que comprova a importância das vitórias em concursos nos países americanos para a projeção das carreiras dos artistas italianos.

Além da importância enquanto obra de arte, o monumento se tornou um marco na paisagem da cidade de São Paulo (figura 22), cumprindo o propósito para o qual foi idealizado de assinalar o lugar do grito da Independência e evocar o passado e uma idealização de nação, reforçando o vínculo do “fato político” de Sete de Setembro de 1822 ao solo paulista. Hoje, o monumento não é mais compreendido como arauto da história da independência, mas como documento histórico de uma determinada memória da emancipação do Brasil e que é constantemente ressignificado.

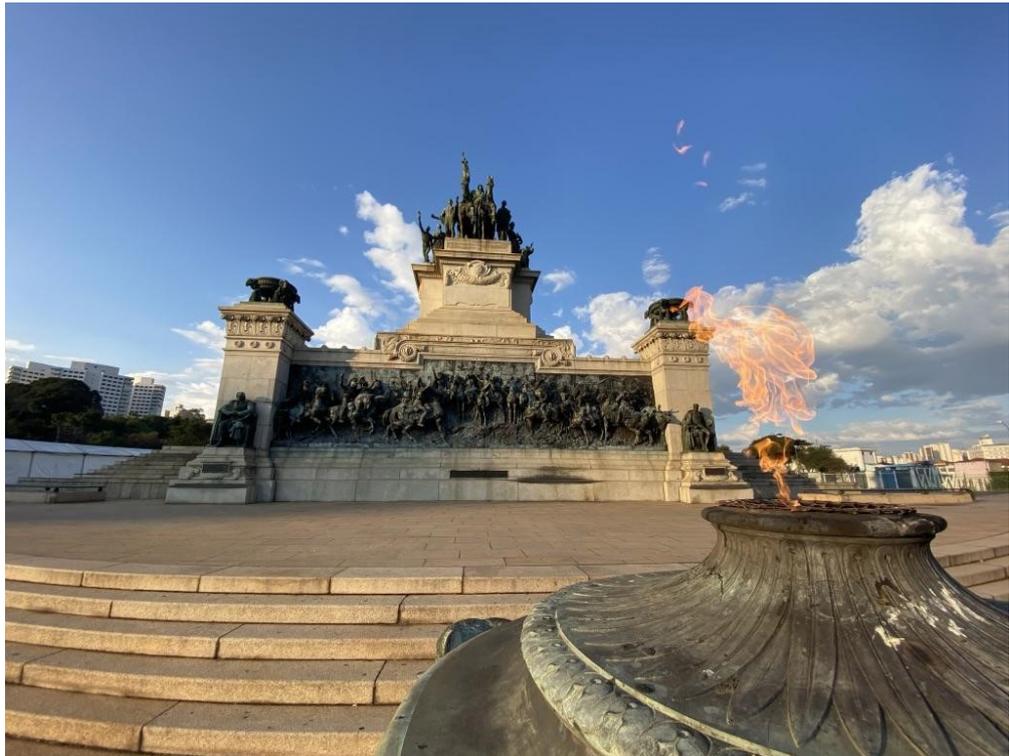


Figura 22 – Ettore Ximenes, Monumento à Independência, 1923. Foto da autora, 2016.

Passados cem anos, configurou-se uma nova oportunidade de o Monumento brilhar nas comemorações do bicentenário da independência. Preparando-se para tal celebração, houve o restauro das fontes do jardim do Parque da Independência e houve a reinauguração do Museu Paulista, que teve suas exposições reformuladas e seu prédio restaurado e reformado. O bicentenário também foi motivação para o Departamento

do Patrimônio Histórico (DPH) do município de São Paulo, com recursos do Fundo de Proteção do Patrimônio Cultural e Ambiental Paulistano (FUNCAP), realizar um trabalho de diagnóstico da obra, que resultou no restauro do alto relevo “Independência ou Morte”, em 2016. Em 2022, houve a limpeza do monumento e substituição de pisos de granito deteriorados. Porém, a necessária restauração do bronze das demais partes escultóricas ainda não foi feita. Portanto, a oportunidade de o monumento triunfar em 2022 foi novamente frustrada, pois não recebeu o restauro devido e ainda tem seu bronze encoberto por uma camada de azinhavre, que impede a compreensão, por exemplo, dos baixos-relevos dos pedestais dos grupos laterais. Assim como em 1922, em setembro de 2022, o monumento teve menor evidência do que mereceu os esforços para a efetiva realização da maior obra escultórica brasileira.

## **SOBRE A AUTORA**

Bacharel em História pela Universidade de São Paulo (USP), licenciada em História pela mesma instituição, mestre e doutora em História da Arquitetura e do Urbanismo pela USP, com dois períodos de Estágio de Pesquisa na Itália, pela Università degli Studi Roma Tre. Foi curadora-adjunta e pesquisadora de pós-doutorado do Museu Paulista da USP. E-mail: michelli.monteiro@alumni.usp.br.

## **REFERÊNCIAS**

### **Fontes manuscritas**

CARTA de Affonso Taunay enviada a Luiz Goffredo Taunay em 08 set. 1923. Correspondências – Direção e administração. Pasta 120, Serviço de Documentação Histórica e Iconografia (SVDHICO) do Museu Paulista da USP.

CORRESPONDÊNCIA de Taunay a Rodolpho Bernardelli em 19 jun. 1922. SVDHICO/MP-USP.

CORRESPONDÊNCIA. Direção e administração. Pasta 120, SVDHICO. São Paulo: Museu Paulista, s.d.

CORRESPONDÊNCIAS. Direção e administração. SVDHICO. São Paulo: Museu Paulista, s.d.

JUSTIFICAÇÃO de Votos apresentada por Afonso Taunay, 27 mar. 1920. Monumento do Ipiranga. São Paulo: Arquivo do estado de São Paulo, s.d.

JUSTIFICAÇÃO de Votos apresentada por Firmiano Pinto, 27 mar. 1920. Monumento do Ipiranga. São Paulo: Arquivo do estado de São Paulo, s.d.

JUSTIFICAÇÃO de Votos apresentada por Francisco de Paula Ramos de Azevedo, 27 mar. 1920. Monumento do Ipiranga. São Paulo: Arquivo do estado de São Paulo, s.d.

### **Fontes impressas**

A CIGARRA, p. 38, 1 out. 1922.

A “FACADA” do Sr. Ximenes. *Correio da manhã*, São Paulo, p. 2, 28 jul. 1922.

AS FESTAS da independência. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 10 fev. 1922.

A IMPRENSA, Rio de Janeiro, 7 set. 1922.

A VIDA MODERNA, 22 set. 1922, p. 20.

AS COMEMORAÇÕES em S. Paulo. *Jornal do Brasil*, p. 8, 9 set. 1922.

AS MAQUETES. *A Capital*, p. 2, 22 mar. 1920.

COISAS da cidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1924.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 21 jul. 1922.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 2 set. 1922, p. 3.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 8 set. 1923, p. 4.

D. GIL. Você já foi ver as “Maquetes”? *Miscellânea*, São Paulo, p. 2, 2 abr. 1920.

FOLHA DA NOITE, São Paulo, p. 2, 7 set. 1923.

GARÔA, João. Cem anos de Independência. *Vida Moderna*, p. 6-7, 6 set. 1922.

GAZETILHA: o monumento da independência. *Jornal do Commercio*, p. 4, 21 mar. 1920.

GAZETILHA: o monumento da independência. *Jornal do Commercio*, p. 4, 22 mar. 1920.

IL MONUMENTO dell'Indipendenza Brasiliana: Ettore Ximenes. *Fanfulla*, São Paulo, p. 3, 21 mar. 1920.

IL PASQUINO COLONIALE, 9 set. 1922.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 7 set. 1922.

INÍCIO das festas comemorativas. *O País*, p. 3, 9 set. 1922.

JORNAL DO COMMERCIO, p. 8, 28 mar. 1920.

JUDEU, Paulo [Osvaldo Almeida]. O movimento para o centenário da Independência. *Jornal do Recife*, Recife, p. 3, 8 abr. 1920.

LUIS, Washington. *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo, em 14 de julho de 1923, pelo Dr. Washington Luis Pereira de Sousa, presidente do Estado de São Paulo*. São Paulo: [s. n.]. Obras para o centenário da independência. *O Estado de S. Paulo*, 15 de julho de 1923, p. 7.

MAIA, Carlos da. O escultor Ximenes. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 13 jul. 1922.

Mestre Cook. Pratos Leves. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 15 jun. 1921.

MISCELLÂNEA, São Paulo, 2 abr. 1920.

MISCELLÂNEA, São Paulo, 23 abr. 1920.

MISCELLÂNEA, São Paulo, ano 1, n. 15, 9 abr. 1920.

MODIFICAÇÕES introduzidas no grandioso projeto Ximenes. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 27 ago. 1920.

MONUMENTO do centenário. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 24 jun. 1920.

NEMO. A nossa comemoração do centenário. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 9 set. 1922.

NEMO. Assuntos em foco. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 16 mar. 1922.

O CENTENÁRIO. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 8 set. 1922.

O COMBATE, São Paulo, 5 set. 1922.

O COMBATE, São Paulo, 6 set. 1922.

O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo, p. 7, 28 mar. 1920.

O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo, 6 set. 1922.

O MALHO, p. 33, 16 set. 1922.

O MONUMENTO da Independência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 3, 31 mar. 1920.

O MONUMENTO da Independência em S. Paulo, *Correio da Manhã*, São Paulo, p. 3, 6 set. 1920.

OBRAS para o centenário da independência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 7, 15 jul. 1923.

O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo, 7 set. 1923.

VIDA PAULISTA, 16 abr. 1921.

VIDA PAULISTA, p. 6, 16 set. 1921.

VIDA PAULISTA, p. 5, 16 abr. 1922.

VIDA PAULISTA, p. 10, 16 abr. 1922.

VIDA PAULISTA, p. 10, 26 set. 1922.

### **Livros, artigos e teses**

AMARAL, Aracy. *As artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Fabrício. *Ettore Ximenes: monumentos e encomendas (1855-1926)*, 2016, 159 páginas. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.

BARBARO, Paolo. *Il gesso e la creta: Studio Vasari Roma, L'atelier Ximenes*. Parma: CSAC dell'Università di Parma, 1994.

BOCHICCHIO, Luca. La diffusione della scultura italiana in America tra Ottocento e Novecento: metodologie per una definizione generale del fenomeno. *L'uomo Nero*, n. 10, 2013.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10-11, p. 79-103, 2005. DOI: 10.1590/S0101-47142003000100006.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

BUSCONI, Maria Cristina; BORSI, Franco. *Manfredo Manfredi e il classicismo della Nuova Italia*. Milão: Electa Editrice, 1983.

CAPELATO, Maria Helena. PRADO, Maria Lígia. *O Bravo Matutino: Imprensa e ideologia no jornal "O Estado de S. Paulo"*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. *A imprensa confiscada pelo DEOPS, 1924-1954*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia*. São Paulo: Alameda, 2008.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.

CRUZ, Heloísa de Faria (org.). *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana 1870-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.

ESCOBAR, M. *Centenário da Independência: monumento cívico e narrativa*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GORBERG, Marissa. *Um olhar sobre as caricaturas de Belmonte (1923-1927)*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2018.

LIMA Jr., Carlos Rogério. *Um artista às Margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista*, v. 10-11, p. 167-195, 2003. DOI: 10.1590/S0101-47142003000100010.

MARINS, Paulo César Garcez. Un « jardin français » pour commémorer le centenaire du Brésil : appropriation et transformation des références paysagères au Parc de l'Indépendance de São Paulo (1913-1923). In: OGÉE, Frederic; GODET, Aurelie. (Org.). *Jardins et civilisations*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2018, p. 177-194.

MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, v. 6/7, p. 123-145, 1999. DOI: 10.1590/S0101-47141999000100006.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. A América como consagração: esculturas de Ettore Ximenes em Nova York (1909-1921). *Revista de História*, v. 178, p. 1-41, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.141992.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. Affari d'America: il Monumento all'Indipendenza del Brasile di Ettore Ximenes. *Studi di Scultura: Età Moderna e Contemporanea*, v. 1, p. 105-119, 2019.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina. Caiana. *Revista Virtual de Historia del Arte y Cultura Visual*, v. 8, p. 1-16, 2016.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. São Paulo: Edições Sesc, 2023. v. 1, 404 p.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. Un superbo trionfo dell'arte italiana a S. Paulo: o concurso do Monumento à Independência pela perspectiva italiana. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 56, p. 1-34, 2022.

NORA, Pierre. *Les lieux des mémoires: la nation*. Paris: Gallimard, 1982. v. 1.

PIGALLO, Oscar. *História da Imprensa Paulista: jornalismo e poder de D. Pedro I a Dilma*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

SBORGI, Franco. Percorsi del marmo in America Latina. In: BARRESFORD, Sandra. *Carrara e il mercato della scultura*. Milano: Frederico Motta, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. Museu Paulista: história, mito e crítica. In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). *As margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

## Sites

VERBETE Belmonte. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10131/belmonte>. Acesso em: 24 set. 2024.

VERBETE Voltolino. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2488/voltolino>. Acesso em: 24 set. 2024.

Artigo apresentado em: 22/07/2022. Aprovado em: 20/05/2024.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License