UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

ETTORE XIMENES
MONUMENTOS E ENCOMENDAS (1855-1926)

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

ETTORE XIMENES
MONUMENTOS E ENCOMENDAS (1855-1926)

São Paulo
2016
Fabrício Reiner de Andrade

Ettore Ximenes
Monumentos e Encomendas (1855-1926)

Dissertação de mestrado apresentado ao
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Mayra Laudanna

São Paulo
2016
Fabrício Reiner de Andrade

Ettore Ximenes:
Monumentos e Encomendas (1855-1926)

Dissertação de mestrado apresentado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Mayra Laudanna

A banca examinadora dos Trabalhos de Conclusão, em sessão pública realizada em _____/____/_____, considerou o candidato:

1) Examinador(a)

2) Examinador(a)

3) Presidente

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

Andrade, Fabricio Reiner de

Ettore Ximenes : monumentos e encomendas (1855-1926) / Fabricio Reiner de Andrade –
São Paulo, 2016.

Orientadora : Profa. Dra. Mayra Laudanna.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: tensões, rupturas e continuidades entre passado, presente e futuro.

Versão do título para o inglês: Ettore Ximenes : monuments and commissions (1855-1926).

Descritores: 1. Ximenes, Ettore, 1855-1926 2. Escultura 3. Artes 4. Monumentos 5. Retórica I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD27/2016

CDD 731.7

AGRADECIMENTOS

A PRÁTICA DAS VIRTUDES NAS AÇÕES GRANDES E SUBLIMES, QUE HERÓIS ESCLARECIDOS TÊM OBRADO PELO BEM DA HUMANIDADE LHES CONCILIOU A VENERAÇÃO E AMOR DOS POVOS, DE SORTÉ, QUE NÃO SATISFEITOS ESTES DE FICAREM ESSAS GLORIOSAS FAÇANHAS E PROEZAS CANTADAS NA POESIA E ESCRITAS NOS ANAIS HISTÓRICOS, RECORRERÃO AOS MONUMENTOS PARA REPRESENTAR-LHE AS IMAGENS DESSSES GÊNIOS SUPERIORES E ADMIRÁVEIS.

POR ESTE MOTIVO, EMPENHO-ME, COM DIGNO LOUVOR, EM ELEVAR, A VENUSTIDADE GRACIOSA DE TARCILA E MÔNICA, PARCEIRAS E COMPANHEIRAS DESTA HERCÚLEA TAREFA. MAS TAMBÉM A SAGACIDADE ESTRONDOSA DE RAFAEL.

LUIZ ARMANDO BAGOLIN, AUGUSTÍSSIMO SENHOR, QUE PELO BEM DE SEU AFORTUNADO VASSALLO, DEDICOU SUA FIDELIDADE PARA A EXCELÊNCIA DESTES ESCRITOS.

AO ESPÍRITO ELEVADO DA HEROICA MAYRA LAUDANNA, CIRCUNSPETO TALENTO E DEDICADA INTELIGÊNCIA ÀS CAUSAS DA ESCULTURA, E DE SEUS APRENDIZES COM SUA PUJANÇA TEÓRICA CORROSIVA. SOBERANA PRESENÇA TÃO CHEIA DE AMOR PARA SEUS PUPLOS, SEM A QUAL ESTE TRABALHO NÃO SERIA POSSÍVEL.

DINÁSTICA PRESENÇA, PAI, IRMÃ E IRMÃO, CUJO AFETO E VENERAÇÃO ETERNIZAM-SE NESTAS PALAVRAS.

POR FIM, À INSTITUIÇÃO, INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, QUE INSTRUI, COM FAUSTOSOS ELEMENTOS, NEÓFITOS ACADÊMICOS.

RESUMO

Estudar a obra escultórica do artista italiano Ettore Ximenes (Palermo, 11 de abril de 1855 – Roma, 20 de dezembro de 1926) produzida na Itália e no Brasil, com destaque ao Monumento a Giuseppe Garibaldi, em Milão, e ao Monumento à Independência, em São Paulo, permite não só evidenciar as direções políticas correntes, como também considerar as direções plásticas necessárias para atender encomendas do período, que se estende de 1855 a 1926. A partir da contextualização histórica e da aproximação das exigências dos modos de produção artísticos do final do século XIX e início do século XX, torna-se possível compreender a simbologia dos monumentos, que atende a diversos propósitos, e considerar as práticas desse artista italiano, um dos mais requisitados escultores de sua época.

ABSTRACT

Studying the sculptural work of the Italian artist Ettore Ximenes (Palermo, April 11, 1855 - Rome, 20 December 1926) produced in Italy and Brazil, emphasizing the monument to Giuseppe Garibaldi, in Milan, and the Monument of the Independence, in Sao Paulo, allows not only to expose the current political directions, but also to consider the need to satisfy the commissioners of the period, which extends from 1855 to 1926. Taking into account both the historical context and the art production manners of the late nineteenth and early twentieth century, it can be understood the symbology of the monuments, which serves several propositions, and it can be demonstrated the artistic practices of this Italian artist, one of the most celebrated sculptors of his time.

SOMMARIO

Studiare l'opera scultorea dell'artista italiano Ettore Ximenes (Palermo, 11 aprile 1855 - Roma, 20 dicembre 1926) prodotta in Italia e in Brasile, mettendo in evidenza il Monumento a Giuseppe Garibaldi, a Milano, e il Monumento all'Indipendenza, a San Paolo, consente non solo di esporre le direzioni politiche correnti, ma prendere in considerazione anche le indicazioni plastiche necessarie per soddisfare i committenti del periodo, che si estende dal 1855 al 1926. Prendendo in considerazione sia il contesto storico che i modi di produzione artistici della fine dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento, è possibile comprendere la simbologia dei monumenti, che serve a diversi e specifici propositi, e dimostrare le pratiche di questo artista italiano, uno dei più celebri scultori del suo tempo.

ÍNDICE

PROÊMIO.....	22
ETTORE XIMENES - MONUMENTOS E ENCOMENDAS.....	46
O ESCULTOR, A PRESCRIÇÃO, O CAVALO E O CAVALEIRO.....	110
MONUMENTO À INDEPENDÊNCIA - A RETUMBANTE NEGOCIAÇÃO DA NAÇÃO.....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151

PROÊMIO

Ettore Ximenes é artista que se destaca na Itália na virada do século XIX para o XX, sobretudo por erigir monumentos públicos. Essas obras, emblemas de histórias pátrias e que firmam, evidentemente, os ideais cívicos e o amor pela nação, erguem-se justamente no período em que a Itália empenha-se em sustentar sua identidade nacional. Esse esforço, a partir do Risorgimento¹, converge na direção de se forjar uma nação que fosse de fato unificada e que compartilhasse de valores comuns relativos ao novo governo recém-instaurado. Nesse sentido, símbolos pátrios, como bandeiras e brasões de armas, espalham-se pela Península,

Auto-retrato - Galleria degli Uffizi - Firenze [s.d.]

justamente para se evitar a desagregação da nação, temida, como se lê ainda hoje nas retumbantes palavras de Massimo D'Azeglio: *"Pur troppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gli italiani"*².

"Fazer os italianos" era o propósito da pequena elite intelectual que compunha o governo recém-estabelecido pela dinastia dos Savoia³. Para eles era preciso que

1 O Risorgimento Italiano, movimento de luta pela independência e unificação das províncias itálicas, estabelece um marco político, a partir do qual se empreende um plano para o efetivo controle de um território que, apesar de unificado territorialmente, apresentava-se desagregado em inúmeros aspectos. As diversas províncias italianas que por séculos estiveram sob domínio de monarquias distintas, entre outras, espanholas, francesas, austríacas, jamais demonstraram unidade política. Agregar esses diferentes reinos, ducados, condados, repúblicas e territórios papais em torno de um ideal comum de nação era desafio que a elite dirigente vinculada aos propósitos da dinastia Savoia se propôs enfrentar.

2 Massimo D'Azeglio foi presidente do Conselho de Ministros do Reino da Sardenha de 1849 a 1852. Lê-se a frase destacada em seu livro *I miei Ricordi* (Florença, 1891), frase que, pode-se dizer, tornou-se um clichê, pois repetida em diversos livros que tratam do Risorgimento. Mais ainda, mesmo na atualidade ela é repetida por inúmeros cidadãos italianos quando referem o amor à Pátria.

3 A partir do Risorgimento, o Reino da Itália passa a ser governado pela dinastia de Savoia, anteriormente detentora do Reino de Sardenha. Além do título régio italiano, a dinastia detinha também títulos de Rei da Sardenha, de Cipro e de Jerusalém e

fosse engendradora uma história comum através da celebração de heróis, políticos, poetas, compositores, a exemplo de Verdi, que, de uma maneira ou de outra, evocavam a unidade política e cultural italiana⁴. O próprio termo Risorgimento, composto por essa elite pouco depois da unificação do país⁵, evidencia a ideia de uma Itália que renasce, como se essa unidade política já existisse⁶. Esse empenho em sedimentar esses ideais, evidentemente, objetivando diluir as divergências entre as diversas províncias, pode ser verificado, por exemplo, quando se considera as várias esculturas erigidas para o rei Vittorio Emanuele II, o general Giuseppe Garibaldi, o estadista liberal Camillo di Cavour e o escritor Massimo D'Azeglio⁷, a partir da segunda metade do século XIX. Inúmeros são os concursos abertos para se erguer em praça pública nomes de protagonistas que se dedicaram à causa⁸, veiculando, assim, os ideais nacionais da unificação.

Armênia, duque de Savoia, duque de Gênova, príncipe do Piemonte e príncipe de Carignano. Seus membros foram: Vittorio Emanuele II (1861-1878), Umberto I (1878-1900), Vittorio Emanuele III (1900-1946), Umberto II (1946-1946). Em 1946 a monarquia é substituída, por meio de um referendun popular, pela República.

4 O Risorgimento Italiano, no plano historiográfico, é objeto de inúmeras polêmicas por parte de seus estudiosos, que, na contramão do que a dinastia Savoia divulgou, não convergem na direção de uma interpretação unívoca. Para Gramsci, por exemplo, o movimento se inscreve no processo de desenvolvimento europeu, desencadeado pela Revolução Francesa. O movimento unificador nacional italiano teve suas bases no pensamento liberal francês, difundido a partir do domínio napoleônico. Mais ainda, para o autor, o Risorgimento deve ser entendido como a dimensão italiana desse liberalismo, conduzido pelas forças moderadas em detrimento das forças democráticas. Essas origens, portanto, remetem ao século XVIII. Em oposição ao pensamento do autor socialista, outros, certamente por serem nacionalistas, buscam identificar as raízes do Risorgimento nas próprias terras italianas, evocando o mito da Reunificação Italiana, baseando-se no construído por Giuseppe Mazzini e Vincenzo Gioberti, que entendiam que as terras itálicas foram desagregadas pelos governos ao menos desde o século XVI. Assim, apontam para o 23 de março de 1848, dia em que o Rei Carlos Alberto da dinastia de Savoia declarou guerra ao Império Austro-Húngaro, como marco do início dos movimentos revolucionários.

Essa divergência de proposições foi parcialmente resolvida com Benedetto Croce, que sustentava como marco do Risorgimento o ano de 1861, pois que, naquele momento, é possível dizer que o povo italiano se constitui como organismo político homogêneo.

Nos dias atuais, volta à discussão historiográfica as relações em torno do Estado constituído e a ideia de nação. Na crítica de hoje se discute, uma vez mais, as proposições a cerca da dicotomia entre identidade cultural na Itália, que tem origem na Antiguidade, e a realidade institucional do Estado italiano, sempre em descompasso com as identidades.

5 L'inserimento ufficiale del termine nella sfera pubblica data dal 17 novembre 1847 con la pubblicazione a Torino del primo numero del giornale di Cesare Balbo (1789-1853) e Camillo Benso di Cavour (1810-1861) "Il Risorgimento", il cui programma mette esplicitamente sullo stesso piano l'indipendenza dell'Italia e l'unione politica ed economica di tutti gli stati della penisola orientati ad accettare l'idea del progresso. Ma la fortuna del termine ha di gran lunga superato i limiti del dibattito ideologico della metà dell'Ottocento per affermarsi anche alla fine del secolo. (<http://www.associazioneeasproni.it/il-risorgimento>)

6 No período denominado Restauração Italiana, época sucessiva às invasões de Napoleão na Itália, que se estende de 1820 a 1848, a Península Itálica se encontrava desagregada política e territorialmente, estando assim dividida: Regno di Modena e Reggio, Ducato di Massa e Carrara, Ducato di Parma e Piacenza, Ducato di Lucca, Granducato di Toscana, Stato della Chiesa (Pontifício), Regno D'Austria (Lombardo-Veneto), Regno di Sardegna.

7 Cf. BELTRAMI, Cristina. "I Monumenti che hanno fatto gli italiani", p.14-45 e VILA, Renzo. "Il Quadrivio Patriottico: la Città Monumentale" p.46-61. In: BELTRAMI, Cristina e VILLA, Giovanni Carlo Federico (cura). *Scolpire gli Eroi. La Scultura a Servizio della Memoria*. Silvana Editoriale, Milano, 2011.

8 Diante da escassa literatura sobre "monumentos públicos" na Itália, não foi possível estimar a quantidade nem de concursos lançados nem de monumentos erigidos na Península desde 1870, ano em que as tropas Risorgimentali conquistam Roma, até 1922, ano em que Mussolini chega ao poder. Pode-se ter uma ideia, todavia, da grande importância que esses monumentos assumiram nesses anos de construção de um país que, apesar de recém unificado, ainda não partilhava nem de ideais político-administrativos nem tampouco de uma história comum, no livro editado para comemorar os 150 anos da unificação italiana: *Scolpire gli Eroi* (acima citado).

Naquele momento, nota-se que a elite dirigente italiana dedica-se a homenagear um conjunto de indivíduos e de eventos pátrios que elegessem notáveis, a fim de perpetrar, no campo simbólico, a unificação realizada pela força das armas. São nesses anos de divulgação desses ideais nacionalistas que Ettore Ximenes se sobressai, tanto que tem seus serviços requisitados pelas elites dirigentes italianas para ereção de vários monumentos em diversas cidades da Península, destacando-se o monumento a Giuseppe Verdi, em Parma; a Quadriga, para comemorar a Corte di Cassazione (Palácio da Justiça) de Roma; o grupo escultórico Il Diritto, modelado para figurar no complexo monumental mais importante da Itália como marco do Risorgimento, o Altare della Patria; e o monumento a Giuseppe Garibaldi, em Milão.

Esses monumentos, marcos das cidades em que foram construídos, projetam socialmente o escultor, que passa a ter seu nome espalhado em diferentes países. Em razão de sua ascensão e de seus conhecimentos relativos às exigências nacionais do século XIX, o artista passa a atender encomendas de países distintos, como Rússia e Estados Unidos, além de se inscrever em concursos na Argentina e no Brasil. Nesses países, assim como na Itália, Ximenes se destaca justamente por erigir monumentos que contemplam ideologias pátrias, encomendadas por elites dirigentes, por vezes com posições distintas, mas que defendiam a fixação de ideais cívicos.

Independente das posições que se queiram firmar, o fato é que a edificação de monumentos, principalmente a partir do século XIX, na Europa, e XX, nas Américas, serve como instrumento que contribui para a institucionalização dos Estados nacionais que se constituíam. Nesse período em que os Estados disputavam os territórios limítrofes, as elites dirigentes, tanto europeias quanto americanas, empenham-se em estabelecer formas de controle eficientes do território, em diversos níveis, uma vez que eram disputados tanto por grupos de indivíduos quanto por nações estrangeiras. Em países como a Itália, unificada somente em 1861, e como o Brasil, independente desde 1822, governos e grupos

dirigentes esforçam-se na implementação de projetos nacionais que visem à unificação territorial e política de seus respectivos Estados, forjando e difundindo identidades, histórias e memórias que formem e enalteçam a nação.

Construir, então, a memória da nação era empenho dos governos daquele período. Entretanto, como ressalta Jacques Le Goff em seu livro *História e Memória*, a construção de qualquer memória segue percursos identificáveis, como no caso de monumentos. Conceitua o historiador dos *Annales* que monumento é memento e, nesse sentido, relaciona-se à memória, individual ou coletiva, vinculada à perpetuação. Para o teórico, à ereção de monumentos precede o desejo de fixar fatos e escolher personalidades, atendendo, assim, a certas demandas sociais ou políticas. Admitindo-se, portanto, que monumento segue a ordem da história de uma “escolha efetuada”, a escolha do que é ou não digno de ser perpetuado cabe aos encomendantes.

Evidentemente que o modo como será atendida a encomenda distinguem-se de artista a artista, responsáveis por dar forma à obra. Estes, ainda que atrelados às determinações dos encomendantes e financiadores das obras, podem atuar com mais ou menos autonomia, o que, evidentemente, influi plasticamente no resultado da encomenda. É certo então dizer que tais artes comemorativas se constituem não somente a partir das prescrições, mas a partir de variáveis, mesmo porque tais obras são edificadas entre requisições oficiais, valores ideológicos, habilidades técnico-teóricas do artista e a própria recepção de seus trabalhos anteriores. É certo, entretanto, que a maior parte das encomendas proveem de particulares, que também não deixam de projetar em seus monumentos seus desejos, sociais e individuais. Assim, também, os mementos coletivos.

Intervenções de encomendantes em monumentos públicos não são raras, tanto assim que elas podem ser lidas em bibliografia especializada⁹. No caso da construção do Monumento à Independência, erigido às margens do Ipiranga por Ximenes, por exemplo, foram efetuadas inúmeras alterações no projeto original para que ele se adequasse às

9 Cf. ESCOBAR, Miriam. Centenário da Independência: monumento cívico e narrativo. Tese (Doutorado) – FAU-USP, São Paulo, 2005. // FABRIS, Annateresa (org.). Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio. São Paulo, Mercado das Letras, 1997. // LAUDANNA, Mayra; ARAUJO, Emanuel. De Valentim a Valentim: a escultura brasileira: século XVIII ao XX. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu AfroBrasil, 2010.

exigências dos encomendantes¹⁰. Na ata de avaliação dos projetos do monumento para a atribuição do primeiro prêmio, Afonso d'Escagnolle Taunay, então diretor do Museu do Ipiranga – hoje Museu Paulista –, observa que o escultor italiano deverá “retirar todos os grupos alegóricos”¹¹ e substituí-los por grupos mais apropriados aos ideais e aos interesses da comissão. Todos concordes, assim prosseguem as negociações.

Esses grupos alegóricos, como se sabe, deveriam não só imortalizar o 7 de setembro e a figura do imperador D. Pedro I, como também propor uma narrativa

Monumento à Independência - São Paulo [1926]

histórica que demonstrasse os eventos que, ao longo da história, culminaram na independência, e que traduzam, como consta do edital, “a verdade do grande acontecimento que se pretende comemorar” e concretizar “com digno preito as mais ilustres personagens”. A comissão julgadora, portanto, orientava a ereção dos conjuntos alegóricos na tentativa de conduzir a memória dos acontecimentos e dos

¹⁰ A história desse monumento é pormenorizada no capítulo 3.

¹¹ Ata da segunda sessão de avaliação dos projetos para o Monumento do Ipiranga, 30 de março de 1920.

personagens sem esquecer a paragem na colina. Assim se inscreve a bandeirante pauliceia na unificação territorial do Brasil.

Essa noção de monumento entendida como “instrumento” rememorativo não é prerrogativa da elite paulista do primeiro decênio do século XX, também historiadores assim a divisam. Segundo Le Goff, desde os tempos antigos, os monumentos fazem parte do expediente de reis e governantes que almejavam a perpetuação de feitos notáveis. Nas grandes civilizações antigas, prossegue o teórico, desde a China até Roma, passando pela Grécia, Egito e Mesopotâmia, observa-se a implementação de um extenso “programa de memorização”¹² sobre os territórios aos quais os governantes dessas nações tinham autoridade. Neles são implantadas instituições como arquivos, bibliotecas e monumentos, com esse objetivo: o de se firmar, para a posteridade, sobretudo, a memória dos feitos notáveis desses soberanos.

Como aponta o historiador francês, a memória coletiva sempre teve um papel de fundamental importância na luta das forças sociais pelo poder: “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desse mecanismo de manipulação da memória coletiva”¹³.

Dada a importância do controle da memória pelos soberanos e pelas elites daqueles tempos, sempre segundo o pesquisador, principalmente como justificativa e sustentáculo de sua própria soberania e domínio, social e territorial, não é de se espantar que tenham sido desenvolvidos mecanismos artificiosos de manipulação da memória. Como se sabe, com a invenção da escrita e a laicização da memória, forja-se, na Grécia, a mnemotecnica, invenção atribuída à Simônides de Céos.¹⁴ Ao poeta,

12 LE GOFF, Jacques. “Memória”. História e Memória. Campinas, UNICAMP, 2010. p.433-44.

13 Idem, p. 426.

14 Idem, p. 440.

Simônides de Ceos (ca. 556 a.C. – 468 a.C.) foi um poeta grego, o maior autor de epigramas do período arcaico. A ele se atribui a primazia de fazer da poesia um ofício, cobrando pelo serviço. É a Simônides que a Antiguidade atribui a famosa definição: “A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”. Ele seria o primeiro testemunho da teoria da imagem, ou Mimesis.

Quintiliano comenta que Simônides é o primeiro a descobrir a arte da memória, e ilustra o episódio com um suposto incidente ocorrido na vida do poeta. Tendo sido contratado para declamar os dotes atléticos de um campeão pugilista, acabou acrescentando elogios a Castor e Pólux na sua ode. Por essa razão, Scopas, um nobre da Tessália que oferecia o banquete, disse-lhe que lhe pagaria apenas metade do que fora acordado e que cobrasse o restante dos dióscuros. Pouco depois vieram buscar Simônides dizendo que os dois jovens o aguardavam do lado de fora e, nesse momento, o salão desabou. Os convidados restaram desfigurados, irreconhecíveis para os próprios parentes, mas Simônides, lembrando dos lugares onde

segundo Le Goff, “seria atribuída a distinção entre os lugares da memória, onde se pode por associação dispor os objetos da memória [] e as imagens, formas, traços característicos, símbolos que permitem a recordação mnemônica”¹⁵. A assim chamada mnemotécnica grega chega aos dias atuais por meio de três textos latinos¹⁶ que fixam a distinção entre lugares e imagens, precisando a importância dessas imagens no processo mnemônico, tal qual nos mostra Quintiliano com a história do banquete de Simônides, e especificam a diferenciação entre *memoria rerum* e *memoria verborum*.¹⁷

A memória passa então, a integrar o sistema retórico, como também nos mostram teóricos do século XX¹⁸, a exemplo de Olivier Reboul, sendo ela acrescentada, posteriormente, como uma de suas partes; depois de invenção, disposição, elocução e ação¹⁹. Embora contemporâneo do filósofo francês, Le Goff prossegue sua análise acerca da arte da memória, dividindo-a, a saber, o historiador entende que uma está

cada convidado sentava-se à mesa, logrou identificá-los.

Simônides, como nos mostra Le Goff, “fixava assim dois princípios da memória artificial, segundo os antigos: a lembrança das imagens, necessária à memória, e o recurso a uma organização, uma ordem, essencial para uma boa memória. Simônides acelerou a dessacralização da memória e acentuou o seu caráter técnico e profissional.” Idem, *ibidem*.

15 Idem, p. 440-41.

16 *Rhetorica ad Herennium* (atribuído a Cícero); *De oratore* (Cícero) e *Institutio oratoria* (Quintiliano)

17 *Memoria rerum*, grosso modo, pode ser traduzida por memória das coisas e entendida pela memorização tanto de coisas físicas como por partes de um discurso; *memoria verborum* pode ser traduzida por memória das palavras e entendida pela memorização de palavras, frases ou de um inteiro discurso. Ambas podem ser figuradas por imagens que auxiliam o orador no processo mnemônico. Essas imagens, explicitam os autores acima descritos, podem ser dadas pela similitude fonética com a coisa ou por uma associação de semelhança de contiguidade ou oposição.

18 REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

19 Retórica (do latim *rhetorica*, originado no grego *rhêtorikê*, literalmente a arte/técnica de bem falar, do substantivo *rhêtôr*, [orador]) é a arte de discursar de forma eficaz com objetivo de persuadir. Para todos os efeitos, a retórica teria nascido no século V a.C., na Sicília, e foi introduzida em Atenas pelo sofista Górgias, desenvolvendo-se nos círculos políticos e judiciais da Grécia antiga. Originalmente visava persuadir uma audiência dos mais diversos assuntos, mas acabou por tornar-se sinônimo da arte de bem falar, o que opôs os sofistas ao filósofo Sócrates e seus discípulos. Aristóteles, na obra *Retórica*, lançou as bases para sistematizar o seu estudo, identificando-a como um dos elementos chave da filosofia, junto da lógica e da dialética. A retórica foi uma das três artes liberais ensinadas nas universidades da Idade Média, constituindo o *trivium*, junto com a lógica e a gramática. Até o século XIX, foi uma parte central da educação ocidental, preenchendo a necessidade de treinar oradores e escritores para convencer audiências mediante argumentos.

A retórica apela à audiência em três frentes: *logos*, *pathos* e *ethos*. A elaboração do discurso e sua exposição exigem atenção a cinco partes que se complementam: *inventio* ou invenção, a escolha dos conteúdos do discurso; *dispositio* ou disposição, organização dos conteúdos num todo estruturado; *elocutio* ou elocução, a expressão adequada dos conteúdos; *memoria*, a memorização do discurso e *pronuntiatio* ou ação, sobre a declamação do discurso, em que a modulação da voz e dos gestos deve estar em consonância com o conteúdo.

João Adolfo Hansen, discutindo mais profundamente os preceitos retóricos escreve: “a *tekhnê rhetorikê* é a técnica de falar bem de modo verossímil, decoroso e persuasivo. Para isso, ela sempre deve ser compreendida na relação que estabelece com as disciplinas vizinhas - a gramática, a lógica, a ética, a poética, a filosofia - quando ela prevê os gêneros de discursos adequados às boas opiniões verdadeiras da cidade, os endoxa, que aristotelicamente são as opiniões verdadeiras conhecidas pelos sábios ou pela maioria deles. É verossímil o discurso semelhante, mas não idêntico, semelhante às opiniões verdadeiras. A verossimilhança é sempre relação entre discursos, não entre palavras e a realidade empírica. A verossimilhança pressupõe a memória dos endoxa, as boas opiniões. Quando se fala delas, busca-se o *prépon*, a adequação do que é dito à situação.

A técnica prevê o decoro, ou seja, a conveniência do discurso às circunstâncias e às pessoas. Não se fala do mesmo modo e sempre para mulheres e homens, para mulheres jovens e velhas, para homens pobres ou nobres etc. E dentro da igreja não se fala como na praça ou como no teatro ou como na feira. E o discurso deve persuadir. Para isso, o modo de afetar o *ethos* ou caráter de quem fala produzindo *pathos* ou paixão em quem ouve determina a eficácia do efeito.”

HANSEN, João Adolfo. *Retórica e Lugar Comum*, artigo não publicado, 2009.

a serviço do indivíduo e outra a serviço do social, afastando-se, portanto, da retórica. Grosso modo, ele explica que embora a memória tenha sido privilegiada a ponto de compor a retórica, e que tenham sido desenvolvidas técnicas capazes de manipulá-la, é preciso que se faça a distinção entre duas acepções de como o termo memória pode ser compreendido. Numa dimensão individual, a memória pode ser entendida como ato de memorização e, para tanto, técnicas como a inventada por Simônides auxiliam nesse processo e na sua manipulação. No que se refere, entretanto, a acepção do termo em sua dimensão coletiva, cabe ressaltar que, sendo ela um instrumento e um objeto de poder, a memória constitui-se como resultado de disputas pela dominação do quê e de como a tradição deve ser recordada. Em ambos os casos a memória é resultado de construções e adequações, sujeita a seleções. Como afirma Le Goff:

*“É necessário, finalmente, não esquecer que ao lado da emergência espetacular da memória no seio da retórica, quer dizer, de uma arte da palavra ligada à escrita, a memória coletiva prossegue o seu desenvolvimento através da evolução social e política do mundo antigo. Veyne [1973] sublinhou a confiscação da memória coletiva pelos imperadores romanos, nomeadamente pelo meio do monumento público e da inscrição, nesse delírio da memória epigráfica. Mas o senado romano, angariado e por vezes dizimado pelos imperadores, encontra uma arma contra a tirania imperial. É a damnatio memoriae, que faz desaparecer o nome do imperador defunto dos documentos de arquivo e das inscrições monumentais. Ao poder pela memória responde a destruição da memória”.*²⁰

À destruição da memória e seu esquecimento contrapõem-se os instrumentos memorialistas, a exemplo dos monumentos surgidos na história contemporânea. Neles inscrevem-se histórias que querem perdurar, no entanto, como demonstram as práticas, vários monumentos, por simples transposição de locais ou por seu desmembramento,

20 LE GOFF, Jacques. “Memória”. História e Memória. Campinas, UNICAMP, 2010. p 442.

acabam por obter novos significados segundo a conveniência dos que controlam esses instrumentos. O beijo, de William Zadig, assim como o bandeirante Fernão Dias, modelados pelo sueco para o Monumento a Olavo Bilac, inaugurado em 1922 no belvedere da Av. Paulista, hoje, separados, não mais alegorizam os poemas do escritor: o “gesto de amor”, como escrevem blogueiros²¹, é cópia assentada no Largo São Francisco de obra de Rodin; O Caçador de Esmeraldas, por sua vez, ajoelha-se, como patrono, no jardim da escola Fernão Dias em Pinheiros.

O Beijo de William Zadig - São Paulo [1922]

Ainda que a ressignificação contemporânea atrapalhe, ao se estudar um monumento é preciso conhecer sua história, seus encomendantes, os artistas, as práticas de época. Estudiosos como Le Goff ao afirmarem que monumentos são, com efeito, documentos²², demonstram, nesse sentido, que essas edificações indiciam aspectos sociais e políticos que podem ser desvelados a partir de sua análise histórica. Analisar um monumento é investigar um emaranhado de tensões, um inextricável conjunto de

interesses, uma mistura de ideologias e valores plásticos que se inter-relacionam para dar forma a uma obra. Monumento é, portanto, artifício, seleção, e celebração. Nesse sentido, essa construção de ideais varia segundo os grupos e os indivíduos diretamente interessados e de acordo com as épocas e os lugares.

21 <http://www.blogadao.com/curiosidades-sobre-o-beijo/> - consultado em novembro de 2015.

22 LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. História e Memória. Campinas, UNICAMP, 2010.

Esses conceitos, todavia, ainda que pertinentes e esclarecedores, consideram apenas parte de uma pesquisa sobre essa arte, visto que desprezam seu próprio objeto; no caso, a obra e o artista. Ettore Ximenes, certamente, não ignorava a ideia de monumento como instrumento memorialístico cujo resultado necessariamente deveria seguir a ordem de “uma escolha efetuada”. Embora aos escultores interessasse a execução excelente de suas peças e o prestígio que estas poderiam lhes conferir, seguido de dividendos, eles buscavam operar com categorias próprias da arte da escultura.

Não intento, com isso, dizer que os artistas não fizessem articulações nos círculos sociais com objetivos a privilégios e facilitações, o que se convencionou chamar de capital social²³. Antes, busco evidenciar que, para um escultor de monumentos públicos daquele período, independente da sua história ou das articulações que ele tenha ou não feito para alcançar a predileção de encomendantes, uma alegoria do Trabalho ou do Progresso deve seguir determinadas prescrições que a precedem, isto é, deve ser alegoria do Trabalho e alegoria do Progresso [Ver fig. pág 30]. Historiadores e sociólogos passam ao largo dessas categorias escultóricas. A Retórica, por outro lado, por contar com um conjunto de doutrinas inteligíveis, possibilita reconhecer preceitos e identificar práticas artísticas empregadas por artistas como Ettore Ximenes.

É importante lembrar que artistas que estudam e atuam em fins do século XIX e início do século XX, a exemplo de Ximenes, e que, como ele, especializam-se na execução de monumentos públicos, frequentam, geralmente, Academias de Belas Artes, ou o que restaram delas. Nessas instituições, vale destacar, aprendiam técnicas de desenho, de pintura e de escultura, obtinham noções de

23 O termo capital social surge em meados do século XX e explica a ideia de que os vínculos sociais e as relações desenvolvidas ao longo da vida tornam as vidas humanas mais produtivas. Pierre Bourdieu define o capital social como [...] “um conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão vinculados a um grupo, por sua vez constituído por um conjunto de agentes que não só são dotados de propriedades comuns, mas também são unidos por relações permanentes e úteis.”

Bourdieu enfoca seu conceito de capital social sobre os benefícios revertidos para os indivíduos decorrentes da participação em grupos e sobre a construção deliberada de sociabilidade.

BOURDIEU, Pierre (1980). O Capital Social – Notas Provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (org.). Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 67

anatomia, mas também restos, como afirma Luiz Armando Bagolin, de “doutrinas artísticas antigas em circulação na época em que se apresentavam arruinadas e alojadas em algum academicismo, as ruínas das academias já extintas²⁴”.

É difícil precisar como os artistas na época assimilam a retórica, pois esta já não mais se apresentava como um saber doutrinário, antes, como um apanhado de prescrições. Escritos como os de Modesto Brocos, por exemplo, datado de 1933, indicam que a retórica ainda circula nos meios artísticos brasileiros, mesmo que em fiapos, como explicita

La Giustizia che assicura il Lavoro e il Progresso [1912]

Bagolin²⁵. Assim como Brocos, também Ximenes demonstra conhecimento de preceptivas retóricas. Aluno nas academias de Belas Artes de Nápoles (1872) e de Florença (1874) e diretor e professor de Escultura da Academia de Belas Artes de Urbino (1884), Ximenes confirma sólida formação acadêmica e algum conhecimento

24 BAGOLIN, Luiz Armando. Modesta Retórica. p.1.[artigo não publicado]

25 Segundo Bagolin: “A Retórica dos Pintores publicada em 1933 por Modesto Brocos, então professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, não é propriamente uma retórica no molde das antigas doutrinas produzidas no gênero epidítico, que se estendiam às diversas formas de discurso e também à exposição e ao louvor das artes particulares, por exemplo, da pintura. Mesmo que tenha sido a sua redação motivada pelo achado de uma velha retórica em alfarrábio de Roma, segundo ele depõe no prólogo (em certa hora, o nome de Quintiliano é citado), não produz o seu tratado um arrazoado, cujas partes o articulem em posição doutrinária, ou de algum discurso de efeito ou estilo retórico, ou que de alguma forma lhe estabeleça para o momento em que escreve a condição de receptor privilegiado de alguma jurisprudência discursiva supérstite em relação a instituições retóricas que lhe sejam precedentes. Compõe-se, antes, como um manual – a exemplo de outros que circularam na Academia Imperial (e Escola Nacional) de Belas Artes do Rio de Janeiro – sobre a execução da pintura com exemplos recolhidos em algumas preceptivas nos restos dos restos daquela academia e de outras operantes ainda no início do século XX, assim como nos das ruínas daquelas doutrinas mencionadas, seguidas de excertos de óptica e de teorias das cores, impressionistas e pós-impressionistas. Mas segue genericamente, quanto à retórica, algum compêndio, embora não mencione o título desta obra, nem o seu autor”. Idem, p.2.

retórico, como demonstram seus escritos e suas obras²⁶, a exemplo do Monumento ao “Herói dos Dois Mundos”. Neste seu primeiro monumento equestre, Ximenes modela a figura do general sobre um cavalo tranquilo e resoluto. A proporção do general, do que se pôde apreender, assemelha-se à de 1/9 e a do cavalo à de 1/16. A cabeça e as orelhas não são grandes, o pescoço e o peito não são estreitos, as pernas são compridas, os joelhos, finos e redondos, e as canelas, grossas. Não por acaso, sabendo-se que tais medidas e descrições podem ser encontradas, por exemplo, mas não só, no tratado de Machado de Castro²⁷, que estabelece, para além dessas proporções, as poses e resoluções que devem apresentar cavalo e cavaleiro. Escreve o escultor português que ao se considerar “o cavallo em sua actitude briosa, quando o Cavalleiro o governa com a redea na mão”, deve ser apresentado quieto e com a cabeça erguida²⁸. A semelhança dessa obra de Ximenes com as antigas doutrinas também se faz ver pelo articulista da *Illustrazione Italiana* que elogia o escultor na ocasião da inauguração do referido monumento, celebrando o triunfo de sua imitação aos Antigos²⁹. Outro indício da familiaridade do escultor siciliano com as preceptivas da retórica se desnuda em publicação de 1889 denominada *Fisionomia e Mimica*³⁰, escrita por Paolo Mantegazza, um médico neurologista italiano, e ilustrada pelo escultor, na qual, aparecem desenhos que apresentam retratos cujos caracteres fisionômicos remetem a ilustrações de Della Porta³¹, mas não só, pois, Ximenes também prepara ilustrações para o livro que

26 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.

27 *Descripção Analytica da Execução da Estátua Equestre, Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.* “*Descripção Analytica da Estátua Equestre*”, p.37-45.

28 *Idem*, p.90.

29 Na *Illustrazione Italiana* de 3 de nov. de 1895 se lê a respeito do monumento a Garibaldi: “Occorre saper riunire ala imitazione del vero il carattere indispensabile al monumento, come hanno sempre fatto gli antichi ed i più celebri artisti del Rinascimento; si può altrimenti pretendere tutt'al più ala riputazione di buoni modellatori di bronzi d'arte' sulle quatro gambe, un vero cavalo da Bataglia, tranquillo e pronto ad obbedire al menomo cenno datogli dalla mano del cavaliere. Garibaldi vi sta sopra ben seduto, in un atteggiamento di calma risolutezza che corrisponde perfettamente alle condizioni morali nelle quali l'eroe popolare si trovava davanti al nemico. La sua mano sinistra sostiene le redini abbandonate sul collo del cavalo ed il fodero dela sciabola appoggiato sopra la coscia: la mano destra ha impugnato l'elsa e levata dal fodero metà dela lama, come all'appressarsi di un supremo cimento.”

30 MANTEGAZZA, Paolo. *Fisionomia e Mimica*. Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1889. (Com più che cento disegni originali di Ettore ed Eduardo Ximenes)

31 Giovanni Battista Della Porta publica em 1586 *De humana physiognomonia*, onde propõe a teoria segundo a qual as particularidades dos caracteres do homem, físicos e morais, expressam-se pela sua face. A partir desse compêndio de Della Porta, muitos foram os autores que publicaram sobre o tema, a exemplo de Charles Le Brun (1619-1690), primeiro pintor da corte do rei Luis XIV, que escreve *Les expressions des passions de l'âme*, publicado depois de sua morte em 1698. Escreve Le Brun: “Segundo a opinião de alguns naturalistas que escreveram sobre a fisionomia, os afetos da alma seguem o temperamento do corpo, e as manifestações exteriores são sinais certos dos afetos da alma; é possível conhecer a partir da forma de qualquer animal os seus costumes e constituição físicas. Por exemplo, o leão, robusto e nervoso, é forte; o leopardo, agil e delicado, é astuto e enganador; o urso, selvagem, feroz e terrível, é cruel, de modo que, como as formas exteriores exprimem a natureza de cada animal, os fisionomistas dizem que, se um homem há qualquer parte de seu corpo símile a de um animal, deve-se deduzir dessa conjectura sobre suas inclinações, e isso se chama fisionomia.” p. 95. [tradução do autor]

beiram a caricatura, nas quais manifesta figuras-tipo, a exemplo do “africano”, da “donzela” ou da “avareza”³². Tais figuras, muita vez, despontam, com maiores ou menores alterações e adequações, em monumentos do artista, a exemplo do erigido

Modelo de Giuseppe Garibaldi em montaria - [1895]

em Parma em honra a Vittorio Bottego, oficial de artilharia, reconhecido por seus serviços na exploração da zona do “Chifre da África”, no qual alegoriza dois rios etíopes com atributos tipológicos de personagens, o primeiro, o Rio Omo, dada sua importância arqueológica, apresentando um hominídeo, e o segundo, o Rio Juba, apresentando um africano. Também é exemplo o monumento à Amizade Sírio-Libanesa, erigido em São Paulo em 1926, onde modela um Índio para alegorizar o Brasil e uma mulher em trajes otomanos para simbolizar a Síria.

Variações previstas, ainda que sejam diversas as proposições dos

³² Essas figuras-tipo remetem a Os Caracteres, do grego Teofrasto de Erese, (372-288 a.C.) Nesse texto, tratando dos vícios, com olhares à Polis, Teofrasto louva as virtudes e vitupera os vícios, estabelecendo tipos humanos ao descrever costumes que os identificam. Autor de estudos botânicos e de monografias físicas, Teofrasto trata do homem segundo categorias tipológicas. Seus caracteres, com efeito, apresentam conjunto de trinta retratos. Cada qual se constrói por meio de definições sumárias, seguidas de caracterização dos perfis e complementadas por elucidativos exemplos. Esse misto de definição filológica e apresentação “dramatúrgica”, conduzem o leitor a um palco, onde vê apresentado tipos como o bajulador, o tagarela, o descarado, o mesquinho, o inoportuno, o pedante etc.

Monumento a Vittorio Bottego - Parma [1907]

artistas que as modelam: modos e figuras, gestos e expressões, permanecem a seguir os conselhos de Le Brun constantes ao longo de mais de trezentos anos de produção artística³³. Em linhas gerais, pelo menos desde meados do século XVI até fins do século XIX, o que se convencionou chamar de academias dominou o desenvolvimento das artes da pintura e da escultura na Europa e, por consequência, nas Américas. Nelas os artistas aprendiam a partir de modelos que deveriam imitar, a fim de lograr êxito na sua empreitada artística.

33 LE BRUN, Charles. *L'expression des passions*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.

Tal como os retores, também pintores e escultores deveriam aprender os preceitos para atingir a excelência em seus ofícios.

A arte da retórica, no mundo Antigo, era entendida como fundamental aos discursos, sendo eles jurídicos, políticos ou didáticos. Ainda que seus pressupostos fossem estritamente relacionados às artes da oratória e da escrita, sua utilização também ocorria nas artes visuais, pintura e escultura. Na Poética de Aristóteles, por exemplo, especifica-se a ligação entre poesia e pintura. Já Horácio escreve, anos mais tarde, na sua *Ars Poetica* a epígrafe *Ut pictura poesis*³⁴, que possibilita alguma comparação, nos séculos seguintes, entre a arte da poesia e a arte da pintura. Todavia, é somente por volta do início do século XVI, na Itália, que se dá, de forma contundente, o debate da relação entre arte pictórica e arte poética e retórica, por meio da analogia. Com isso, a pintura assume o estatuto de arte liberal, pois narrativa. Assim, do mesmo modo como a poesia, também a pintura apresenta elocução, mas enquanto a primeira o faz por meio de palavras, a segunda a partir de imagens. Dessa forma, explora-se a função retórica da pintura, uma vez que também ela visa convencer e persuadir, comovendo (*movere*), explicando (*docere*) ou agradando (*delectare*)³⁵. O grande objeto de intensos debates, entretanto, reside na aplicação das categorias retóricas e poéticas na pintura, pois, enquanto na primeira as narrativas se constroem no tempo, na segunda, como se diz na atualidade, no espaço.

Como recurso fundamental para a apresentação da narrativa e dos personagens que a compõem, o pintor, como também o escultor, deve recorrer à representação das paixões e dos gestos, sem se esquecer da indumentária. Evidentemente que o ponto central da pintura e da escultura deve residir na história, e a disposição da(s) figura(s) que nela se insere(m) deve(m) servi-lo. Todavia, é na composição desses personagens que as categorias retóricas se fazem verificar de maneira mais contundente, uma

34 A locução latina *ut pictura poesis*, formulada do poeta Quinto Orazio Flacco, traduzida literalmente significa: "Como na pintura assim na poesia". Em outras palavras, "a poesia é como um quadro" ou "um quadro é como uma poesia". O poeta explicita que existe um tipo de poesia para ser vista com proximidade e uma outra para ser observada à distância, tal qual ocorre com uma pintura.

35 REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1998. p. 62. "Os latinos distinguiam três generos de estilo: o nobre (*grave*), o simples (*tenue*) e o ameno (*medium*), que dá lugar à anedota e ao humor. O orador eficaz adota o estilo que convém a seu assunto: o nobre para comover (*movere*), sobretudo na peroração; o simples para informar e explicar (*docere*), sobretudo na narração e na confirmação; o ameno para agradar (*delectare*), sobretudo no exórdio e na digressão. A primeira regra é, portanto, a da conveniência".

vez que neles se observam mais fortemente os efeitos da natureza, através de sua expressão e fisionomia. Por isso mesmo muitos artistas daquele período, e dos períodos seguintes, dedicaram-se aos estudos anatômicos³⁶, a partir de textos como o de François Tortebat, *Abrégé d'Anatomie*, e aos fisionômicos, com destaque a Charles Le Brun, que em seu livro *Les Expressions des Passions de l'Âme*, explicita que de acordo com “a opinião de alguns naturalistas que escreveram sobre a fisionomia, os

Il Diritto - (Altare della Patria) Roma [1911]

afetos da alma seguem o temperamento do corpo, e as manifestações exteriores são sinais certos dos afetos da alma”. Segundo Michael Baxandall é no personagem que se apresenta o gesto, e nele reside a consistência da retórica³⁷. Assim sendo, o gesto deve

36 François Tortebat, primeiro pintor da Académie Royale de Peinture et Sculpture desde sua fundação oficial por Luís XIV em 1663, compõe seu *Abrégé d'Anatomie*, 1668, o qual, bastante utilizado por artistas europeus, também o é pelos alunos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

37 BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991, p.65.

ser de fácil compreensão e, para tanto, o artista deve imitar a natureza e conhecer a tipologia referida em tratados de iconologia e de emblemata, como o de Cesare Ripa³⁸.

Ao se cotejar as prescrições do compêndio do mestre perugino com algumas das esculturas do artista siciliano, evidencia-se a assimilação, de uma maneira ou de outra, das lições do primeiro pelo segundo. Para o Altar da Pátria, em Roma, como já referido, Ximenes esculpe il Diritto, escultura em mármore que se ergue em um dos beirais do complexo e alegoriza um dos valores civis do povo italiano, ao lado da Força, da Concórdia, da Ação, do Pensamento e do Sacrifício. Ainda que o altar pretenda glorificar a memória do rei Vittorio Emanuele II, elevam-se ali os ideais nacionalistas da pátria, como liberdade e união, assim como os princípios cívicos basilares dos Estados-nação que se formaram a partir da Revolução Francesa. Para Ripa, que desconhecia esses valores nacionalistas, o direito civil era uma categoria insólita, mas não a Justiça³⁹. Nos tempos atuais vê-se essa alegoria como uma

38 Cf. Emblemata de Andrea Alciato, publicado em 1531. e Iconologia de Cesare Ripa, publicado em 1593. Para representar, por exemplo, a personificação da paciência, o artista deve conceber uma mulher acorrentada e submetida a um jugo, símbolo, este último, da Paixão de Cristo. Normalmente, essa virtude persegue uma intenção moralizante, por essa razão, essa mulher tem de se apresentar serena e dócil, apesar do jugo que carrega.

39 Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che Gigliotti, MDXCIII, con Privilegio et con Licenza de' Superiori. Ripa, Cesare (1560?-1625). Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi. Perugia, Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67.

Assim descreve a justiça:

secondo quello che riferisce Aulo Gellio.

DONNA, in forma di bella vergine, coronata, e vestita d'oro, e che con honesta severità si mostri degna di riverenza, con gli occhi di acutissima vista, con un monile al collo, nel quale sia un occhio scolpito. Dice Platone, che la Giustizia vede il tutto, e che da gli antichi Sacerdoti fù chiamata Veditrice di tutte le cose. Onde Appuleio giura per l'Occhio del Sole, e della Giustizia insieme, quasi, che non vegga questo men di quello, le quali cose habbiamo noi ad intendere, che devono essere ne' ministri della giustizia; perché bisogna, che questi con acutissimo vedere penetrino fino alla nascosta, e occulta verità, e sieno come le caste Vergini, puri d'ogni passione, sì, che nè pretiosi doni, nè false lusinghe, nè altra cosa li possa corrompere, ma siano saldi, maturi, gravi, e puri come l'oro, che avanza gli altri metalli in doppio peso, e valore. Et perciò potiamo dire, che la Giustizia sia quell'abito, secondo il quale l'uomo giusto per propria elettione è operatore, e dispensatore, così del bene, come del male frà sé, e altri, o frà altri, e altri, secondo l'equalità, o di proportionione Geometrica, overo Aritmetica, per fine del bello, e dell'utile accomodato alla felicità publica. Per mostrare la giustizia, e l'integrità della mente, gli antichi solevano rappresentare ancora un Boccale, un Bacile, e una Colonna, come se ne vede espressa testimonianza in molte sepolture di marmo, e altre antichità, che si trovano tuttavia. Però disse l'Alciato di queste istesse cose:

Ius haec forma monet dictum sine sordibus esse,

Desunctum, puras atque habuisse manus.

GIUSTIZIA di Pausiana ne gli Eliaci. - DONNA, di bella faccia, e molto adorna, la quale con la mano sinistra soffochi una vecchia brutta, percuotendola con un bastone. E questa vecchia, dice Pausania, è l'ingiuria, la quale da' giusti Giudici deve sempre tenersi oppressa, acciò che non si occulti la verità, e devono ascoltare pazientemente quello, che ciascuno dice per difesa.

GIUSTIZIA RETTA, che non si pieghi per amicizia, nè per odio. - DONNA, con la Spada alta, coronata nel mezzo di corona Regale, e con la bilancia: da una parte le sarà un Cane, significativo dell'amicizia, e dall'altra una Serpe posta per l'odio, e la Spada alta nota, che la giustizia non si deve piegare da alcuna parte, nè per amicizia, nè per odio di qual si voglia persona, e allora è lodevole, e mantenimento dell'imperio.

GIUSTIZIA RIGOROSA - UNA Anatomia come quelle, che si dipingono per la morte, in un manto bianco, che la cuopra in modo, che il viso, le mani, e i piedi si vedano, con la spada ignuda, e con le bilancie al modo detto. E questa figura per se stessa manifesta. Il Giudice rigoroso non perdona ad alcuno sotto qual si voglia pretesto di scuse, che possano alleggerir la pena, come la Morte, che nè ad età, nè a sesso, nè a qualità di persone ha riguardo per dare essecutione al debito suo; la vista spaventevole di questa figura mostra, che spaventevole è ancora a' popoli questa sorte di Giustizia, che non sà in qualche occasione interpretare leggermente la legge.

GIUSTIZIA ESECUTIVA - DONNA, vestita di bianco, habbia gli occhi bendati; nella destra mano tenga un fascio di verghe, con una scure legata insieme con esse, nella sinistra una fiamma di fuoco, e a canto avrà uno struzzo, overo tenga la spada, e le

mulher vendada com uma espada na mão esquerda e uma balança na mão direita, mas outrora Ripa a descreve como uma mulher virgem, coroada e vestida de ouro, bela e muito adornada, ereta, com uma espada visível, e que agride a injúria. Ao se desvendar a escultura de Ximenes, observa-se que as prescrições do umbro cavaleiro se aplicam justamente. Apesar do Direito ser um substantivo masculino, mesmo em italiano, o escultor escolhe uma mulher para representá-lo, talvez por simples opção, talvez pela força da prescrição. Outra obra do escultor que corroboraria essa hipótese, caso não tivesse sido destruída pelas forças bolcheviques da antiga União Soviética, e que apresentava as mesmas soluções plásticas e alegóricas acima descritas, é *La Giustizia che assicura il Lavoro e il Progresso*, um alto-relevo constitutivo do monumento erigido em honra ao Imperador Alexandre II, em 1912, em Kiev; no qual Ximenes, mais uma vez, aludindo a preceptiva de Ripa, apresenta uma mulher ereta, coroada e desvendada, que empunha uma espada e que, neste caso, protege duas outras alegorias masculinas, a do trabalho e a do progresso, reconhecíveis pelos atributos que carregam: o martelo e o livro.

Com efeito, o artista que, nesses anos, intenciona pintar a personificação da dignidade ou esculpir a virtude da caridade ou erigir uma alegoria da vitória, deve não

bilancie. Questa è quella sorte di Giustizia, che essercitano ne' Tribunali i Giudici, e gli esecutori secolari. Si veste di bianco, perché il giudice dev'essere senza macchia di proprio interesse, o di altra passione, che possa deformar la giustizia, il che vien fatto tenendosi gli occhi bendati, cioè non guardando cosa alcuna della quale s'adopri per giudice il senso nemico della ragione. Il fascio di verghe con la scure era portato anticamente in Roma da' Littori innanzi a' Consoli, e al Tribuno della Plebe, per mostrare, che non si deve rimanere di castigare, dove richiede la Giustizia, nè si deve esser precipitoso, ma dar tempo a maturare il giudizio nel sciorre delle verghe. La fiamma mostra, che la mente del Giudice deve esser sempre drizzata verso il Cielo. Per lo Struzzo s'impara, che le cose, che vengono in giudizio, per intricate, che siano, non si deve mancare di strigarle, e isnodarle, senza perdonare a fatica, con animo paziente, come lo Struzzo digerisce il ferro, ancorché sia durissima materia, come raccontano molti Scrittori.

GIUSTIZIA DIVINA - DONNA, di singolar bellezza, vestita d'oro, con una Corona d'oro in testa, sopra alla quale vi sia una Colomba circondata di splendore; avrà i capelli sparsi sopra le spalle, e gli occhi rivolti al Cielo, tenendo nella mano destra la Spada nuda, e nella sinistra le Bilancie.

Questa figura ragionevolmente si dovrebbe figurare bellissima, perché quello, che è in Dio è la medesima essenza con esso. (come sanno benissimo i sacri Theologi) il quale è tutto perfettione, e unità di bellezza. Si veste d'oro, per mostrare con la nobiltà del suo metallo e co'l suo splendore l'eccellenza, e sublimità della detta Giustizia. La Corona dell'oro mostra questo medesimo, e una chiara sopra eccedenza alle virtù humanamente essercitate. Potiamo ancora intendere per la bellezza della faccia tutti i beni del corpo, frà i quali questo è principale. Per la veste, i beni dell'animo, che ricoprono tutti i difetti della vita, come essa i mancamenti di proportione alle membra, e per la Corona i beni della Fortuna, perché in mano sua il più delle volte stanno gli Scettri, e le Corone. Et come il sommo Dio, Padre, e signore della Fortuna, e della Natura, dà, e dispensa questi beni con somma giustizia, così anco con la medesima castiga i colpevoli, e nel corpo, e nell'anima. Il corpo si dà ad intendere con la spada, che ferisce solo cose materiali, e l'anima si mostra con la bilancia, che distingue la gravità sensibile solo ne' corpi, come è sensibile l'anima istessa in questi medesimi. La Colomba mostra la Divinità; perciocché tal si dipinge lo Spirito Santo, terza persona della Santissima Trinità, e Vincolo d'amore frà il Padre, e il Figliuolo, dove nasce questa giustizia. Si fa detta Colomba bianca, e risplendente, perché sono queste, frà le qualità visibili, nobilissime. Le treccie sparse mostrano le gratie, che scendono dalla bontà del Cielo, senza offensione della Divina Giustizia, anzi, che sono proprij effetti di essa. Riguarda il Cielo per mostrare, che là su ha i suoi termini, e le sue definizioni. Et però noi, molto parlandone, non ne potiamo esprimere pur una piccolissima parte. Si comprende ancora per la Spada, e per le Bilancie, (toccando l'uno istromento la vita, e l'altro la robba de gli uomini) con le quali due cose l'honor mondano si solleva, e si abbassa bene spesso, che sono dati, e tolti, e questa, e quella per Giustizia Divina, secondo i meriti de gli uomini, e conforme a' secretissimi giudicij di Dio.

Monumento ao Czar Alexandre II - Kiev [1913]

só conhecer seus atributos, como também deve executá-los com decoro e mestria⁴⁰; do contrário, pode incorrer no risco de incompreensão ou na acusação de inépcia.

Para evitar os contratempos da imperícia na ereção de monumentos públicos ou para demonstrar sua sapiência, Machado de Castro publica, em 1810, sua *Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre, Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, que, além de didático no sentido de atender a arte statuária, revela que o seu autor domina como poucos, e tardiamente, as doutrinas retóricas. Nesse tratado, o escultor discorre sobre os pormenores da execução do referido monumento e estabelece, de acordo com os “mestres antigos”, os preceitos de modelagem, fundição e ereção de monumentos públicos⁴¹.

40 Machado de Castro escreve: “Dizia Phidias que em Homero aprendêra a representar a Magestade de Jupiter. E eu digo que em Horacio aprendi como devo dar a cada sujeito o caracter que lhe pertence, a não mostrar o Ancião com o mesmo vigor do Mancebo, o General, como o Soldado; huma Santa Virgem, como huma Dançarina, etc. // Muito deve attender-se se quem falla // He Numen, ou Heroe, prudente velho, // Ou fogoso mancebo..... // Igualmente aprendi neste mesmo Poeta a chorar, a rir, e a irar-me comigo mesmo; por ver se posso exprimir estes affectos nas minha figuras. // Se quereis mover-me ao pranto, // Haveis mover-vos vós primeiro a elle..... // respire ameaços // O que em colera está: graceje o alegre, // E mostre seriedade o que he severo. // Esta expressão de affectos he tão importante, que o Artista, a quem faltar este dom, este fogo, nunca fará nada: isto he, ainda que a suas figuras sejam bem desenhadas, ainda que tenha bom estilo, faltando-lhe a viva, e coherente expressão, nunca chegará a tocar o sublime da Escultura, e Pintura.” *Descrição Analytica da Estátua Equestre*, p.5.

41 Assim, discorre: “Todas as pessoas instruidas sabem que a Escultura, e Pintura são Poesia muda, e que estas tres bellas Artes, imitadoras da Natureza, bem que obrando diversamente, se identificão na idéas, no entusiasmo, e ainda em muitas instrucções. Na Poesia, o ultimo esforço da sua invenção, da sua erudição, e da sua eloquencia, dizem ser o Poema Epico: e a Epopeia da Escultura he huma Estatua Equestre, que aspira ao colossal, como a de que trato.

Se na Acção Epica deve haver unidade, na Esculturesca he indispensavel: he verdade que huma só figura, nas Artes do Desenho, não se pôde representar em muitas Acções; porém eu não fallo de huma só figura, mas sim de huma composição, que comprehende varias. Todas estas devem concorrer por diversos modos a declarar, o mais que for possível, aquelle Facto,

Tratados como o de Machado de Castro, como ele mesmo explicita e exemplifica⁴², tiveram grande circulação na Europa daquele período. Na Itália, por exemplo, circulava um pequeno conjunto de instruções sobre a arte da escultura, publicado em Florença, em 1802, por Francesco Carradori⁴³, chamado *Istruzioni Elementare per gli Studiosi della Scultura*, no qual estabelece, a partir do Tratado de Benvenuto Cellini⁴⁴, prescrições aqui já discutidas. Ximenes, aluno das Academias de Nápoles e de Florença, dificilmente não percorreu as páginas dessa ou de outras publicações congêneres, como se pode supor a partir da leitura de seus monumentos e da análise de sua biografia e, certamente, se poderá observar, a partir de seus escritos sobre arte⁴⁵, nos quais, supõe-se, há prescrições sobre a escultura, suas convicções.

em que se quer exprimir a figura principal da composição; e aqui temos a Acção do Poema com a sua unidade.

A Acção Epica he este, ou aquelle feito heroico, revertido com as circumstancias, que declaram Mestres da Poesia: na Escultura, e Pintura he o mesmo, com a differença, que o Poeta representa a Fabula de sua Epopeia, e Acção do seu Heroe por espaços de tempo, e vários incidentes; e o Escultor, ou Pintor, mostra isto mesmo em hum acto momentaneo. Neste caso não sei se a Poesia, se o Desenho he mais difficil. O Poeta Epico, satisfazendo aos preceitos da Arte, he obrigado a contentar o entendimento do Leitor Sabio; o Escultor, ou o Pintor, seguindo tambem os preceitos da sua Arte, he obrigado a satisfazer o entendimento, e os olhos dos espectadores, não só individualmente, parte por parte, mas até de hum golpe de vista. [...] Póde tambem haver (como ha) alguma Estatua Equestre, sem que na composição do seu todo haja no pedestal outras estatuas subalternas, baixos-relevos, etc., havendo estes accessorios, devem rigorosamente ser analogos da figura principal, e da Acção, Facto, Costume, ou Affecto, em que se interessa mostrar o Heroe aos espectadores: e só desta sorte será a composição bella, e judiciosa, livre da irrisão de Horacio, e de que se diga com elle, ser como os sonhos do enfermo. [...] Se a Acção Epica não só deve ser grande, porém maravilhosa, util e interessante, para huma Estatua Equestre, deve-se escolher a que ornada destes predicados represente a virtude mais brilhante do Heroe, e com huma tal actide, que além de ser animada, seja muito conforme ao Character, Qualidade, Emprego, e Estado da pessoa, cuja Imagem se representa: não só para respeito, e veneração da Personagem effigiada; mas para que este Padrão das suas virtudes fique mudamente falando, e servindo de estímulo de imitação à Posteridade”.

Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre, Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.

“Descrição Analytica da Estátua Equestre”, p.6-10.

42 Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre, Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.

“Discurso Preliminar”, p.I-XXXVI

43 CARRADORI, Francesco. *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*. Florença, 1802.

44 CELLINI, Benvenuto. *Due trattati, uno dell'oreficeria, l'altro della scultura*. Società Tipografica dei Classici Italiani, Milão, 1811.

45 Nos três últimos meses da pesquisa foram localizados na Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze alguns documentos relevantes para a confirmação da hipótese levantada, todavia, em virtude do indeferimento do pedido de prorrogação do prazo de vigência do mestrado por parte da Comissão de Pós Graduação do IEB-USP, presidida pela Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni, não foi possível viajar a Itália e analisar esses documentos. Dentre os quais:

1. Ximenes, Ettore

Agli studenti : Parole / (Istituto di belle arti delle Marche in Urbino)

Urbino : Tip. Righi, 1888

Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\CUB\0677584]

2. Ximenes, Ettore

Discorso nell'occasione della Mostra dei Saggi annuali nell'Istituto di belle arti delle Marche in Urbino il Giorno 3 agosto 1886

Urbino : Tip. Righi, 1888

Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\CUB\0677585]

3. Ximenes, Ettore

Sulla storia dell'arte, con particolare riguardo a quella degli ultimi tre secoli : Conferenza letta all'Istituto di belle arti delle Marche in Urbino / Ettore Ximenes

Urbino : Tip. Della Cappella, 1891

Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\CUB\0677586]

4.Ximenes, Ettore

Nella Sagra dei bersaglieri : 18 giugno 1836- 18 giugno 1923

Roma : Tip. Italiana, 1923

Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\CUB\0677587]

5. Ximenes, Ettore

Progetto pel monumento da erigersi al generale Giuseppe Garibaldi in Milano / Ettore Ximenes \5! c. ; 35 cm. (Tit. della cop)

Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\IEI\0177819]

Nesses impressos, possivelmente, explicitar-se-á o professor de escultura e, no memorial descritivo, suas visão acerca de como trabalhar com histórias pátrias. Se na Itália recém-unificada, sobretudo nos quatro últimos decênios do século XIX, evidenciam-se os ideais elevados pelo Risorgimento, no Brasil, particularizando-se São Paulo das duas primeiras décadas do século XX, a pujança da cidade frente a nação.

Saber, portanto, atender às diferentes demandas é qualidade do artista que se especializa em monumentos e, nisso, Ximenes se distingue. Além dos já referidos monumentos erigidos na Itália, Ximenes ergue na então Rússia o monumento ao Czar Alexandre II, aliás, por encomenda do próprio Imperador. No Novo Mundo, Ximenes também trabalha na execução de monumentos de personalidades de importância para as histórias locais, destacando-se o mausoléu ao general Manuel Belgrano em Buenos Aires. Em Nova Iorque, inscreve em praça pública a memória do explorador italiano Giovanni da Verrazzano e, em Washington D.C., a de Dante Alighieri, monumentos que, se por um lado, demonstram o expansionismo dos valores patrióticos italianos em terras alheias, por outro, evidenciam os laços de amizade entre as duas nações, no decênio de 1910. Mas, enquanto esses monumentos pontuam a união entre os Estados Unidos e o país natal do escultor, no Brasil o artista é incumbido pela colônia sírio-libanesa para erguer um monumento que represente a concordância política entre o Brasil e os dois países orientais. Além deste monumento à Amizade Sírio-libanesa, Ximenes atende encomendas para modelar bustos de políticos e de personalidades da história pátria brasileira e é o executor, como já mencionado, do Monumento à Independência.

Apesar de realizar obras escultóricas de vulto e ter sua obra reconhecida na época – como se confirma a partir de jornais e dicionários de artistas –, quer na Itália quer no Brasil, assim como nos demais países por onde passa, não se encontra estudos teóricos dedicados à arte de Ettore Ximenes. Localizam-se somente um livro que fala da personagem Ximenes, no gênero biográfico laudatório, e trabalhos

Maquete do Monumento a Dante Alighieri - Washington D.C. [1911]

que tratam do escultor italiano de maneira tópica, os quais pouco contribuem para a compreensão de sua obra, ainda que amplifiquem a sua fortuna crítica. Mesmo do período em que o escultor esteve no Brasil (1919 a 1926), são poucas as informações disponíveis em literatura.

Com intuito de suprir parte dessa lacuna da historiografia artística, optou-se por escrever uma ligeira cronologia circunstanciada do artista. Esta é parte inicial deste estudo que também será composto por outros dois capítulos, nos quais serão analisados o monumento a Giuseppe Garibaldi de Milão e o monumento à Independência do Brasil.

Alegoria da Independência do Brasil (Modelo) - São Paulo [1922-26]

ETTORE XIMENES - MONUMENTOS E ENCOMENDAS

O esforço de qualquer historiador em trazer à luz elementos biográficos que sejam efetivamente relevantes para se evidenciar o percurso profissional de algum artista, sem incidir em tópicos recorrentes da história da arte, que limitam o objeto às mesquinharias e banalidades, pouco contribuindo para o debate em torno do fazer artístico, é desafio que aqui se decide enfrentar. A pouca bibliografia encontrada sobre o escultor, se, por um lado, estimula a procura por documentação primária, por outro, dificulta a agregação de informações apropriadas a uma construção verossímil da trajetória artística de Ettore Ximenes. Contribuem para essa dificuldade o fato dos autores utilizarem como fonte principal, e por vezes única, de suas análises e descrições sobre o artista o texto de Ugo Fleres, publicado em 1928, logo depois da morte do artista em 1926. Nessa biografia, Fleres, ainda que traga um apanhado prestigioso de obras do escultor siciliano, narra a vida do artista a partir de um gênero discursivo laudatório, monumentalizando-o¹. Diversas são as tópicas espalhadas pelo texto que encontram reverberações nas palavras de autores que o seguiram², e ainda o seguem³, que apresentam Ximenes ou como um autodidata⁴, nascido com o dom para as artes, ou como aquele que supera o mestre⁵, ou como um vilipendiado que vence as adversidades pela diligência e pela arte⁶.

Como se sabe, a história da vida de artistas, desde Giorgio Vasari, é composta por meio de artifícios discursivos identificáveis nos gêneros retóricos antigos. Nesse sentido, essa história se compromete mais com o discurso do que com o fato. Assim no gênero epidítico, que a partir de lugares-comuns discorre sobre vidas de pintores e escultores, elevando-os, segundo os preceitos, em biografias que os excelem. Os topoi nas vidas de artistas, tais como o do aluno que supera seu mestre ou do menino achado no campo e levado para a cidade onde aprende a pintar, que ainda hoje po-

1 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.

2 DE MICHELI, Mario. La Scultura Italiana dell'Ottocento. Torino, UTET, 1992.

3 BELTRAMI, Cristina e VILLA, Giovanni Carlo Federico (cura). Scolpire gli Eroi. La Scultura a Servizio della Memoria. Silvana Editoriale, Milano, 2011.

4 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p.20-21.

5 Idem, p.18-19.

6 Idem, p.22-38.

dem ser lidos em textos contemporâneos, foram ao longo do tempo sendo destituídos de seu teor discursivo e hoje passaram a ser entendidos, equivocadamente, como dados que comprovam fatos, a exemplo do que ocorre com a biografia de Ximenes.

Ugo Fleres monta sua narrativa sobre Ximenes a partir de escritos deste, assim afirma o autor, colhidos em um diário. Embora esse documento ainda hoje não tenha vindo a público, é a partir do que nele consta que se torna possível pensar a biografia de Ximenes, uma vez que o acesso às pastas italianas é, malgrado a internet, virtualmente impossível. Não por acaso o poeta e crítico arroga-se autoridade, pois detentor de um suposto discurso fidedigno; todavia, o autor de melodramas finge esquecer que o diário é documento que o artista elabora para alcançar a posteridade por seus méritos. Assim, Fleres, utilizando-se das palavras de Ximenes, escreve sobre o início pródigo do artista:

“Un giovine tarchiato mi venne incontro.

- Che vuoi? - mi disse. Ed io:

- Si paga per studiare?

- No. -

- E che dovrei fare per essere ammesso in questa scuola?

- Va' dal professore Morello.

Io che sino a quel momento avevo mostrato timidezza, lo invitai ad accompagnarmi dal maestro. E attraversando il corridojo che immetteva nello studio del professore, mi accorgevo che il mio spirito si era fatto audace, il velo che mi ottenebrava gli occhi e la mente si era squarciato...

Entrai.

- Chi sei? - m'interrogò un vecchio corpulento dalla lunga zàzzera, dalle fedine rossicce e dai baffi radi: - che vuoi?

- Voglio studiare scultura.

- Che ti salta in mente, figlio mio? Hai già provato e tentato modellare?

- Nossignore - ...

- Allora va'; e tu, Millefiori, dàgli della creta, delle stecche, un trespolo

e, per modello, un piede.

*Mi pose al lavoro; eran le nove del mattino.
Alle undici e mezzo passò il maestro, guardò,
e poi, piantando le gambe aperte e tenendo
le braccia legate dalle mani dietro al dorso, in
tono burbero mi disse:*

- Tu hai lasciato altro maestro.

- No, ho detto il vero.

*Mi fissò negli occhi co' suoi colore
del mare:*

*- Sarà, lo vedremo; tutto si viene a sa-
pere; e guai a te! Vuoi fare una testa? Te ne
senti capace?*

- Mi sento capace.

- Allora, dàgli la testa dell'Arianna..."

A narração prossegue destacando o
susto do professor diante da inacreditável

promessa que se manifestava através daquele rapaz e que se regozija com a con-
firmação dessa expectativa, uma vez que, a partir daquele momento, observando as
qualidades naturais do jovem Ximenes, decide ensiná-lo.

Assombra, entretanto, mais que a demonstração da inata habilidade artística
do púbere escultor, a semelhança do episódio narrado com uma passagem extraída
das Vidas de Giorgio Vasari sobre Giotto. Nela, Vasari relata que Cimabue se sur-
preende com o engenho artístico de Giotto, que desenha uma ovelha sem qualquer
estudo precedente, e que, por essa razão, convida o mancebo pastor à instrução⁷.

Fig. 1 - Il Fumatore

⁷ Per il che, sendo cresciuto Giotto in età di x anni, gli aveva Bondone dato in guardia alcune pecore del podere, le quali egli ogni giorno quando in un luogo e quando in un altro l'andava pasturando, e venutagli inclinazione da la natura dell'arte del disegno, spesso per le lastre, et in terra per la rena, disegnava del continuo per suo diletto alcuna cosa di naturale, o vero che gli venissi in fantasia. E così avvenne che un giorno Cimabue, pittore celebra-
tissimo, transferendosi per alcune sue occorrenze da Fiorenza, dove egli era in gran pregio, trovò nella villa di Vespignano Giotto, il quale, in mentre che le sue pecore pascevano, aveva tolto una lastra piana e pulita e, con un sasso un poco apuntato, ritraeva una pecora di naturale, senza esserli insegnato modo nessuno altro che dal-
lo estinto della natura. Per il che fermatosi Cimabue, e grandissimamente maravigliatosi, lo domandò se volesse star seco. Rispose il fanciullo che, se il padre suo ne fosse contento, ch'egli contentissimo ne sarebbe. Laonde

Além desse exemplo, contundente, recolhem-se outros que desorientam as informações sobre Ximenes. Contudo, embora o texto do poeta italiano traga tópicos que evidenciam o uso de referencial adequado à ocasião, como é praxe de letrados daqueles anos, restos retóricos, seu livro prossegue como fonte a partir da qual é possível pensar a biografia de Ximenes.

Ainda que o futuro escultor não tenha tido ensino formal até conhecer o professor de “bigodes avermelhados”, sabe-se que também seu pai, Antonio Ximenes, era escultor. Sabe-se ainda que frequentava lições de desenho de Pietro Volpes⁸, artista que, de acordo com o referido diário de Ximenes, o teria levado ao Istituto di Belle Arti.

Fig. 2 - Soliloquio

Do que se sabe, Ettore Ximenes (Palermo, 11 de abril de 1855 — Roma, 20 de dezembro de 1926) inicia-se nas artes aos quatorze anos, quando começa a

domandatolo a Bondone con grandissima istanza, egli di singular grazia glielo concesse. Et insieme a Fiorenza inviatosi, non solo in poco tempo pareggiò il fanciullo la maniera di Cimabue, ma ancora divenne tanto imitatore della natura, che ne' tempi suoi sbandì affatto quella greca goffa maniera, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, et introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato. LE VITE DE' PIÙ ECCELLENTI ARCHITETTI, PITTORI, ET SCULTORI ITALIANI, DA CIMABUE INSINO A' TEMPI NOSTRI Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino - Firenze 1550

⁸ Pietro Volpes (Palermo, 1827/30 – 1924) Pouco se sabe sobre este pintor que, como se afirma, foi oficial das tropas do governo antiborbônico na Sicília em 1848, o que lhe impossibilitou de estudar em Roma por ordem papal[Cf. GUBERNATIS, A. de. *Piccolo Dizionario dei Contemporanei Italiani*. Roma, Forzani E. C. Tipografi del Senato, 1895. p. 933]. Dez anos mais tarde, todavia, obtém a permissão para viver em Roma, onde permanece por dois anos [Cf. GUBERNARTIS, A. de. *Dizionario Degli Artisti Italiani Viventi, Pittori, Scultori e Architetti*. Firenze, Luigi e A. S. Gonnelli Editori, 1889. pp. 552-553]. Dedicou-se sobretudo ao magistério, tendo sido o responsável pelo ingresso de Ettore Ximenes na Accademia di Palermo em 1868-69. [Cf. FLERES, Ugo. *Ettore Ximenes*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 19].

Fig. 3 - La Rissa

desenhar com Pietro Volpes e começa a modelar com Nunzio Morello⁹ na Accademia di Belle Arti¹⁰, em sua cidade natal, Palermo. Aos dezessete anos, em 1872, parte para Nápoles onde estuda pintura com Domenico Morelli¹¹ no Istituto di Belle Arti di Napoli e escultura com Stanislao Lista¹². Nesta cidade, como consta de alguns verbetes e catálogos¹³, Ximenes é “influenciado” quer pelo ambiente artístico napolitano quer pela obra de Vincenzo Gemito.

O artista siciliano, talvez pela sua dedicação à arte de encomendas, seja ela pública ou particular, ou por sua arte

ter sido obscurecida pelo que se convencionou chamar de “gênio criativo”¹⁴ de Gemi-

9 Nunzio Morello (Palermo, 1806 – 1878), escultor que, embora tenha realizado algumas obras de importância na Sicília no século XIX – tanto para igrejas locais, quanto para túmulos de influentes famílias sicilianas, destaque-se a da Chiesa dei Cappuccini, a da Chiesa San Francesco di Paola, o túmulo à Marchese Hauss e o monumento tumular à Família Tasca –, ainda hoje é pouco conhecido. [Cf. Ulrich Thieme, Felix Becker u.a.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band XXVI, E. A. Seemann, Leipzig 1932, S.137.]

10 Do que se pode verificar, Ximenes inicia seus estudos artísticos regulares na Accademia di Palermo em 1868, com Nunzio Morello, o mesmo professor de seu pai Antonio Ximenes. [Cf. GUBERNARTIS, A. de. Dizionario Degli Artisti Italiani Viventi, Pittori, Scultori e Architetti. Firenze, Luigi e A. S. Gonnelli Editori, 1889. pp. 554-557]. Encontram-se, todavia, outras referências, como no catálogo preparado por Giovanna Bonasegale sobre a galeria de arte moderna de Roma, no qual se lê que o escultor teria frequentado o Istituto Palermitano di Belle Arti della Martorana nos anos de 1869. No entanto, deve-se considerar que a informação de Bonasegale pode não ser oposta às demais encontradas, uma vez que, como explicita Ugo Fleres, o Istituto di Belle Arti pertencia à Accademia di Palermo e ocupava um antigo monastério na região de Martorana, adaptado para receber as lições de arte. [Cf. FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. pp.20-21]

11 Domenico Morelli (Napoli, 1826 – 1901), que foi senador do Regno d'Italia, assume a cátedra de pintura da Accademia di Belle Arti di Napoli em 1868. Algumas informações pontuais sobre Morelli encontra-se no site do Senato della Repubblica - <http://notes9.senato.it/Web/senregno.NSF/e56bbbe8d7e9c734c125703d002f2a0c/9b-ca1d0a21ad3b474125646f005da4d8?OpenDocument>

12 Stanislao Lista (Salerno, 1824–1908) – Pintor e escultor italiano, aluno de G. Forte e de G. Cali, notabiliza-se com Leone Ferito, obra integrante do monumento aos mártires napolitanos de 1820 (maquete na Galleria d'Arte Moderna di Napoli) e por alguns retratos que fez. Realizou monumentos tumulares e estátuas comemorativas. [Cf. Treccani. Enciclopedia on Line]. O nome de Stanislao Lista aparece relacionado ao de Ximenes como sendo seu professor de escultura, em duas publicações: FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 26; 32-33 e BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 591.

13 Cf. BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 591; DE MICHELI, Mario. La Scultura Italiana dell'Ottocento. Torino, UTET, 1992. p. 250-255; 334.

14 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e

to, não logrou a dileção de críticos e estudiosos da escultura, que entendem sua arte como “menor” dentro do conjunto dos grandes artistas italianos. Para Mario De Micheli, por exemplo, a obra inicial do palermitano “indica la decisa impostazione realista dei suoi inizi”¹⁵, consequência de seus estudos na cidade partenopea. Já Bonasegale, mais assertiva, explicita: *“L’impatto con la scuola napoletana e lo stretto rapporto di amicizia instaurato con Vincenzo Gemito, con il quale divide lo studio, fanno sì che questa sia improntata ad un’arte spiccatamente realista”*¹⁶. Embora nada se especifi-

Fig. 4 - Gli Scolari del Cuore

que sobre a dupla influência sobre o escultor siciliano, a gemitiana e a napolitana, pode-se supor que “influência” signifique algumas soluções de modelagens de Ximenes que se aproximam às de obras de Gemito, a exemplo *Il Fumatore* (Fig. 1) e *Soliloquio* (Fig. 2) [ambas de 1886], ou ainda algumas obras que tratam do cotidiano, como *La Rissa* [1879] (Fig. 3) ou *Gli Scolari del ‘Cuore’* [1887] (Fig. 4). Alegam ainda as biografias sobre o escultor palermitano que ele e Gemito, como se pode ler no excerto de Bonasegale, teriam dividido ateliê e que, dada a influência do escultor napolitano, Ximenes teria produzido tais obras nessa época. Entretanto, como se pode verificar, as

Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 591.

15 DE MICHELI, Mario. *La Scultura Italiana dell'Ottocento*. Torino, UTET, 1992. p. 251.

16 Idem. p. 251.

Fig. 5 - L'Equilibrio

obras em questão foram modeladas anos depois, aliás, após Ximenes ter trocado a Academia de Nápoles pela de Florença. Ainda que a relação entre os dois escultores tenha sido estreita, como declara Ximenes¹⁷, nada indica que tenham dividido ateliê, como inferem as biografias que se repetem. O que se pode dizer é que ambos se frequentavam por estudarem na mesma Academia e que essa relação não se estende por mais de um ano.

Depois de Nápoles, no ano de 1874, o artista participa, em Palermo, de um concurso para pensionato artístico em Florença. Vencendo-o¹⁸, parte, ainda neste mesmo ano, para a capital Toscana onde prossegue com

seus estudos de escultura e desenho por aproximadamente dez anos. Dentre seus colegas, Emilio Gallori (Florença, 1846-1924)¹⁹, artista com quem trabalha em alguns projetos e com quem concorre, posteriormente, em concursos para monumentos na

17 "Visitai il suo studio, una stambergia. Vidi un'opera, La partita a pallini, che ora sta a Capodimonte. Mi colpì l'evidenza della plastica che ritraeva il vero nel più crudo aspetto. Era il tempo della reazione al classicismo che gli imitatori del Canova avevano imposto nauseando... Ottenemmo di occupare un sotterraneo dell'Università, e il primo lavoro fu il ritratto reciproco. Quello che mi fece Gemito me lo rubarono a Firenze. ... Quel sotterraneo era diventato il ricovero degli scugnizzi, perché lui ed io non copiavamo altro che guagliuni; ma Gemito aveva una tecnica sua speciale... improntava e, col dito sapeva ricavare effetti di evidenza impressionante. L'occhio non aveva forma chiara scultorica, ma era un occhio vero; un pezzo di legno qualunque buca la pupilla, e una ditata con un pastello di creta dava la vita, con una plasticità che pareva carne. Io ammiravo, ma non mi ero persuaso che quella fosse scultura. Io volevo vedere la forma, lui il colore." Cf. FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 26 e p.. 29-30.

18 Cf. BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 591; FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 38.

19 Cf. Enciclopedia Treccani: "Scultore italiano. Intese dapprima reagire al manierismo accademico (Nerone vestito da donna, 1873, che suscitò un'aspra polemica); modellò poi gruppi piuttosto sentimentali e aneddotici (Sorelle di latte, Il fumo negli occhi); il suo nome è legato soprattutto al monumento a Garibaldi, sul Gianicolo, a Roma".

Itália, dentre os quais, a Giuseppe Garibaldi em Roma²⁰. Nesse período de formação, Ximenes, do que se pôde verificar, inicia a busca por uma plástica que o individualize. Suas obras passam então a ser mostradas em salões europeus, quando obtém prêmios²¹ e, por isso, a serem adquiridas pelo Estado Italiano, como no caso de *L'Equilibrio* [1878] (Fig. 5), *Achille ed Ettore* [1887] (Fig. 6) e *Rinascita* [1895] (Fig. 7). Data também desse período a obra *Cuore di Re* (Fig. 8), efígie do rei Vittorio Emanuele II, esculpida em mármore no mesmo ano da morte do soberano, 1878. A escultura, integrante do Salão de Turim de 1879, e, mais tarde, em 1881, adquirida pelo Principe Amedeo di Savoia para integrar os jardins do palácio, apresenta “Sua Majestade” acompanhada de um cão no momento que conforta um pobre menino: alegoria da fidelidade do rei a seu povo. Essa estátua, muito elogiada nos círculos artísticos, e sempre mencionada na bibliografia consultada, é mais

Fig. 6 - Achille ed Ettore

20 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 26.

21 Para uma relação de prêmios conquistados por Ximenes em salões daquele período ler: MAJO, Elena di; LAFRANCONI (a cura di), Matteo. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo. Milão, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2006. p. 330; BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. pp. 591-593; FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. pp. 1-60; GUBERNATIS, Angelo de (org.). Dizionario Degli Artisti Italiani Viventi, Pittori, Scultori e Architetti. Firenze, Luigi e A. S. Gonnelli Editori, 1889. pp. 555-557; GUBERNATIS, Angelo de (comp.). Piccolo Dizionario dei Contemporanei Italiani. Roma, Forzani E. C. Tipografi del Senato, 1895. p.936.

Fig. 7 - Rinascita

uma demonstração de que Ximenes lidava com as antigas doutrinas retóricas²², ainda que em fiapos, em seus estudos nas academias de Nápoles e Florença.

O artista, além de seus trabalhos em escultura, também inicia nessa época sua colaboração como desenhista para *Illustrazione Italiana*²³, periódico para o qual trabalha por cerca de vinte anos, mesmo após deixar a cidade de Dante²⁴. Ainda nesses anos, entra em contato com editores²⁵ e passa a enviar trabalhos também para o periódico florentino *Gazzetta d'Italia*, e com o também florentino jornal humorístico *Il Bollente*

22 Do tratado de iconologia de Ripa depreende-se que a alegoria da fidelidade deve sempre ser acompanhada de um cão. Assim a descreve:

"Donna vestita di bianco, come la Fede, con due dita della destra mano tenga un anello, over sigillo, et a canto vi sia un cane bianco. Si fa il sigillo in mano, per segno di Fedeltà, perché con esso si serrano e nascondono li segreti. Il cane perché è fidelissimo haverà luogo appresso questa imagine per l'autorità di Plinio nel lib. 8. dell'Historia Naturale, dove racconta in particolare del cane di Tito Labieno veduto in Roma nel consolato d'Appio Iunio et Publio Silio, il quale, essendo il sopradetto Tito in prigione, non si partì mai da giacere per quanto poteva vicino a lui et essendo egli finalmente come reo gettato dalle scale gemonie, supplicio che si usava in Roma a quelli che erano condannati dalla giustitia, stava il cane intorno al corpo del già morto padrone, mostrando moltissimi effetti di dolore et portando tutto il cibo che gli si dava alla bocca d'esso, essendo alla fine il cadavere gettato nel Tevere, il cane ancora di propria voglia vi si gettò reggendo sopra l'acque per buono spatio quel corpo, con infinita meraviglia de' riguardanti. Si legge anco in Erasto d'un Cavalier Romano che haveva un figliuolo unico nelle fasce, appresso al quale di continuo stava un cane domestico di casa et avvenne che facendosi un giorno nella Città alcuni giochi militari, ove il Cavaliere doveva intervenire, volle la curiosa trovò il fanciullo vivo et sano, con sua grandissima allegrezza et meraviglia, poi accorgendosi del serpe morto, venne in cognitione della verità, dolendosi infinitamente d'haver dato all'innocente animale la morte, in recompensa della rarissima fedeltà. Molt'altri essempli raccontano diversi altri autori in questo proposito, a noi bastano questi."

23 Destaque-se que a colaboração de Ettore Ximenes com o periódico *Illustrazione Italiana* é intermediada pelo seu irmão Edoardo Ximenes, diretor e editor da revista.

24 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 591.

25 Considere-se que os irmãos Emilio e Giuseppe Treves, influentes editores milaneses do período, detinham os direitos de publicação de *Illustrazione Italiana*. [Cf. *Enciclopedia Treccani* - Trèves, Emilio. - Scrittore ed editore (Trieste 1834 - Milano 1916), creatore dell'omonima casa editrice (1861) in Milano, per la quale si valse della collaborazione del fratello Giuseppe (Trieste 1838 - Milano 1904), che gli si associò dal 1870. Editore di G. Verga, G. D'Annunzio, G. Deledda, L. Pirandello, E. De Amicis, ecc., creò varie collane, come la *Biblioteca amena*, *Le più belle pagine degli scrittori italiani*, *Scrittori moderni italiani*, e la rivista *L'Illustrazione italiana* (dal 1873). Diretta dal 1916 al 1926 da G. Beltrami, la Treves si fuse poi con la Bestetti e Tumminelli; ricostituitasi come casa editrice autonoma nel 1933, nel 1939 fu rilevata da A. Garzanti, che ne continuò alcune iniziative editoriali.]

Fig. 8 - Cuore di Re

Achille²⁶, para o qual realiza desenhos e litografias²⁷, alguns dos quais caricaturas²⁸.

Ximenes também colabora em outras publicações, ilustrando livros²⁹ (Fig. 9).

26 "Intanto il giornaleto umoristico, Il bollente Achille, nasceva per effimera vita. Poco tempo prima era capitato a Firenze Eduardo, fratello primogenito dello scultore, reduce da' suoi cinque anni di milizia in cavaleria. E dunque Ettore, che aveva voluto il fratello rimanesse a Firenze, Eduardo stesso, e con loro il già famoso Yorik (avvocato Pietro Coccoluto Ferrigni), Gaetano Malenotti, direttore del Fieramosca, Enrico Montecòrboli e il Barattani, fondavano Il bollente Achille. E l'esule mandava ogni settimana da Livorno le caricature per il gionaleto fiorentino." FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 43-44.

27 Assim ilustra o artista sua experiência com litografia: "Il periodo del pensionato fu breve, passò veloce e, passato, dovetti adattarmi a ogni sorta di lavoro, sempre inerente all'arte, e più volte accettai lavori dei quali non conoscevo il processo tecnico. Ricordo che la sera del 9 gennaio 1887 venne da me l'editore Smorti [até o momento não foi possível localizar os dados biográficos do referido editor] a ordinarmi due grandi ritratti, in litografia di Umberto e Margherita di Savoia. // - Voglio essere il primo in Italia a lanciare i ritratti dei nuovi sovrani. // [...] Non mi mossi dal tavolo sul quale eran collocate le due eburnee pietre di Monaco; e con la schiena curva restai a rattenere il fiato, - questo solo mi aveva raccomandato lo Smorti, - sedici ore. Stanco di girar la punta del lapis litografico su uno dei ritratti, passavo all'altro per variare... Dalle cinque di sera alle nove del mattino non mi stancai neppure un momento dal lavoro. // Lo Smorti pagò e portò via le due pietre, raggiante... La sera, mille rotoli raccomandati s'irradiavano in corsa per tutta la penisola." FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 44.

28 De acordo com a biografia do artista registrada por Ugo Fleres, as humoradas ilustrações do artista lhe teriam custado a liberdade, ainda que por pouco tempo. Em suas sintomáticas palavras, assim narra o fato: "C'era e c'è ancora, all'angolo di via Cavour, di fronte al Bottegone, una frequentatissima tabaccheria: lì apparvero le caricature disegnate alla brava, rappresentanti i personaggi più in vista di Firenze, il piatto del giorno della pubblica opinione. In quelle bacheche appunto, qualche anno dopo, si videro le caricature del processo di Giovanni Nicotera, ministro degli'Interni, contro il giornale fiorentino la Gazzetta d'Italia, le quali furono pubblicate nell'Illustrazione, a Milano, e fecero molto scalpore attorno al nome del giovane artista. E lì apparve pure la caricatura d'un tal capitano il quale, imbezzito, entrò nella tabaccheria e lacerò il foglio ov'era non certo adulata la sua militare effigie. Apriti cielo! Ettore gli manda i padrini; i due si battono, e al capitano tocca una sgraffittura a un braccio, fatta, piuttosto che con la sciabola, con il lapis dell'avversario. Ma ci si mise in mezzo il Tribunale, e l'infelice Ximenes fu condannato a tre mesi di confino a Livorno." FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 41-42.

29 Do que foi possível levantar, Ximenes ilustra: DE AMICIS, Edmondo. Gli Amici. Milano, 1890; DE AMICIS, Ed-

Em 1884, Ximenes assume a cátedra de escultura e a direção da Accademia Raffaello Sanzio em Urbino, após escolha da comissão examinadora da referida academia³⁰. Verifica-se que Ximenes, naquele momento, usufrui de algumas relações cultivadas durante seus dez anos na capital toscana, a exemplo, com os irmãos Emilio e Giuseppe Treves (Fig. 10 e Fig. 11) e com o Ministro Zanardelli³¹, influentes personagens italianas para quem o artista modela retratos. Além de obter o reconhecimento

Fig. 9- La lettera Anonima

mondo. Il Vino. Milano, 1890; DE AMICIS, Edmondo. La Lettera Anonima. Milano, 1895 e MANTEGAZZA, Paolo. Fisionomia e Mimica. Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1889.

30 “Gian Battista Pericoli muore il 3 Giugno del 1884; Giuseppe Castellani più che settantenne viene collocato a riposo il 10 Novembre dello stesso anno, non senza avere, prima di andarsene, preso parte alla Commissione esaminatrice dei lavori e dei titoli dei concorrenti nuovi per le cattedre di pittura e scultura. Il giudizio concorde dei commissari, Giuseppe Castellani Presidente per anzianità, Comm. Antonio Lanzirotti, prof. Cav. Gaetano Tiberi, Antonio Valenti - è assente il signor Cav. Giuseppe Ciccolini, Ispettore degli Scavi e Monumenti - dopo due sedute tenute il 29 Ottobre e il 2 Novembre 1884, proclama i nomi dei vincitori. Sicché il 14 Marzo dell'anno 1885 ecco apparire l'elenco rinnovato della Presidenza, Direzione, e Corpo Insegnante dell'Istituto di Belle Arti delle Marche: in esso appare la prima volta un Presidente nella persona del Comm. Antonio Lanzirotti Barone di Sarnaggia, Direttore e insegnante di scultura è il prof. Cav. Ettore Ximenes, insegnante di Pittura il prof. Luciano Nezzo, insegnante di Ornato, Decorazione e intaglio in legno il prof. Giuseppe Frenguelli. Immutati i nomi degli altri insegnanti e quelli del Segretario Vincenzo Romani e dell'Ispettore del Museo Conte Francesco Ubaldini. Per riferire in breve sulla vastissima opera di Ettore Ximenes - Palermo 1855 - Roma 20 Dicembre 1926 - nonché sul valore di essa occorrerebbero maggior spazio ma soprattutto doti diverse da quelle ch'io posseggo; a lui è stata dedicata una vasta monografia che reca le firme di Adolfo Venturi e di Ugo Fleres; ivi sono riprodotte in gran copia sculture, disegni, pitture ad attestarne una versatilità ricca, prepotente, in alcuni momenti felice; la sua fama ebbe vasta consacrazione ufficiale, divenne mondiale giacché monumenti dello Ximenes si elevano sulle piazze non solo di città italiane, ma straniere: Buenos Ayres - Kiew - San Paulo - Pietrogrado - e una serie di bronzi o di marmi suoi adorna Gallerie di Stato e case private. Il tempo porrà via via in luce la parte migliore della sua fertile produzione, e si vedrà forse come anche quella che oggi si trascura perché molto legata alle mode e agli schemi del tempo cui egli appartenne, proprio da un costume riceverà significazione”.

<http://www.prourbino.it/ScuolaDelLibro/StoriaCarnevali.htm>

Ci basterà qui ricordare le opere ch'egli foggì durante il periodo urbinato, con le parole celebrative pronunciate in memoria dallo scultore Arnaldo Zocchi probabilmente durante la funebre cerimonia,

«Un ritmo di vivere più quieto gli porgeva Urbino, che lo chiamava a dirigere l'Accademia Raffaellesca.

L'angustia del breve ambito provinciale non poteva far argine alla mente che spazia in più larghi confini e la sua personalità seguì a irradiarsi sulla penisola con opere importantissime. E di là, nei pubblici concorsi, in nessuno dei quali egli fu mai assente, scendeva già preceduto e circondato dall'aureola della Vittoria.

Lasciò anche Urbino e ormai col prestigio di una fama universalmente conosciuta comparve a Roma.

Dalla gentile città delle Marche erano usciti per le sue mani, il bel monumento di Garibaldi a Milano ... La Galleria Nazionale di Arte moderna si era arricchita della sua statua della Rinascita e del suo gruppo Cuore, gioiello eterno di arte finissima».

31 GUBERNATIS, Angelo de (org.). Dizionario Degli Artisti Italiani Viventi, Pittori, Scultori e Architetti. Firenze, Luigi e A. S. Gonnelli Editori, 1889. pp. 556. Sobre o ministro Giuseppe Zanardelli, Cf. Enciclopedia Treccani - Giurista e uomo politico (Brescia 1826 - Maderno 1903). Studente di giurisprudenza a Pavia, partecipò ai moti del 1848 e l'anno successivo prese parte alle “dieci giornate” di Brescia. Riparato in Toscana fino al 1851, nel 1859, dopo un breve esilio in Svizzera, fu inviato da Garibaldi a Brescia, dove promosse l'insurrezione di giugno. Deputato della Sinistra dal 1860, ministro dei Lavori pubblici (1876-77) e degli Interni (1878), fu relatore (1880) della proposta di legge sulla riforma elettorale e ministro della Giustizia (1881-83).

Fig. 10- Emilio Treves

Fig. 11- Giuseppe Treves

pela sua obra, saudada quer por escritores, como De Renzis³² e De Amicis³³, quer por

32 [Cf. Enciclopedia Treccani] - Giornalista e uomo politico (Capua 1836 - Parigi 1900). Entrato giovanissimo nell'esercito borbonico, nel 1860 si congedò per poi arruolarsi, coerentemente con le sue idee liberali e patriottiche, in quello sabaudo. Lasciata la carriera militare alla fine degli anni Sessanta, si dedicò all'attività letteraria e giornalistica. Autore di testi teatrali, romanzi e novelle, fu nel 1870 tra i fondatori del quotidiano «Il Fanfulla» a cui per alcuni anni collaborò firmando con diversi pseudonimi. Nel 1874 venne eletto deputato, sedendo nei banchi della Sinistra. Costitutosi il governo Depretis, ne seguì fedelmente la linea per molti anni, sostenendo prima un moderato progressismo e poi, dal 1882, spostandosi su posizioni più conservatrici. Critico verso la politica coloniale italiana e in particolare verso la spedizione di Assab, nel 1885 passò all'opposizione. Nel 1889 entrò nella diplomazia e fu nominato ministro plenipotenziario a Bruxelles. Per svolgere questo compito si dimise dalla Camera dei deputati. Fu poi a Madrid e, dal 1898, a Londra. Nel luglio 1900, poco prima di morire, venne nominato senatore.

33 Cf. Enciclopedia Treccani: "Scrittore italiano (Oneglia 1846 - Bordighera 1908). Ufficiale e combattente del 1866, abbandonò la carriera militare (da cui trasse ispirazione per i bozzetti raccolti in *La vita militare*, 1a ed. 1868) per darsi alle lettere. In otto anni (1871-79) pubblicò sei libri di viaggio: *Spagna*, *Olanda*, *Ricordi di Londra*, *Marocco*, *Costantinopoli*, *Ricordi di Parigi*, tutti, sebbene in diversa misura, editorialmente fortunati. L'adesione al socialismo nel 1892 fu uno degli avvenimenti più salienti della sua vita. Già nel 1880 aveva pubblicato mediocri *Poesie*; nitidezza di ritratti, lineare semplicità di commozione e di morale sono invece i pregi delle argute analisi psicologiche di *Amici* (1883) e del celebre *Cuore* (1886), il suo capolavoro, insieme forse con *La carrozza di tutti* (1899), diario di un anno di osservazioni su un tram cittadino. Ricordiamo inoltre: *Sull'Oceano* (1889), *Il romanzo d'un maestro* (1890), *Fra scuola e casa* (1892), di cui fa parte il racconto *La maestrina degli operai* (pubbl. da solo, 1895). Del problema della lingua si occupò, da un punto di vista manzoniano, ma con criteri ormai arretrati,

autoridades, como o Rei Umberto I, que visita o artista em Florença para parabenizá-lo pela sua já referida obra *Cuore di Re*³⁴, Ximenes conquista, sem dúvida, prestígio social. Certamente, pelo reconhecimento que obteve por seus trabalhos nos últimos anos e pelas relações que mantinha com pessoas influentes do período, o artista é chamado para dirigir a *Accademia Raffaello Sanzio*³⁵.

Naquele mesmo ano, 1884, o artista transfere-se para Urbino, onde reside, do que foi possível levantar, por cerca de sete anos³⁶. Ainda que se suponha que ele tenha permanecido na direção da Academia por apenas um ano, seu nome passa a ser ainda mais divulgado, uma vez que atende a várias encomendas de importância: busto do conde Federico Castracane Staccoli³⁷ [1884] (Fig. 12) e de seu filho o conde

in *L'idioma gentile* (1905). Nell'amore per il bene sino alla commozione (ma i suoi momenti di languore lacrimoso non sono così frequenti, né così importanti, da caratterizzarlo come polemicamente fece il Carducci in uno dei Giambi), va indicato l'aspetto più significativo della sua personalità e la più genuina espressione del suo mondo. 34 "[...] verso la fine del 1878, Umberto I, visitando Firenze, per la prima volta da sovrano, si recò pure dallo studio Ximenes, Lungarno Serristori, per vedere il gruppo *Cuore di Re*, rappresentante un noto episodio delle scene di caccia di Vittorio Emanuele II, il re morto da alcuni mesi. Anche qui un fanciullo: l'abbiamo detto, era il momento. L'opera, che à la grazia, diremo, di genere, a quel tempo particolarmente in auge, e che rivella un modellatore provetto, era statua finita allora allora; e al giovine re quel gruppo in cui vedeva efficacemente resa la figura del padre, riuci molto grato. L'anno seguente *Cuore di Re*, bronzo, fu esposto e premiato in Torino, ove lo acquistò Amedeo duca di Aosta (1881)." [FLERES, Ugo. *Ettore Ximenes*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. pp. 46] // "Modellò dopo un gruppo intitolato: *Il Cuore del Re*, e rappresenta Vittorio Emanuele il quale girando a caccia, e avendo trovato un fanciullo senza scarpe, lo prende sulle ginocchia e gli offre una moneta che il piccolo contadino con fiera ricusa: l'episodio è storico, e il gruppo piacque tanto al Re Umberto, che onorò l'artista di una sua visita quando si recò a Firenze per fare l'entrata trionfale, e al principe Amedeo che gliene ordinava una riproduzione in marmo". [GUBERNATIS, Angelo de (org.). *Dizionario Degli Artisti Italiani Viventi, Pittori, Scultori e Architetti*. Firenze, Luigi e A. S. Gonnelli Editori, 1889. p. 555.]

35 Provavelmente Ettore Ximenes tenha ido dirigir a academia por recomendação de Camillo Castracane Staccoli que, de acordo com o sítio web que versa sobre a história da academia [http://www.prourbino.it/ScuolaDelLibro/StoriaCarnevali_cap1.htm], era presidente do comitê acadêmico naquele período. "Fin nel 1879 ecco infatti il Corpo Accademico, nella sua adunanza del 3 Agosto, esaminare una lettera del Comitato, che si era costituito in Urbino sotto la Presidenza del Conte Camillo Castracane Staccoli, al fine d'instituirvi una Scuola Professionale d'Arte e Mestieri, lettera nella quale si richiedeva l'uso di un locale nel quale la Scuola avesse potuto trovare ospitalità iniziando le sue funzioni sotto la sorveglianza dell'Istituto stesso. Tale idea fu quindi ripresa, l'anno successivo, dall'Amministrazione Comunale, per aderire alla cui richiesta il Corpo Accademico fece anche approntare un completo progetto presentato il 17 Ottobre 1880 ed esaminato sopralluogo nel 1881 da un ispettore ministeriale, senza che peraltro alcuna decisione fosse adottata. // [...] Gian Battista Pericoli muore il 3 Giugno del 1884; Giuseppe Castellani più che settantenne viene collocato a riposo il 10 Novembre dello stesso anno, non senza avere, prima di andarsene, preso parte alla Commissione esaminatrice dei lavori e dei titoli dei concorrenti nuovi per le cattedre di pittura e scultura. Il giudizio concorde dei commissari, Giuseppe Castellani Presidente per anzianità, Comm. Antonio Lanzirotti, prof. Cav. Gaetano Tiberi, Antonio Valenti - è assente il signor Cav. Giuseppe Ciccolini, Ispettore degli Scavi e Monumenti - dopo due sedute tenute il 29 Ottobre e il 2 Novembre 1884, proclama i nomi dei vincitori. // Sicché il 14 Marzo dell'anno 1885 ecco apparire l'elenco rinnovato della Presidenza, Direzione, e Corpo Insegnante dell'Istituto di Belle Arti delle Marche: in esso appare la prima volta un Presidente nella persona del Comm. Antonio Lanzirotti Barone di Sarnaggia, Direttore e insegnante di scultura è il prof. Cav. Ettore Ximenes, insegnante di Pittura il prof. Luciano Nezzo, insegnante di Ornato, Decorazione e intaglio in legno il prof. Giuseppe Frenguelli."

36 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 592.

37 Cf. ArtPast - catalogo opere d'arte / SPSAE Urbino:

In: Sítio web - <http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?id=oai:artpast.org:1100051136>

Camillo Castracane Staccoli³⁸ [1886]., busto de Antonio Stoppani³⁹ [s.d.] e busto do Arcebispo de Urbino⁴⁰ [1886] (Fig. 13). Entretanto, apesar de sua escultura agradar a alguns encomendantes influentes politicamente, seus projetos de monumentos realizados para concursos públicos abertos em cidades da Itália não obtêm êxito⁴¹.

O primeiro concurso do qual Ximenes participa tem lugar em Livorno e propõe um monumento ao político e escritor Francesco Domenico Guerrazzi (Livorno, 1804-1873), em 1878. De acordo com o próprio escultor, que nessa ocasião vence o concurso, o júri prefere premiar o terceiro colocado “un certo Gori, livornese, che morri illustre sconosciuto⁴²”. Ainda naquela cidade portuária, Ximenes concorre, no ano seguinte, ao Monumento a Vittorio Emanuele II sem, contudo, obter sucesso. Mas, desta vez, o escultor aceita o revés, já que o monumento é confiado ao afamado escultor Augusto Rivalta (Alessandria, 1837-1925). Segundo Ximenes, a comissão de avaliação teria confiado a Rivalta a execução de um monumento equestre, especialidade que, até aquele momento, o palermitano não dominava. Em 1881, participa de outro concurso que também pretende divulgar e fixar a imagem do Rei do Risorgimento, desta vez em Florença⁴³. Mais uma vez o cavalo do artista não surpreende e Emilio

38 Cf. Bollettino d'Arte. Necrologio. Roma. 1907 p. 36: “Il 28 febbraio si spegneva in Urbino il conte cav. Camillo Castracane Staccoli, fra il compianto di tutta la città sua, che ricorda la larga e secolare beneficenza dell'antica famiglia dond'egli usciva e il fermo e nobile carattere di lui. Il quale, oltre ad aver coperto molti fra i primi uffici nell'amministrazione del Comune, della Provincia, del R. Istituto di Belle Arti, della R. Accademia Raffaello, fino all'ultimo di sua vita fu Conservatore del Palazzo Ducale di Urbino e R. Ispettore degli Scavi e Monumenti. Gelosissimo nel mantenere e difendere quel magnifico monumento feltro-roveresco e nell'ordinare e curare la bella pinacoteca che in esso è raccolta, egli sapeva illustrarne i rari pregi con sicura dottrina e con genialità, come dimostrò in varie conferenze, specialmente su Luciano di La Vrana. Ma il conte Camillo Castracane Staccoli fu anche pittore di valore e, pronto a intendere il significato della gloriosa arte dei secoli passati, a coglierne il carattere, a tradurne le altissime visioni, amò divulgarne con accuratissime copie i capolavori, la cui conservazione era il lui affidata. Artista per senilimento, l'ulteriore delle bellezze e delle glorie della sua patria, il conte Castracane s'è spento a soli 58 anni, nel giorno anniversario della sua nascita.”

39 Cf. Enciclopedia Treccani - Letterato e scienziato (Lecco 1824 - Milano 1891), prof. di geologia nell'univ. di Pavia (1861-62), poi nell'Istituto tecnico superiore di Milano (1862-78), quindi nell'Istituto di studi superiori di Firenze (1878-83) e infine (dal 1883) di nuovo a Milano, dove diresse anche il Museo civico di storia naturale; socio nazionale dei Lincei (1875). Si occupò principalmente della geologia e della paleontologia della Lombardia, e sostenne l'unità strutturale delle Alpi lombardo-svizzere. Sacerdote (dal 1848) di idee liberali, propugnò la necessità di porre fine al dissidio tra Stato e Chiesa e, contro i fautori di una politica avversa alla conciliazione, pubblicò il libro Gli intransigenti (1886), assai polemico contro alcuni ambienti della Curia; fondò inoltre il periodico Il Rosmini, con chiari intenti liberali, e cercò di mostrare in varie opere la concordia tra il progresso scientifico e il cattolicesimo (Il dogma e le scienze positive, 1884). Autore di un Corso di geologia (3 voll., 1871-73), fu anche apprezzato per i suoi versi e le opere di divulgazione scientifica, tra le quali Il bel Paese (1876).

40 Idem. Ibidem. Ver ainda: FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 21.

41 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 592.

42 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 66.

43 PAOLINI, Claudio (org.) Repertorio delle Architetture Civili di Firenze. Scheda Monumento a Vittorio Emanuele II [<http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?ID=2676>]. “Nel 1878, all'indomani della morte di Vittorio Emanuele, anche a Firenze si tornò a pensare ad erigere una memoria al re e, accantonato il modello di

Fig. 12 - Federico Staccoli

Zocchi (Florença, 1835-1913) sai do certame vencedor: “[...] *ma i molti asserirono che il migliore cavallo era quello di Emilio Zocchi*.⁴⁴”, aponta Ximenes.

A dificuldade do escultor em dominar a execução do cavalo teria sido a responsável por mais dois revezes, um em certame romano e outro em concorrência milanesa. Nesses concursos que ainda elevavam a memória do Rei Vittorio Emanuele II, [Roma -1880]⁴⁵ [Milão -1879]⁴⁶, o artista não se qualifica nem entre os finalistas. No concurso romano, apesar de não realizar o cavalo do rei, alcança a vitória de outra maneira, já que é escolhido, posteriormente [c. 1904], para executar uma das estátuas do complexo arquitetônico sobre o qual se instala a escultura equestre de Vittorio

Salvino Salvini, bandito nel 1881 un nuovo concorso. Nel 1882 si giunse a individuare come vincitore il modello presentato da Emilio Zocchi e, parallelamente, a scegliere la nuova piazza che si sarebbe determinata a seguito dell'intervento di 'riordino' del centro storico (piazza della Repubblica, si veda) come luogo deputato per l'erezione del monumento. Qui l'opera fu inaugurata con grande concorso di folla il 20 sett. 1890, nel corso di una cerimonia ampiamente documentata da fotografia e fotoincisioni che ci mostrano la piazza ancora ingombra dai cantieri per l'erezione dei nuovi palazzi, parzialmente nascosti dai palchi e dalle gradinate allestiti per l'occasione”.

44 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 68.

45 “Il Monumento a Vittorio Emanuele in Milano”. Milão, L'Illustrazione Italiana, VII, 2, 11 jan. 1880, p. 18.

46 “RELAZIONE a S. E il Re sul risultamento del concorso pel progetto di Monumento alla memoria del RE VITTORIO EMANUELE II”. Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, Roma Supplemento a1 numero 116 - 16 maio 1882.

Fig. 13 - Arcebispo de Urbino

Emanuelle II: o Vittoriano. No concurso milanês, o escultor palermitano entra em desvantagem na disputa, pois ainda apresenta dificuldades em dominar o modelo de cavalo desejado oficialmente. Certamente esse é um dos motivos que o leva a perder o grande prêmio para Ercole Rosa (Roma, 1846-1893), embora a modelagem equestre deste não deixe de receber crítica:

“Prese parte al concorso per il monumento a Vittorio Emanuele a Milano, ove la vittoria toccò a Ercole Rosa. L'insieme del monumento è meraviglioso per armonia di linee, ma il cavallo è ubriaco, come l'autore.”⁴⁷

Ainda que não tenha sorvido a amarga derrota para o “ébrio” concorrente romano, Ximenes, apesar da abstenia, não vence, todavia, insiste em correr a Itália em busca de concursos, fazendo-o com persistência. De Milão para Trento, ainda sob o

⁴⁷ FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 68.

domínio austriaco, para concorrer a um monumento a Dante⁴⁸ [1891]. Nesse concurso, Ximenes, mais uma vez é derrotado, e acusa a comissão julgadora de favorecimento a outro escultor, como outrora ocorrera em Livorno, justificando assim seu fracasso. Segundo o artista, ele teria vencido o primeiro concurso, entretanto, por algum motivo que ainda não foi possível constatar, fez-se necessária a realização de uma segunda avaliação, para a qual os três primeiros colocados deveriam rerepresentar seus esboços com as modificações requeridas pela comissão. Desta segunda vez, a maquete de Ximenes é preterida, vencendo a de Cesare Zocchi (Florença, 1851-1922), autor do monumento. Nas palavras de Ximenes:

“[...] avevo vinto la garra com la votazione quasi unanime; il secondo per voti era riuscito Cesare Zocchi ; il terzo, Giuseppe Grandi (Limone Piemonte, 1914-1943) [...] lo modificai la base secondo i suggerimenti della giuria; Zocchi lasciò a Trento tale e quale il primo progetto; Grandi rifece e peggiorò”⁴⁹.

Ximenes participa, nessa época [c. 1880-1890], sem sucesso, de muitos outros concursos, dos quais, devido à escassez de documentos, pouco se pode afirmar. Um dos únicos registros a que se tem acesso é o de Ugo Fleres que, reproduzindo trechos do diário do escultor, escreve que o artista teria participado de vários concursos:

“Quello ai Caduti di Ravenna; quello al General Fanti, in Carpi; un terzo a Ugo Foscolo, per Santa Croce in Firenze; un quarto al Minghetti, in Roma, e, pure in Roma, quello per Metastasio; quello per Garibaldi a Napoli; per Dom Bosco a Torino. Tutti andati a male. Un importante concorso fu quello per Vittorio Emanuele, a Torino, pel quale presentai quattro bozzetti; ma lo vinse Costa, genovese; e da buon Genovese

48 [Cf. Italia Unita 150. Sítio web <http://www.italiaunita150.it/monumenti/trento—monumento-a-dante-alighieri.aspx>] “Nel 1891 il Comitato per il monumento deliberava di avviare l’opera, affidando ad un concorso d’idee la predisposizione dei bozzetti. Oltre al bozzetto (1:5) gli artisti invitati avrebbero dovuto allegare una relazione scritta, con descrizione dei materiali e l’offerta economica per l’esecuzione dei lavori. Dopo una serie di selezioni rimasero in gara tre bozzetti: Conca d’oro di Ettore Ximenes, Tanto nomini nullum par elogium di Giuseppe Grandi e Ghibellino di Cesare Zocchi. Il concorso fu vinto dallo scultore Cesare Zocchi di Firenze, che venne incaricato di elaborare i modelli per la fusione dei bronzi, affidata alla Ditta Alessandro Nelli di Roma”.

49 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1928. p. 70-72.

tirò vent'anni l'esecuzione, avendo avuto la prevegegenza di far depositare il milione donato da re Umberto per questo monumento... Buon calcolatore... quest'artista non aveva mai dato prova di essere buon scultore mai lo vedemmo figurare nelle mostre d'arte. I suoi bozzetti erano improntati com gusto e impressionavano; ma è assai facile schizzare e fondere com una ditata scultura e architettura; all'ezeecuzione però questa

Fig. 14 - Maquette para o Monumento a Giuseppe Garibaldi - Roma

*plastica d'un effetto senza dubbio affascinante, doveva dar posto alla ragione scultorea monumentale, e allora, sparita la truccatura della steccata e della ditata simpática, restava la forma manchevole.*⁵⁰

⁵⁰ Idem. Ibidem.

Estas palavras enunciadas, a posteriori, por um artista maduro, mostra que Ximenes domina, com propriedade, a técnica escultórica e sabe identificar estratégias improvisados. Entretanto, ao se observar a admoestação do escultor, pode-se dizer que ele, ao longo de seu percurso artístico, passa a dominar as praxes que, por prescrição, devem compor uma “escultura monumental”. O entendimento dos pormenores que envolvem a implantação de monumentos públicos, somado às relações que o artista estabelece com importantes agentes sociais na Itália, conduzem o escultor ao sucesso. Tanto assim que vence, em 1888, o concurso para a inauguração de Giuseppe Garibaldi em Milão.

Fig. 15 - Monumento a Giuseppe Garibaldi - Pesaro

seppe Garibaldi em Milão.

Ximenes, antes de erguer o general em Milão, envia alguns esboços do mesmo herói para competir nos concursos de Palermo e de Roma. Ainda que não tenha tido sucesso nesses dois concursos, os esboços que para ambos realiza servem como ponto de partida tanto para o monumento que executa em Pesaro⁵¹ – cidade italiana localizada na província de Urbino – quanto para o da capital padana. Como se pode observar no projeto realizado para a cidade de César Augusto (Fig. 14), o general esboçado para Roma materializa-se na pequena cidade de Pesaro (Fig. 15), por encomenda de

51 DE MICHELI, Mario. *La Scultura Italiana dell'Ottocento*. Torino, UTET, 1992. p.250-255.

políticos Das Marcas⁵². Nesta obra, Ximenes trabalha de 1887 a 1891⁵³ e modela uma figura pedestre. No monumento milanês, para o qual o artista dispende quatro anos, de 1891 a 1895, Ximenes, já conhecedor das exigências históricas a serem fixadas,

Fig. 16 - Monumento a Giuseppe Garibaldi - Milão

52 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 592.

53 Idem. *Ibidem*.

Fig. 17 - Maquete mon. Niccolò Tommaseo - Sebenico

modela Garibaldi com os trajes que o consagraram em montaria, ladeado de duas alegorias, a revolução e a liberdade: seu primeiro monumento equestre⁵⁴ (Fig. 16).

Por volta de 1893, o escultor fixa residência em Roma e inicia suas viagens para atender as diversas encomendas que lhe chegam, quer de bustos, quer de monumentos, a exemplo do erigido em 1895, hoje destruído⁵⁵; ao escritor e ministro da instrução pública italiana de meados do século XIX, Niccolò Tommaseo⁵⁶ (Fig. 17).

Esta obra dedicada ao autor do romance *Fede e bellezza* é erguida em sua cidade

natal, Sebenico⁵⁷, que, apesar de hoje pertencer ao território croata, contava, no final do século XIX, com presença maciça de colonos italianos.

No ano seguinte, em 1896, Ximenes segue para Buenos Aires, onde trabalha na execução do Mausoléu ao General Manuel Belgrano⁵⁸ (Fig. 18), obra realizada para o átrio da Basílica de Nuestra Señora del Rosario e inaugurada em 1903. O monumento, que abriga os restos mortais do general, apresenta duas alegorias: *Il Pensiero* (Fig.

54 IL MONUMENTO a Garibaldi da inaugurarsi in Milano – Opera dello scultore Ximenes. *La Tribuna*, Roma, 15 nov. 1895. (Supplemento illustrato della Domenica).

55 “[...] Il triste presagio diventa realtà quando la situazione politica si fa ancora più tesa e in occasione del centenario della nascita di Tommaseo – 9 ottobre 1902 – vengono persino proibiti i festeggiamenti. Col tempo il monumento del patriota diviene il simbolo dei soprusi subiti dalla Dalmazia, tanto da essere abbattuto nel 1945: la statua in bronzo è fusa per intero, se non per qualche dettaglio salva toda “mani pietose”. Lo storico Manlio Cacenon entra nello specifico di quali parti siano state recuperate; è noto però che la Scuola Dalmata di Venezia conservi la grande mano in bronzo che testimonia sia la dimensione notevole del Tommaseo sia la perizia scultorea di Ximenes.” BELTRAMI, Cristina. “I Monumenti che hanno fatto gli italiani”. In: *Scolpire gli Eroi. La Scultura a Servizio della Memoria*. Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 22-23.

56 “*L'Illustrazione Italiana*”, ano XXI n. 18, 1 abr. 1894, capa.

57 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*. Roma, Edizioni De Luca, 1995. pp. 592.

58 Cf. *Enciclopedia Treccani*: “Manuel Belgrano, Generale (Buenos Aires 1770 - ivi 1820); di origine italiana, dopo gli studi in Europa che lo misero a contatto con i fisiocratici e con le idee della Rivoluzione francese, tornato in Argentina (1794), si fece assertore dell'indipendenza del paese. Tra i capi della rivoluzione del maggio 1810, fu consigliere della giunta e generale delle forze rivoluzionarie. Buon organizzatore, riuscì a conseguire nella prima e nella seconda fase della lotta notevoli successi, oscurati però dalle vittorie ben più decisive del San Martín, che gli succedette dopo la sconfitta di Vilcapugio (1813).”

19) e L'Azione⁵⁹, esculturas que, para Cristina Beltrami, seriam imitações de alegorias que Pietro Costa (Celle Ligure, 1849-1901) realiza para os monumentos a Vittorio Emanuele de Turim (1879) e Giuseppe Mazzini de Gênova (1882)⁶⁰. Ressalte-se que para a estudiosa a busca pelas imitações e influências nos círculos artísticos italianos é dado importante para se identificar as escolas provinciais italianas (Roma, Nápoles, Turim, Florença) e a contribuição que cada artista teve para a construção da história da arte. Entretanto, essa ordem de classificação dos artistas pouco esclarece sobre os processos que orientam a ereção de monumentos, pois restringem as escolhas de execução dos monumentos aos artistas, eliminando, o papel do encomendante, a política que o envolve, assim como as próprias práticas indispensáveis para a ereção de um monumento que se levanta como símbolo a ser reconhecido por uma nação.

Sabe-se que a ereção de um monumento segue a ordem da história de uma “escolha efetuada”, orientada pelo conhecimento de alegorias – grosso modo, ideias,

59 Em virtude da insignificante documentação levantada sobre o monumento ao general portenho, encontrou-se alguma informação no sítio web oficial de Turismo de Buenos Aires, que afirma: “Este Mausoleo al General Don Manuel Belgrano se hizo por la iniciativa de jóvenes estudiantes del Colegio Nacional Buenos Aires en 1895, quienes organizaron una colecta pública para erigirlo. El entusiasmo de la gente que donó dinero ante tan merecido homenaje, más el agregado de una donación del Congreso de la Nación, algunas legislaturas provinciales y otras instituciones como el Ejército, la Armada, comerciantes, asociaciones civiles, escuelas y particulares, hizo que lograran reunir una importante suma. Los mismos jóvenes decidieron crear una Comisión que fue integrada por legisladores nacionales, quienes se ocuparon de redactar el proyecto de un concurso para las obras. Asimismo se invitó a artistas argentinos, italianos y franceses y las respectivas embajadas se movilizaron para despertar el interés de los principales artistas del mundo. Luego de largos y engorrosos trámites la obra fue adjudicada al escultor italiano Ettore Ximenes, quien previo efectuar algunas modificaciones al proyecto original y es el que hoy vemos en el atrio del Convento de Santo Domingo, fui inaugurado en 1903. El mausoleo tiene 9 metros de altura, la base fue construida con mármoles italianos; las estatuas laterales denominadas “El Pensamiento” y “La Acción”, los bajorrelieves y la decoración de la base son de bronce.

Las cuatro estatuas de aluminio vaciado imitando plata vieja y las estatuas laterales tienen una altura de una vez y media la estatura normal de una persona. La verja que lo protege es de hierro batido y fue realizada en el taller más acreditado, en esta técnica, en Europa. Resguardando la verja hay una guarda de baldosas italiana y el cordón es de granito oriental. En el extremo superior se encuentra un simbólico y gran sarcófago coronado por un yelmo y un águila y rodeado de flores decorativas. La hoja de palma hacia abajo representa la victoria asumida con humildad. La cinta con la leyenda en latín, es una alegoría a la donación que hiciera en 1813 para la construcción de 4 escuelas en las ciudades de Tarija, Jujuy, Tucumán y Santiago del Estero, de la cuales redactó él el reglamento. Fue declarado Monumento Nacional en 1946. [<http://www.minube.com/rincon/mausoleo-al-general-manuel-belgrano-a571401>]

60 “L’incisività di Lamoricière si ritrova sia nelle due allegorie che Pietro Costa colloca ai piedi della colonna del Vittorio Emanuele di Torino (1879) sia nel Giuseppe Mazzini, inaugurato in piazza Crovetto a Genova il 22 giugno 1882. Nel caso del monumento genovese l’interesse della stampa va ancora una volta al Pensiero e l’Azione del basamento, e alla modalità con cui accentrano l’attenzione sul Mazzini posto in cima alla colonna. A loro volta la due figure saranno esemplari per Ettore Ximenes quando si aggiudicherà il concorso per il monumento al generale Belgrano a Buenos Aires con un basamento al quanto complesso in cui: “Un gruppo di angeli sostengono in alto, in cima al piedistallo, l’urna del prode: essi ne recano le armi e gli allori. In giro alla base del piedistallo, sono raffigurate in altorilievo le gesta del generale. Due statue, figure virili, stanno ai lati del piedistallo, e, come nel monumento al Mazzini a Genova, rappresentano il Pensiero e l’Azione. Il Pensiero poggia la palma almento in attomeditativo [...] l’Azione è sul punto d’insorgere”. [BELTRAMI, Cristina. “Abbasando lo Sguardo: Breve Excursus sull’Evoluzione dei Basamenti Garibaldini”. In.: Garibaldi un eroe nel bronzo e nel marmo. Silvana Editoriale, Milano, 2012, p.61-62.]

Fig. 18 - Monumento ao General Belgrano - Buenos Aires

qualidades sob forma figurada –, símbolos e insígnias pátrias que devem ser identificadas tanto por aquele que as encomenda quanto por aquele que as realiza. Assim sendo, a reutilização de alegorias são necessárias, sem que isso implique na ideia de repetição como hoje entendemos. No que concerne a monumentos, é na principalmente na “fatura” e não nas formas figuradas que se apresenta a identidade do artista, ainda que o artista tenha de seguir instruções da encomenda. É virtude do artista que se especializa em monumentos conhecer a técnica escultórica, mas sobretudo saber atender a pedidos. Certamente por isso, o modo como Ximenes executa suas encomendas agrada, tanto assim que passa a atender encomendas não só na Itália: o escultor parte para a Argentina, onde seus serviços são muito requisitados, razão pela qual tem de fixar residência naquele país em 1898.

Fig. 19 - Il Pensiero - Monumento ao General Belgrano

Fig. 20 - Monumento ao Major Pietro Toselli - Peveragno

Pouco se sabe sobre sua produção durante as suas três estadas na capital argentina: alguns meses em 1896, dois anos depois por cerca de um ano, e alguns meses em 1902⁶¹. Supõe-se, entretanto, que embarca pela primeira vez para a capital portenha objetivando participar do concurso ao monumento à Independência da Argentina⁶². Na segunda vez que segue para aquela capital sua tarefa é a de modelar o Mausoléu ao General Manuel Belgrano, já referido, quando, certamente, atende encomendas da sociedade local; na terceira, para entregar ao governo A República Argentina⁶³, escultura esculpida em mármore Carrara, instalada na Casa Rosada, de cuja obra foi feita uma réplica no século XX, também em mármore, para o Istituto Bancario Italiano⁶⁴. Nessas suas viagens, também realiza o mausoléu dedicado ao médico e investigador das ciências epidemiológicas Francisco Javier Muñiz⁶⁵ (1898) e o monumento ao ministro da justiça e instrução pública Eduardo Costa⁶⁶ (1898), ambos

61 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 115.

62 Idem. Ibidem.

63 MELLIS, Alonso Gonzalo. Salón Blanco: escenario del poder. Revista Oficial del Protocolo. s/d. (Revista on line).

64 Archivio Storico Intesa Sanpaolo, Patrimonio Archivistico Cariplo, Opere d'arte. Atti d'acquisto ex Cariplo. Fald. 3/3, pratica no. 879 R/990.

L'opera, acquisita nel 1991 con la Collezione dell'Istituto Bancario Italiano (IBI), proviene dalla raccolta artistica del Credito di Venezia e del Rio de la Plata.

Il Credito di Venezia e del Rio de la Plata era sorto nel 1956 dall'acquisizione del Banco de Italia y Rio de la Plata da parte del Credito Industriale di Venezia, quest'ultimo costituito nel 1918 da un gruppo di industriali guidato da Giuseppe Volpi, conte di Misurata, governatore della Tripolitania dal 1921 al 1925 e ministro delle finanze dal 1925 al 1927.

Nel 1967 dal Credito di Venezia e del Rio de la Plata trasse origine l'IBI che, incorporando altri sette istituti bancari, assunse la nuova denominazione Istituto Bancario Italiano Spa – IBI. Il 16 dicembre 1991, l'IBI cessò l'attività in seguito alla fusione per incorporazione nella Cariplo Spa.

La scultura, firmata e datata 1900, è la replica autografa del busto rappresentante la Repubblica Argentina, attualmente collocato nel Salón Blanco della Casa Rosada. La statua è inserita all'interno di una ricca partitura decorativa, sovrastata dallo scudo in bronzo con l'emblema nazionale e da due figure alate. Questa prima versione dell'opera, secondo i quaderni di memorie dell'artista, fu eseguita nel 1896, in coincidenza del primo breve passaggio di Ximenes in Argentina, seguito da altri due soggiorni, rispettivamente nel 1897 e nel 1902, durante i quali lo scultore eseguì il Mausoleo de Manuel Belgrano, uno dei protagonisti della guerra d'indipendenza e ideatore della bandiera nazionale.

Al suo arrivo a Buenos Aires, l'artista ottiene prestigiose commissioni ufficiali, tra le quali quella per il monumento funebre del medico e scienziato, eroe nazionale, Francisco Javier Muñiz, ora al Cimitero de Recoleta, il ritratto del presidente della Repubblica, Giulio Roca, e quello del generale Bartolomé Mitre, riportando la sua completa affermazione sulla scena artistica locale con una esposizione personale allestita nell'estate del 1896 in alcuni locali dell'Avenida Corrientes.

Non sono state rintracciate fonti dirette in merito alla commissione dell'opera in Collezione, nella quale l'artista ritrae la Repubblica argentina come un'imponente figura femminile, ispirata alla dea greca Minerva, con un cappello frigio sul capo. Nel medaglione collocato sul petto si riconosce lo stemma nazionale, che assembla le due mani in fede, il bastone e il berretto frigio, anch'essi elementi ricavati dalla simbologia della rivoluzione francese.

65 Francisco Javier Muñiz (Monte Grande, provincia de Buenos Aires, 1795-1871) foi um médico argentino, destacado por suas investigações científicas nas áreas epidemiológica, zoológicas e paleontológicas. É também considerado o primeiro naturalista argentino.

66 Eduardo Costa (Buenos Aires, 1823-1897) foi um político argentino que, entre outros cargos, exerceu o de ministro da Justiça e da Instrução Pública durante o governo de Bartolomé Mitre (Buenos Aires, 1821-1906), presidente argentino de 1862 a 1868.

erigidos na capital portenha. A propósito desse período em que Ximenes permanece na Argentina, escreve G De Zerbi:

“ha lavorato nel suo studio di via Corrientes e Reconquista quando [sic] non avrebbero fatto dieci artisti insieme, ha modellato e scolpito busti magnifici, quello della Repubblica acquistato pel Gran Salone di ricevimento del palazzo di Governo, quello di Giulio A. Roca, il nuovo presidente della Repubblica. Ha dipinto quadri, ha ideato ed eseguito monumenti, ha preparato bozzetti, ha creato bellissimi pastelli trovando sempre tempo per tutto”.⁶⁷

Atender a encomendas diversas é virtude de artistas que, sem dúvida, conhecem as artes dos brasões, as alegorias firmadas em literaturas, e sabem ouvir as demandas de governos; assim, Ximenes, aliás, como poucos de sua época. Após retornar a Roma, ao que tudo indica em 1904, o já renomado escultor continua a atender encomendas de bustos de personalidades da sociedade italiana⁶⁸ e a produzir outros monumentos, entre os quais, destaque-se: o do Major Pietro Toselli⁶⁹ (Fig. 20), erguido em Peveragno⁷⁰, cidade natal desse que será considerado herói das conquistas coloniais italianas na Abissínia⁷¹; a monumental Quadriga, realizada aproximadamente no ano de 1904, edificada para comemorar a Corte di Cassazione⁷²,

67 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. pp. 592.

68 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 125.

69 Cf. Enciclopedia Treccani: “Pietro Toselli, ufficiale d'artiglieria (Peveragno 1856 - Amba Alagi 1895). In Eritrea dal 1888 al 1890, vi tornò nel 1895 col grado di maggiore e venne a costituire con le sue truppe ad Amba Alagi la punta avanzata della brigata Arimondi. Il 7 dic., impegnata battaglia con le forze abissine, dopo una strenua resistenza, fu sopraffatto e ucciso. Con lui caddero quasi tutti gli ascari. Medaglia d'oro al valor militare”.

70 “Monumento nazionale al maggiore Toselli da innalzarsi a Peveragno”. Milano, L'Illustrazione Italiana, XXIII, 45, 8 nov. 1896.

71 “La stessa enfasi narrativa ritorna anche in Ettore Ximenes quando modella il monumento a Pietro Toselli, svelato il 16 luglio 1899 a Peveragno, in provincia di Cuneo. Il generale italiano cadde il 7 dicembre 1895 combattendo contro le truppe di Negus Menelik II e lo scultore lo ritrae quasi trasfigurato, tanto è impassibile rispetto alla concitazione della battaglia ove i soldati italiani lottano contro le truppe etiopi, riconoscibili per l'esotismo delle uniformi. Il gesso del monumento, fedele al bronzo di Peveragno, è ultimato già nel 1896 e campeggia sulla copertina dell'Illustrazione Italiana”. BELTRAMI, Cristina. “I Monumenti che hanno fatto gli italiani”. In: Scolpire gli Eroi. La Scultura a Servizio della Memoria. Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 25.

72 Realizzato negli anni 1889 - 1911 dall'architetto Guglielmo Calderini. L'inaugurazione ufficiale dei lavori avvenne in forma solenne il 14 marzo 1889 alla presenza dei sovrani Umberto e Margherita, del ministro guardasigilli Giuseppe Zanardelli – che aveva insistentemente voluto l'edificio per riunificare in una sede prestigiosa, i vari organi giudiziari della capitale – e del sindaco Alessandro Guiccioli. L'edificio si presenta di grandi dimensioni (metri 170 x 155) ed è completamente rivestito di travertino. È sormontato da una grande Quadriga in bronzo, posta nel 1926, opera dello scultore palermitano Ettore Ximenes. [TAGLIAFERRI, Alberto. Guide rionali di Roma - Rione XXII Prati. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1994. pp. 57-60.]

Fig. 21 - Lavoro e Famiglia - Monumento a Giuseppe Zanardelli - Venezia [1900-1906]

Fig. 22 - Il Giudizio di Paride

Palácio da Justiça de Roma; o grupo escultórico *Il Diritto*, modelado para figurar no complexo monumental mais importante da Itália, marco do Risorgimento, o *Altare della Patria*, dedicado a Vittorio Emanuele II.

A profusão de figuras utilizadas por Ximenes como recurso para elevar os feitos de personalidades vê-se no monumento ao Major Toselli, obra na qual o escultor evidencia conhecer preceitos, pondo-se à escuta, entre outros, de Félibien, que escreve ser o “mais importante para a perfeição da fábula ou da história [...] as diversas expressões de alegria ou de dor, e todas as outras paixões que convêm às pessoas representadas”⁷³. Esse recurso também ocorre em outros trabalhos que o escultor modela: *Il Diritto* [1907], *Lavoro e Famiglia* [1905] (Fig. 21), *Giudizio di Paride* [s.d.] (Fig. 22) e até mesmo no *Martírio* [1922-26], no qual é Tiradentes a ser exaltado, cena do Monumento à Independência.

Em todas essas obras, a quantidade de figuras esculpidas poderia prejudicar a apreciação do tema principal, para o vedor atual; no entanto, a disposição das partes, figuras e demais objetos, serve para evidenciar a narração que se quer destacar. Ximenes conhece as doutrinas, pois modela convenientemente as paixões das figuras, como preceitua Le Brun⁷⁴, e confere movimento a elas na intenção de destacar aquele que deve ser homenageado, como também se lê em escritos de teóricos que mantêm preceitos retóricos ainda que esgarçados: deve-se considerar “o momento mais vantajoso da acção, que se quizer representar”, pois “nisto consiste a grande Invenção”⁷⁵.

73 “É preciso ainda que se perceba a possibilidade em todas as ações e em todos os movimentos das figuras, assim como na expressão geral do tema principal, a fim de que em tudo se encontre a verossimilhança, por ser uma parte muito necessária e que atinge o espírito de todos. [...] O mais importante para a perfeição da fábula ou da história são as diversas expressões de alegria ou de dor, e todas as outras paixões que convêm às pessoas representadas, [...] se pode acrescentar também a variedade de expressões das cabeças e das atitudes. Porque são essas belas partes as que mais tocam aqueles que observam um quadro e que, ao levá-los com deleite a um perfeito conhecimento do tema tratado, os fazem participar dos mesmos sentimentos de alegria ou de admiração que sentem as pessoas representadas.” - FÉLIBIEN, André. “A Hierarquia Clássica dos Gêneros”. LICHTEINSTEIN, Jacqueline. *A Pintura/Textos Essenciais*, vol. 10. São Paulo, Editora 34, 2006. pp.42-44.

74 “Intanto, la passione è un moto dell'anima che risiede nella parte sensitiva; esso si forma per seguire ciò che l'anima ritiene buono per sè, o per fuggire ciò che ritiene le possa nuocere; e solitamente tutto ciò che provoca nell'anima una passione deve produrre sul corpo qualche effetto. Poiché dunque è vero che la maggior parte delle passioni dell'anima producono azioni corporee, è necessario sapere quali siano le azioni del corpo che esprimono le passioni, e cosa sia l'azione.

L'azione non è nient'altro che il movimento di una qualche parte, e il cambiamento sarebbe dovuto soltanto al cambiamento dei muscoli.”

LE BRUN, Charles. *Le Figure delle Passioni*. Conferenze sull'espressione e la fisionomia. Milão, Raffaello Cortina Editore, 1992. p. 14.

75 TABORDA, José da Cunha. *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa, Impressão Régia, 1815.

Machado de Castro, assim como Taborda, seguindo Félibien e Le Brun, e todos a partir das lições de Leon Battista Alberti⁷⁶ – mantêm a doutrina, aconselhando que, no conjunto das figuras modeladas, devem ser apresentadas diversas ações a fim de se demonstrar as virtudes da figura principal, a qual se queira firmar; uma vez que, diferentemente do que se pode fazer na poesia, na escultura, apenas um afeto pode ser representado de cada vez⁷⁷. Todos os atributos de Ulisses podem estar distribuídos em várias figuras, nunca em uma única, assim como os feitos de Hércules, que, embora sejam doze, são apresentados sucessivamente em painel, lateral de um sarcófago da Coleção Ludovisi.

Ximenes, como se pode verificar, por exemplo, no Giudizio di Paride, eleva a figura do príncipe troiano para destacá-lo perante as das deusas. Estas, por sua vez, ainda que dispostas pela mesma grandeza, Afrodite, a escolhida por Páris, encontra-se destacada das outras duas, em posição serpentinata, contente pela vitória. Impressiona a narrativa do escultor que alcança representar em uma cena, pela diferenciação de indumentária e atributos, gestos e paixões, todas as partes do raconto épico de Homero. Páris, que na mão direita segura o pomo dourado de Afrodite, demonstra sua predileção pela deusa da beleza através de sua mão esquerda, que se apoia sobre seu ombro. Hera, à direita do herói, recoberta, traz consigo o diadema que a distingue como esposa do soberano do Olimpo. A virgem Atena, que carrega à cabeça seu inconfundível elmo, posiciona-se, do outro lado, lateralmente, obscurecida pela beleza de Afrodite. Nota-se também que as lições das paixões apreendidas do

76 “Così adunque, preso uno membro, si accomodi ogni altro membro in modo che niuno di loro sia non conveniente agli altri in lunghezza e in larghezza. Poi si provenga che ciascuno membro segua, a quello che ivi si fa, al suo officio. Sta bene a chi corre non meno gittare le mani che i piedi; ma voglio un filosofo, mentre che favella, dimostri molto più modestia che arte di schermire. Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morto, portato, aggrava quelli che portano il peso, e in sé pare in ogni suo membro ben morto ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido; ciò che ve si dà ad esprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima, però che in uno corpo chi saprà fingere ciascuno membro ozioso, sarà ottimo artefice. Così adunque in ogni pittura si osservi che ciascuno membro faccia il suo officio, che niuno per minimo articolo che sia, resti ozioso. E sieno le membra de' morti sino all'unghe morte. Dei vivi sia ogni minima parte viva. Dicesi vivere il corpo quando a sua posta abbia certo movimento: dicesi morte dove i membri non più possono portare gli uffici della vita, cioè movimento e sentimento. Adunque il pittore, volendo esprimere nelle cose vita, farà ogni sua parte in moto; ma in ciascuno moto terrà venustà e grazia.”

77 Se na Acção Epica deve haver unidade, na Esculturesca he indispensavel: he verdade que huma só figura, nas Artes do Desenho, não se póde representar em muitas Acções; porém eu não fallo de huma só figura, mas sim de huma composição, que comprehende varias. Todas estas devem concorrer por diversos modos a declarar, o mais que for possível, aquelle Facto, em que se quer exprimir a figura principal da composição. Descrição Analytica da Execução da Estátua Equestre, Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. José I. “Descrição Analytica da Estátua Equestre”, p.6.

que restou do tratado de Alberti⁷⁸ e da conferência de Le Brun manifestam-se nas faces das divindades olímpicas. Se nos rostos de Hera e Atena entrevê-se a Inveja⁷⁹, na de Afrodite, reconhece-se a Alegria e o Riso⁸⁰.

Esses mesmos princípios escultóricos podem ser encontrados, como já referido, em outros monumentos do escultor. No que erige ao Major Toselli, por exemplo, ainda que o tema se desloque do sublime conto olímpico para o vulgar terreno de batalha africana, a narrativa permanece Épica. Ladeiam a figura impávida do major dois soldados, um com as vestes dos bersaglieri, e o outro caracterizado como habitante etíope, este subjugando o inimigo; reafirma esse discurso das conquistas italianas na Abissínia, a figura masculina caindo aos pés do herói que, apontando sua beretta contra as fileiras inimigas, desfecha seu último esforço. Para tanto, o artista não poderia, senão, atentar para a diferença de gestos e movimentos das figuras, paixão.

Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà⁸¹.

Prufusão e variedade, entretanto, não são as virtudes que mais se aferem na magnificente Quadriga (Fig. 23), erigida para a Corte de Cassazione de Roma; com efeito, o artista nela pratica o exemplum⁸². Referia Alberti que é virtude de um artista

78 Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo propio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piangiamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. E veggiamo quanto uno atristito, perché la cura estrigne e il pensiero l'assedia, stanno con sue forze e sentimenti quasi balordi, tenendo sé stessi lenti e pigri in sue membra palide e malsostenute. Vedrai a chi sia malinconico il fronte premuto, la cervice languida, al tutto ogni suo membro quasi stracco e negletto cade. Vero, a chi sia irato, perché l'ira incita l'animo, però gonfia di stizza negli occhi e nel viso, e incendesi di colore, e ogni suo membro, quanto il furore, tanto ardito si getta. Agli uomini lieti e gioiosi sono i movimenti liberi e con certe inflessioni grati. Dicono che Aristide tebano eguale ad Appelle molto conosceva questi movimenti, quali certo e noi conosceremo quando a conoscerli porremo studio e diligenza.

79 LE BRUN, Charles. *Le Figure delle Passioni*. Conferenze sull'espressione e la fisionomia. Milão, Raffaello Cortina Editore, 1992. p. 54 e 55.

80 Idem, p. 66 e 67 (alegria) e p. 68 e 69 (riso).

81 ALBERTI, Leon Battista. *De Pittura*, 1435. // *De Statua*, 1462.

82 "Pertanto m'avidi in nostra industria e diligenza non meno che in beneficio della natura e de' tempi stare il potere acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù. Confessoti sì a quegli antiqui, avendo quale aveano copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali oggi a noi sono faticosissime; ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza essempla alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute."

copioso a imitação de modelos dignos de serem louvados. Diferentemente do que difundiu a crítica kantiana, apoiada na estética do gênio como princípio gerador de qualquer objeto artístico, e que muito contribuiu para o declínio e extinção dos perseverantes artistas das academias e sucesso dos indolentes artistas contemporâneos, a ideia da copiosidade na retórica visa demonstrar aos artistas que é por meio da instrução e da dedicação que se aguça o engenho que, grosso modo, é a habilidade do artista de combinar os lugares à sua perícia técnica. Dessa maneira, imitar, seja a natureza, seja as obras dos grandes mestres, é virtude do artífice inventivo. Não por acaso Ximenes “imita”, para Roma, a quadriga bizantina de Veneza, acrescentando nela, além de alguma variação nos cavalos, uma alegoria da Justiça, também referida em Ripa, mas agora em uma das suas variações, alada e resplandecente, com um estandarte à mão esquerda, no qual está escrito J.U.S., e um orbe sustentando a vitória na direita.

Fig. 23 - Maquete para a Quadriga - Roma [1906]

Fig. 24 - O "Villino Ximenes" - Roma

O sucesso do escultor palermitano desses anos que marcaram o fim do século XIX, renderam-lhe inúmeras solicitações de trabalhos, particulares ou públicas, algumas das quais colossais, como no caso da Quadriga. Talvez por uma necessidade técnica, talvez por uma conveniência social, Ximenes muda-se para Roma.

Na capital italiana, Ximenes reside por alguns anos na Via di San Nicola da Tolentino⁸³ e, em 1902, muda-se para o Villino (Fig. 24 e 25), um palacete construído a partir de seu projeto pelos "architetti" L. Paterna Baldizzi e Ernesto Basile, em estilo Liberty⁸⁴, na Piazza Galleno. Do que se sabe, Ximenes projeta esse palacete com atelier de tamanho apropriado para a realização de monumentos, e o equipa com instrumentos adequados para a execução de esculturas de grandes dimensões⁸⁵. (Fig. 25) Atualmente, embora o nome de Ximenes seja pouco lembrado, o Villino é considerado por historiadores e críticos⁸⁶ como o exemplo mais antigo e um dos mais significativos desse tipo de arquitetura em Roma.

83 AFFANI, Anna. M. *Il Villino Ximenes a Roma, con una appendice su Villa Blanc*. Roma, Beta Gamma Editrice, 1999.

84 Liberty (nome do magazine *Liberty's of London*, fundado em 1875 por Arthur Lazenby Liberty, especializado na venda de produtos do extremo oriente) termo usado sobretudo na Itália para designar o estilo artístico difundido no fim do século XIX e início do século XX, caracterizado pelo emprego de linhas elegantes e decorativas e de motivos ornamentais de matriz geométrica e fitomórfica (daí a denominação alternativa de estilo floral ou Art Nouveau) tem seu uso aplicado ao vestuário, à decoração e à arquitetura. A padronagem é muito imitada até hoje e aplicada em inúmeros objetos.

85 BARBARO, Paolo (cura). *Il Gesso e la Creta*. Studio Vasari Roma. *L'Atelier Ximenes*. Parma, CSAC dell'Università di Parma, 1994.

86 AFFANI, Anna. M. *Il Villino Ximenes a Roma, con una appendice su Villa Blanc*. Roma, Beta Gamma Editrice, 1999. // BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*. Roma, Edizioni De Luca, 1995.

Mais interessante, todavia, do que a fixação sobre a direção artística da construção do Villino, são os relatos sobre as discussões ocorridas no palacete, local de encontro de artistas até a morte de Ximenes:

Fig. 25 - Porta de entrada do ateliê. Ao fundo, Rinascita e a Quadriga

“L’edificio [...] fu, quando l’artista era in vita, luogo di assidua frequentazione del mondo artistico e culturale. Una sorta d’istituzione erano gli incontri della domenica cui

*partecipava [...] tutto uno stuolo di letterari e pittori e scultori e scienziati e figure [...] che sciamavano per le sale della decoratissima dimora e per i vestibuli dello studio gremito di gessi e di crete, bronzi e marmi: sale e vestiboli visitati anche soventi da sovrani stranieri e porporati e principi nostri”.*⁸⁷

Como se sabe, é hábito de artistas europeus encontrarem-se para falar de seus trabalhos e chamar para seus estúdios pessoas da sociedade, políticos, intelectuais, hábito que, ao menos desde o início do século XX, também pode ser observado em São Paulo. Não é por acaso que, entre os bustos que Ximenes realiza quando de sua estada no Brasil, entre os anos de 1919 e 1926, encontra-se o do Senador Freitas Valle⁸⁸ (Fig. 26), proprietário de uma chácara na Vila Mariana, a conhecida Villa Kyrial⁸⁹.

A propósito desse retrato, que explicita os dotes romanos do senador paulista, vangloriando-se de seu peito semidesnudo, togado,

Fig. 26 -Senador Freitas Valle

87 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 592.

88 Arquivo Museu Paulista. Coleção Gabriella Ximenes - (ARQ 9 / A1 Pr45 P16). Sabe-se que Ximenes, nos anos nos quais realiza o Monumento à Independência, entre outras obras laudatórias da história local, tal qual o Monumento à Amizade Sírio-Libanesa, atende encomendas modelando e esculpindo bustos e hermas de personagens da sociedade brasileira da época.

89 Do que se pode verificar no livro de Márcia Camargos, Ettore Ximenes era frequentador da Vila de Freitas Valle. Como consta dos folhetos reproduzidos na referida publicação, o artista realiza uma conferência na Villa Kyrial intitulada “A mulher na Arte”, em 1921. Cf. CAMARGOS, Marcia. Villa Kyrial. Crônica da belle époque paulistana. São Paulo, Senac, 2001. p. 81.

à semelhança de Cícero, é possível verificar algumas das características pertinentes à retratística do escultor, assim como àquelas da encomenda. Ximenes, ao longo de sua carreira, retratou inúmeras personalidades em diversas localidades. Seja na Itália, Estados Unidos, Argentina ou Brasil, Ximenes modelou aristocratas, pintores, professores, editores, médicos, bispos, oficiais, embaixadores, presidentes, reis, mas também senadores⁹⁰, como Camillo Finocchiaro Aprile (1851-1916) [s.d] ou o já referido Paolo Mantegazza [s.d]. É interessante observar que na maior parte dos retratos do escultor, à excessão

Fig. 27 - Modelagem do busto do Senador Edoardo Pantano - Roma [ca. 1905]

do generoso senador que distribuía bolsas de estudos a artistas brasileiros do começo do século XX, consolida-se uma plástica que o identifica: uma “improntata com le dita⁹¹” como ele mesmo menciona, aparece de modo a conferir modernidade e verossimilhança ao retratado.

⁹⁰ FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.

⁹¹ Idem, p.70.

Como se sabe, do que se pode compreender, o retrato forja uma forma de conhecimento que não é, como se poderia supor à primeira vista, apenas a representação da realidade, ou de uma parte dela. Para bem avaliar os retratos, é preciso que se enfatize o potencial artificioso do retratista que, a rigor, não inventa nada de novo; mas observa, analisa, constrói e transforma. Esse procedimento revela, desvela e fixa o carácter – temperamento, dignidade etc.—, do retratado⁹². Assim, o retrato deve ser entendido como uma instância que molda os mais diversos tipos humanos nas sociedades e que fixa perso-

Fig. 28 - Modelo de retrato do Rei Umberto I

nagens, épocas, lugares. Mas não de modo aleatório, pois ao retratista importa muito saber qual carácter deve fixar. Os retratos projetam nas imagens tanto o que se extrai da natureza quando o que se elabora através do artifício. Ou como os pesquisadores da atualidade escrevem sobre a arte da encomenda, sem a retórica, o aspecto físico, por mais que esteja atrelado à habilidade do artista, deve atender às expectativas do retratado⁹³. Sendo assim, o busto de Freitas Valle distingue-se dentre as obras do artista não por ser a única que se conhece com esse tema, mas sobretudo por adotar uma plástica mais plaina e acetinada, que se aproxima de alguns retratos romanos.

92 Um exemplo próximo da época que Ximenes trabalhava é José da Cunha Taborda, que em seu livro *Regras da Arte da Pintura*, escreve a partir dos restos das tratadísticas sobre os caracteres, exemplificando como deveriam ser estes em retratados: “O representar uma coisa, que não he impossivel segundo as Leis da Estática, do Movimento, e da Óptica, chama-se verosimil mecânico. O poético pois consiste em dar ás figuras as paixões análogas á sua idade, temperamento, dignidade, e bom effeito da acção que se ha de representar no quadro. Assim como também consiste em dar ás personagens um caracter conhecido, especialmente nas cabeças. De Sidónio Apollinar sabemos, que os Filósofos antigos nas suas fysionomias tinham um caracter distintivo: “Per gymnasia pinguntur Zeusippus cervice curva; Aratus panda; Zenon fronte contracta; Epicurus cute distinta; Diógenes barba comante; Sócrates coma cadente; Aristóteles brachio exerto; Xenocrates crure collecto; Heraclittos fletu oculis clausis; Democritus risu labris apertis; Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis; Euclides propter mensurarum spatia laxatis; Cleantes propter utrumque corrosis”. Desta erudição o grande Rafael soube tirar sabiamente o verosimil poetico tico para communica-lo á sua Escola de Athenas”. Lisboa: na impressão regia, 1815, p. 4.

93 MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas - Retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996

Saber atender às solicitações das imagens dos retratados é virtude de Ximenes. Isso, somado à ascensão do escultor desde o início do século XX, como se observa, rende-lhe várias encomendas e, certamente, a preferência em concursos que participa na Europa e fora dela. Em Nova Iorque, em 1908, com os auspícios da colônia italiana, concebe um monumento a Giovanni da Verrazzano⁹⁴ (Fig. 29), um dos primeiros navegantes a explorar a costa Norte Americana. Esse monumento, em homenagem a um explorador relativamente desconhecido, não evidencia, aparentemente, a notoriedade do artista naquele período. Entretanto, do que se pode verificar em periódicos da época⁹⁵, entre 1908-1909, a discussão e repercussão do monumento elevam não apenas o nome do homenageado, como também o do escultor, que, celebrado ao lado de autoridades italianas e estadunidenses⁹⁶, tem seu nome divulgado e sua reputação consolidada na América. Isso porque a obra, além de promover os laços de amizade entre os dois países, como sugere o articulista do *The New York Daily Tribune*⁹⁷, também simboliza o prestígio e pujança da colônia italiana em Nova Iorque, além de estimular, evidentemente, o patriotismo italiano em terras estrangeiras.

Do que se sabe, a discussão em torno do primeiro navegante a explorar o Rio Hudson (feito, até então, creditado a Thomas Cook, o afamado capitão inglês) é iniciada pela própria colônia, que incentiva a construção de um monumento a Verrazzano no intuito de reparar o que, segundo eles, seria um equívoco histórico. De acordo com os jornais da época, a colônia italiana estadunidense, uma das maiores do mundo naquele momento⁹⁸, afirma que o navegador italiano teria realizado a “descoberta” do rio oitenta e cinco anos antes do capitão inglês, em 1524, dado que o Cônsul americano em Florença, Greene⁹⁹, que ocupa o cargo de 1830-1850 (período anterior à formação

94 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. pp. 22-24.

95 “Monument to Italian Discover”. *Alexandria Gazette and Virginia Advertiser*. Alexandria, 6 out. 1909; “Bar Verrazzano Bust”. *New York Daily Tribune*. Nova Iorque. 28 jul. 1909; “Henry Hudson’s Peary Luck”. *New York Daily Tribune*. Nova Iorque. 14 set. 1909; “Italians in Parade”. *New York Daily Tribune*. Nova Iorque. 13 out. 1909; “About People and Social Incidents”. *New York Daily Tribune*. Nova Iorque. 21 abr. 1909; DONALDSON, Felix. Italy’s finder of the Hudson. *The Marion Daily Mirror*, Marion, 9 out. 1909.

96 “Italians in Parade”. *New York Daily Tribune*. Nova Iorque. 13 out. 1909.

97 Idem.

98 De acordo com a *Enciclopedia Treccani*, o número de italianos em Nova Iorque, em 1910, ultrapassava 340.000. Ainda de acordo com a enciclopédia, cerca de 70% desses imigrantes habitavam a ilha de Manhattan, local onde se encontra o referido Monumento.

99 Ainda não foi possível encontrar referências ao tal embaixador americano. Do que se sabe, o consulado estadunidense instala-se primeiramente em Turim, em 1794. Somente em 1865, transfere-se para Florença, quando

Fig. 29 - Monumento a Giovanni da Verrazzano - Nova York [1908]

a cidade é declarada capital da Itália. Anos mais tarde, em 1871, com a anexação de Roma ao Reino da Itália, o consulado americano vem a se estabelecer na cidade de Augusto.

do Estado Italiano), corrobora com veemência¹⁰⁰. Independentemente da querela, o fato é que jornais americanos começam a publicar a informação; não se sabe se na intenção de estimular a celeuma ou de corroborar a tese da Colônia. O que se pode afirmar, todavia, é que o monumento marca o território norte-americano, buscando a identificação da Itália com os Estados Unidos já nos primeiros anos da descoberta daquelas terras pelos europeus, ou seja, muito antes do processo de imigração iniciado no final do século XIX. Mais que isso, o monumento possibilita catalizar os ânimos dos imigrantes italianos na América em torno do sentimento de união daquela nação. Tanto assim que 25.000 pessoas comparecem ao ato de inauguração do monumento¹⁰¹, que conta ainda com a presença do prefeito de Nova Iorque George B. McClellan (1904-1909), entre outras autoridades e figuras públicas como a do fundador do Italian American Bank da capital estadonidense, Carlo Barsotti¹⁰², o orador da cerimônia¹⁰³.

Essa retumbante inauguração certamente difunde o nome de Ettore Ximenes entre os frequentadores dos círculos sociais norte-americanos que lhe encomendam algumas estátuas. Barsotti requisita-lhe um monumento a Dante Alighieri, erigido em Washington

100 "Henry Hudson's Peary Luck". New York Daily Tribune. Nova Iorque. 14 set. 1909.

101 Monument to Italian Discover". Alexandria Gazette and Virginia Advertiser. Alexandria, 6 out. 1909.

102 Nel 1880 intanto, il B. aveva fondato insieme con V. Polidori il giornale *Il Progresso italo-americano*, il primo quotidiano in lingua italiana negli Stati Uniti. L'attività di giornalista era in fondo legata anche a quella di banchista: per quest'ultima infatti la pubblicazione di un giornale in italiano creava un ambiente favorevole alle iniziative finanziarie. Il giornale, dopo inizi stentati, si andò gradualmente affermando - assorbì il *Cristoforo Colombo*, fondato nel 1888 - soprattutto perché offriva al suo pubblico notizie riprese anche dai giornali di provincia italiani e contemporaneamente una utile parte di cronaca commerciale (piccola pubblicità di negozi italiani, offerte e richieste di lavoro, propaganda di professionisti italiani). La sua vita coincise con gli anni del crescente sviluppo della corrente migratoria italiana negli Stati Uniti. Sotto l'abile direzione del B., divenuto intanto anche uno dei tre redattori del *Bollettino mensile della Camera di Commercio italiana in New York*, sorto nel 1888 - il giornale seppe stringere saldi rapporti sia coi gruppi italiani residenti in America sia con i connazionali residenti in Italia, curando e arricchendo al massimo i notiziari, i resoconti, le informazioni, le segnalazioni. La circolazione crebbe rapidamente, oltrepassando le centomila copie di tiratura, e *Il Progresso*, dalla prima sede, nell'edificio del *New York Herald*, passò in una sede propria.

Il B. seppe far leva sul sentimento nazionale degli emigrati, raccogliendoli intorno al suo giornale con iniziative civiche che ebbero una certa eco in America: in particolare si fece promotore di sottoscrizioni per l'erezione, nella città di New York, delle statue a G. Garibaldi (scultore G. Turini, 1888), a C. Colombo (G. Russo, 1892), a G. Verdi (P. Civiletti, 1906), a Giovanni da Verrazzano (E. Ximenes, 1909) e a Dante Alighieri (E. Ximenes, 1921). Non gli mancarono tuttavia aspre critiche per simili iniziative nello stesso ambiente italiano di New York, per l'incentivo che esse davano al sentimento nazionale in manifestazioni grandiose di italianità, poco rispondenti però alle più profonde e più urgenti necessità degli emigrati. Proprio la sottoscrizione per il monumento a Dante, che doveva essere inaugurato nel 1911 con la partecipazione di una nave da guerra italiana alla foce dello Hudson, sollevò critiche assai severe alla persona del B., e più in generale richiamò l'attenzione dell'opinione pubblica italiana sui problemi della nostra colonia a New York. Le accuse mosse al B. soprattutto da G. Preziosi ne *L'Italia all'estero* portarono ad un processo per diffamazione che il B. gli intentò e che, celebratosi a Roma, si concluse con l'assoluzione del Preziosi (21 dic. 1912). L'inaugurazione del monumento a Dante fu quindi rinviata ed avvenne solo nel dopoguerra: il processo, a parte le questioni personali, ebbe il merito di denunciare lo sfruttamento del patriottismo degli emigrati, le clientele e l'affarismo.

103 "Henry Hudson's Peary Luck". New York Daily Tribune. Nova Iorque. 14 set. 1909.

D.C., obra que é inaugurada somente em 1921¹⁰⁴ em virtude de muitos contratempos, e William Howard Taft (Fig. 30), 27º presidente estadunidense, solicita-lhe uma pequena estátua de corpo inteiro¹⁰⁵.

Após voltar para Roma e executar o já mencionado grupo escultórico para o Altare della Patria, Ximenes segue, em 1912, para a cidade de Kiev, onde realiza o monumento do Czar Alexandre II (Aleksandr II Nikolaevič Romanov)¹⁰⁶ (Fig. 30), hoje, como já referido, destruído¹⁰⁷. Pouco se conhece sobre as obras que o artista faz durante o período que permanece, entre idas e vindas, na Rússia: algumas fotografias de esboços de monumentos e de retratos de destacados membros da corte russa, como o de Caterina II¹⁰⁸ (Stettino, 1729-1796) e o de Anatole Krupenski (1850-1923), embaixador Russo na Itália em 1914, [ano da re-
lização do referido busto], é quase tudo o que resta.

Se hoje há pouca informação sobre os monumentos que Ximenes erige na Rússia, em virtude de sua destruição pelas batalhas que conduzem à revolução de 1917, muito se pode dizer, todavia, sobre o monumento que o escultor erige, em 1920, em homenagem a Giuseppe Verdi para a cidade de Parma (Fig. 31).

Fig. 30 - William Howard Taft [ca. 1909]

104 "Washington Scene of Dante Celebration". New York Tribune. Nova Iorque. 11 dez. 1921.

105 "Ximenes' Statuette of President Taft". The Wenatchee Daily World. Washington, 12 out. 1909.

106 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. p. 592.

107 "Ora tornando dall'inaugurazione newyorkense, Ettore telegrò alla signora Gabriella [esposa do artista], che corse a incontrarlo allo sbarco in Napoli. Aspetta, aspetta, i viaggiatori son tutti disciesi, ed Ettore non si vede. Un secondo telegramma avisava dell'involontario ritardo la moglie, che se ne afflisce non tanto per quell'atosa a vuoto, quanto perchè la settimana d'indugio si portava via una bella speranza. Ella lo accennò al marito in ferrovia tra Napoli e Roma. Perbacco si era presentata l'occasione di un concorso internazionale per il monumento ad Alessandro II, in Kiev, e adesso, per quella settimana perduta, non si era più in tempo. Verissimo, troppo tardi; ma alla stazione di Roma, brandendo la valigia nello smontare dal vagone, Ettore disse alla moglie: Sai, lo faccio. // E dunque, senza perdere un giorno, quasi venisse dalla villeggiatura, mise su uno splendido bozzetto, lo divise in parti, lo dispose in vari scatoloni come si trattasse di indumenti, e parti per la Russia. Arrivò in tempo, espose il bozzetto, vinse." Cf. FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 180.

108 Ekaterina II Alekseevna, conhecida como Catarina a Grande, foi imperatriz da Rússia de 1762 até sua morte em 1796.

Fig. 31 - Carro triunfal do Monumento a Giuseppe Verdi - Parma [1920]

ATTILA.

SIMON BOCCANEGRA.

RIGOLETTO.

Apesar de a obra ter sido delapidada ao longo dos anos, quer pelos bombardeios americanos no período da II Guerra Mundial, quer pelas mudanças do plano diretor que orientava o crescimento da cidade de Parma, muitas imagens ainda resistem, tanto no livro de Fleres¹⁰⁹, quanto naquele de Barbaro¹¹⁰.

Entre 1913 e 1920, com uma longa interrupção em razão da conflagração da I Guerra Mundial, conflito no qual o artista toma partido como 3º Tenente telegrafista do exército italiano¹¹¹, Ximenes trabalha no monumento em parceria com o arquiteto Lamberto Cusani (Parma, 1877-1966). Um projeto gigantesco que emprega mais de 270 pessoas¹¹², rico de elementos decorativos, relevos e estátuas. Mesmo após a destruição parcial da obra, ainda é possível observar o aro central do monumento dedicado ao Cisne de Busseto, então situado em frente à estação ferroviária, onde hoje se abre Via Verdi. Constituído de um grande arco do triunfo sobre o qual se viam leões (Fig. 31) que arrastavam um carro, simbolizando a glória, o monumento era ainda composto de um alto-relevo central no qual se via a figura austera e sedestre do maestro, que recebia a coroa de louros (Fig. 32), ladeada de figuras femininas e infantis que alegorizavam a Inspiração, a Melodia, a Sinfonia, o Canto do Amor, o Canto do

109 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.

110 BARBARO, Paolo (cura). Il Gesso e la Creta. Studio Vasari Roma. L'Atelier Ximenes. Parma, CSAC dell'Università di Parma, 1994.

111 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 220.

112 BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995. pp. 592.

Fig. 32 - Arco central do Monumento a Verdi

Ódio e o Canto Sacro; esse lastro central hoje se encontra recolocado dentro do Palazzo Pilotta¹¹³. Estavam ainda ali representadas as alegorias da Dança, do Amor e da Traição. Ornamentando o curvo segmento arquitetônico, em frente de cada um dos pilares, vinte e oito estátuas representavam composições de Verdi, a maior parte óperas (Fig. 34), dispostas, por sua vez, em ordem cronológica, de acordo com a sequência temporal das composições do maestro. Hoje, apenas nove dessas alegorias subsistem, as quais eram, consecutivamente: Oberto, Conte di San Bonifacio, 1839 (ainda hoje existente); Un giorno di regno, 1840; Nabucco, 1842; I Lombardi alla prima crociata, 1843; Ernani, 1844 (ainda hoje existente); I due Foscari, 1844; Giovanna d'Arco, 1845; Alzira, 1845 (ainda hoje existente); Attila, 1846; Macbeth, 1847 e 1865 (ainda hoje existente); I masnadieri, 1847 (ainda hoje existente); Il Corsaro, 1848; La battaglia di Legnano, 1849 (ainda hoje existente); Luisa Miller, 1849; Stiffelio, 1850; Rigoletto, 1851; Il Trovatore, 1853; La Traviata, 1853; Les vêpres sicillennes, 1855; Simon Boccanegra, 1857; Un ballo in maschera, 1859; La forza del destino, 1862; Inno

¹¹³ Idem. Ibidem. "Il Palazzo della Pilotta, chiamato anche semplicemente la Pilotta, è un vasto insieme di edifici che si trova nel centro storico di Parma, situato tra Piazzale della Pace e il Lungoparma. Il nome deriva dal gioco della pelota basca, praticato dai soldati spagnoli nel cortile del Guazzatoio, originariamente detto appunto della pelota.

Fig. 33 - Viva V.E.R.D.I.

delle Nazioni, 1862¹¹⁴ (ainda hoje existente); Don Carlos, 1867 (ainda hoje existente); Aida, 1871 (ainda hoje existente); Messa di requiem, 1874¹¹⁵; Otello, 1887; Falstaff, 1893. Na Galleria Nazionale di Parma podem ser vistos os modelos realizados por Ximenes para a execução desse monumento¹¹⁶.

114 O Hino da Nação é uma cantata, composição vocal-instrumental, composta por Giuseppe Verdi, com texto de Arrigo Boito para Exposição Universal de 1862. Para essa exposição levada em Londres, do que se sabe, foram encarregados de escrever músicas para a ocasião compositores da Prússia – a Alemanha só será Estada-nação em 1871, da França, da Grã-Bretanha e da Itália recém unificada.

115 Verdi escreve uma missa fúnebre por ocasião da morte de Alessandro Manzoni, que foi apresentada na Igreja de São Marcos, Milão, 1874.

116 “Ettore Ximenes, che ricevette dal Consiglio Comunale, subito dopo l’inaugurazione del monumento, la cittadinanza onoraria, sarebbe stato - di lì a poco - uno degli artefici del secondo grande complesso celebrativo che Parma stava progettando: il Monumento a Giuseppe Verdi. Adiacente al primo, avrebbe avuto però storia e vicissitudini ben più complesse e travagliate.

Il monumento a Bottego era già stato inaugurato quando l’architetto Lamberto Cusani, unanimemente apprezzato per la provata professionalità, venne prescelto dal Comitato Promotore per il centenario verdiano, per studiare la soluzione urbanistica, la struttura architettonica e gli aspetti decorativi del nuovo complesso monumentale, coadiuvato da Ettore Ximenes per le parti ornamentali. Cusani, dopo una serie di meticolosi studi preparatori, elaborò un impegnativo progetto per esaltare il grande genio di Verdi in occasione del centenario della nascita (1913) e per rispondere alle richieste avanzate dal Sindaco Giovanni Mariotti di risanare urbanisticamente l’area del Foro Boario antistante la stazione ferroviaria e offrire così un ingresso monumentale alla città che contemplasse (in un primo momento) anche la funzione di Museo per i cimeli verdiani.

Il progetto, approvato dal Consiglio Comunale e quindi dal Ministero della Pubblica Istruzione sviluppava su una area vastissima, in parte destinata a giardino, una perfetta pianta semiellittica (novanta metri di diametro maggiore) scandita dal ritmo delle basi di 20 pilastri posti radialmente in doppia fila lungo una traiettoria di 120 metri di sviluppo. In elevazione una parete concava, traforata da diciotto arcate, era interrotta al centro della curva da un arco trionfale sormontato da una “gloria” su cocchio trascinato da quattro leoni. Ai lati dell’archivolto correva un alto fregio figurato di gusto classico. Sui pilastri erano incisi in versi inni di guerra e inni di pace e le poetiche traduzioni del coro dei “Lombardi” e del “Nabucco”. Ideate dallo scultore Ettore Ximenes, ventotto statue, una per ogni melodramma verdiano, collocate tra le arcate, si rincorrevano lungo l’emiciclo, poste su alti plinti di pietra. Sulla scena, al centro dell’emiciclo, era posta l’Ara sostenente le targhe in bronzo, sempre modellate dallo Ximenes, in cui erano ritratti ad altorilievo da un lato il Maestro tra le rappresentazioni allegoriche della Sinfonia e della Melodia e dall’altro episodi storici della vita di Verdi e scene drammatiche tratte dalle sue opere. Iniziata con fervore nel 1913, la costruzione dell’opera veniva affidata all’impresa edile locale Delfino Pugolotti che impegnò a

Possivelmente, no dorso do arco que contem o baixo-relevo referido, existe outro, no qual, uma manifestação exalta não só o compositor como também a pátria unificada a partir do acrônimo de seu nome: V.E.R.D.I. - Vittorio Emanuele Re d'Italia, é o que se vê em fotografia da maquete (Fig. 33). Esse monumento que, segundo Fleres, pode ser considerado “il più sontuoso poema scultoreo da lui [Ximenes] innalzato fin allora”¹¹⁷, projeta o artista de maneira surpreendente, ao ponto de seu prestígio romper mais uma vez os limites geográficos da Europa para alcançar as prosaicas rodas sociais brasileiras¹¹⁸.

Em 1919, finalmente, depois de trabalhar em uma série de monumentos na Rússia, Itália e Estados Unidos, o escultor palermitano chega ao Brasil para realizar o Monumento à Independência. Desde então, até 1926, Ximenes permanece no país realizando algumas obras laudatórias, em homenagem a distintos exemplares da elite brasileira, destacando-se a do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (São Paulo, 1851-1928) (Fig. 34) e a do presidente da província de São Paulo, Dr. Altino Arantes (Batatais, 1876-1965) [décênio de 1920]¹¹⁹ (Fig. 35), além, é claro, de alguns outros monumentos, como o de Ruy Barbosa (Salvador, 1849-1923) para Campinas [1924]¹²⁰ (Fig. 36), o Mausoléu do presidente do estado de Minas Gerais

realizzarla duecentosettanta operai parmigiani sotto la personale direzione dell'architetto Cusani, che aveva curato i disegni e l'ideazione dei particolari decorativi. Le parti ornamentali, le ventotto statue rappresentanti le opere verdiane e la grande quadriga sovrastante l'arco centrale, furono ideate e modellate col gesso in scala ridotta dallo Ximenes ed in parte sono ancora conservate e visibili presso la nostra Accademia di Belle Arti. Operai e operaie di Parma furono chiamati a posare come modelli e in tutti gli “addetti ai lavori” l'entusiasmo assunse il carattere di una simpatica gara perché l'opera trovasse sollecito compimento, ma l'attentato di Sarajevo (28 giugno 1914) e l'imminenza dello scoppio della guerra (1915-18) spense ogni attività. Per quattro anni il cantiere rimase chiuso. Del vasto complesso era stata completata soltanto una parte della struttura e iniziato qualche dettaglio decorativo. Alla fine del conflitto, nel 1919, i lavori verranno ripresi con entusiasmo ma ripiegando - a causa della lievitazione dei costi - sul più economico cemento martellato anche nelle elaborazioni plastiche e decorative. Solo l'Ara centrale verrà realizzata in granito di San Fedelino. Così, a dieci anni dalla posa della prima pietra (e quattro di conflitto mondiale) l'immensa opera verrà inaugurata il 22 febbraio 1920, con una cerimonia solenne e sentita, alla presenza del Ministro della Pubblica Istruzione, in rappresentanza del Governo, di numerose altre personalità della cultura e dell'arte e di quasi cinquantamila cittadini che affollavano il piazzale, le strade adiacenti e le due terrazze dell'essedra.” GONIZZI, Giancarlo. “Parma: dal 1877 alla fine del secolo. Le trasformazioni urbane”, In: Uno sguardo oltre le mura. Parma dall'età della Sinistra storica al nuovo secolo (1876-1900). Bolonha, Clueb, 2006, pp. 154-155.

117 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 207.

118 Alguns periódicos brasileiros, em diversos momentos, anunciam as edificações dos monumentos de Ximenes em terras tupiniquins. O que, certamente, divulga o nome do escultor entre os dirigentes da nação.

119 Altino Arantes, que teve importante participação na Revolução Constitucionalista de 1932 e, após a derrota do movimento foi preso pelo governo de Getúlio Vargas e enviado para o exílio em Portugal, já no décênio de 1920 tem sua imagem firmada por um busto modelado por Ettore Ximenes, o qual hoje se conhece apenas a fotografia.

120 Monumento a Rui Barbosa: herma de bronze sobre pedestal de granito rosa, erguida na Praça Carlos Gomes, Centro de Campinas. A Herma, cuja montagem deve-se ao engenheiro Mariano Montesanti, estava em espaço aberto da praça quando de sua inauguração em 5 de novembro de 1924, atualmente encontra-se beirando a calçada do cruzamento das avenidas Anchieta e General e sombreada por uma frondosa árvore.

Fig. 34 -Ramos de Azevedo [ca. 1919]

Fig. 35 - Altino Arantes [ca. 1919]

em 1922, Raul Soares de Moura, para Belo Horizonte [1926]¹²¹ (Fig. 37) e Monumento à Amizade Sírio-Libanesa [1922]¹²² (Fig. 38). Este último, aliás, exemplo contundente do sucesso do escultor nos circuitos sociais paulistanos, como se pode entrever na análise da história dessa obra.

Pouco se escreveu sobre esse monumento, ou sobre os motivos que levaram a colônia síria paulistana a contratar os serviços do escultor italiano para a ereção de um monumento que deveria ser erguido como parte das comemorações do centenário da Independência, mas que, devido a contratempos, inaugurou-se somente em 1926¹²³.

Fig. 36 - Ruy Barbosa [ca. 1921]

121 A obra encontra-se no Cemitério Bomfim, Belo-Horizonte, e foi inaugurada em de junho de 1926. Ainda hoje, o mais imponentes monumento daquele cemitério, no Mausoléu de Raul Soares está representada a estátua da República, além de trazer outros símbolos que representam a Justiça e o amor à pátria.

122 Amizade Sírio-Libanesa, Parque Dom Pedro II, Centro de São Paulo. O monumento, de bronze e granito, foi inaugurada durante as comemorações do centenário da Independência do Brasil. A obra de 14 metros de altura, instalado inicialmente nos jardins do Palácio das Indústrias, no Parque Dom Pedro, como afirma o site oficial dos monumentos de São Paulo, foi “trazido para o lado de cá do rio, para evitar sua depredação”. Ver: http://www.monumentos.art.br/monumento/amizade_siriolibanesa

123 “Gratidão aos Syrios”. Correio Paulistano, São Paulo, 8 de março de 1926.

Fig. 37 - Monumento a Raul Soares [1926]

O assim chamado Monumento à Amizade Sírio-Libanesa, como é conhecido atualmente, de libanês, muito pouco contém. Nessa obra, que é uma “homenagem da colônia síria ao centenário da independência”; ainda que se identifique a cordialidade das relações através das alegorias do Brasil e da Síria, nada se pode dizer sobre a amizade entre os dois povos orientais, ainda assim, no Brasil, as duas colônias se unem para distinguir os cem anos de insubordinação.

Como se sabe, à época da modelagem do referido conjunto escultórico, Síria e Líbano, tal qual os conhecemos hoje, eram territórios desmembrados e colonizados

por França e Reino Unido, o que se convencionou chamar de Grande Síria. Por essa razão, buscavam essas duas nações orientais não somente autonomia política, mas, sobretudo, independência territorial. Com efeito, pensar sírios e libaneses conjugando ideais homólogos pode parecer insólito numa primeira aproximação, uma vez que, ao longo da história daquela região, ressaltam-se ódios e disputas entre ambas as

Fig. 38 - Monumento à Amizade Sírio Libanesa [1926]

pátrias. O fato é que apesar de inimigos históricos, sírios e libaneses encontraram na Paulicéia terreno fértil para ignorarem as diferenças em favor do bem comum. Como se pode verificar em periódicos daquele período, a “colônia syria”, como se designava

sírios elibaneses na época, disputava com a colônia italiana a hegemonia do comércio da rua da 25 de março, como mostra inclusive o jornal satírico *Il Pasquino Coloniale*¹²⁴, dentre outros¹²⁵. Verifica-se também que a colônia tinha interesse em se firmar social e economicamente no cenário político nacional e, por isso, auxiliava o governo em questões como, por exemplo, de ajuda humanitária aos famintos do nordeste¹²⁶. Parte desse programa de inserção social ergue-se com o referido monumento que a colônia oferta à cidade. Já em 7 de julho de 1920, o *Correio Paulistano* traz uma nota na qual destaca a homenagem que a referida “colônia syria” pretende prestar em memória do 7 de setembro¹²⁷. Salienta o articulista que fora aberto concurso no qual tomam parte dois escultores, um italiano, Ettore Ximenes, e outro sírio, Salim Maluff, artista que, apesar de se nos apresentar como ilustre desconhecido, parecia gozar de “boa fama” na época. Tanto assim que recebe a predileção do ignoto articulista, que assim escreve:

“O conhecido escultor syrio, cuja ‘maquete’ ontem visitamos, concebeu um bello monumento, cujos detalhes significativos, recordando os factos e os vultos principais da História do Brasil e da Syria interpretam os sentimentos dos seus patrícios ao idearem a bella homenagem à nossa Pátria, no centenário de sua independência. É um grandioso monumento com 14 metros de altura por 8 metros de base, todo tallado em granito e com suas figuras e medalhões decorativos em bronze.”

Se para Maluff o jornalista dedica elogioso parágrafo, para Ximenes, por outro lado, o autor se limita a poucas linhas, escrevendo apenas que o escultor italiano havia também apresentado um belo trabalho, digno “do prestígio que conquistou no nosso meio artístico”. Ao que tudo indica, como se pode depreender do artigo do *Correio Paulistano*, que declara sua preferência por Maluff, a escolha pelo sírio era a mais evidente. Surpreende, contudo, que para a elevação da glória sírio-brasileira e edificação da memória da Independência, seja ela a conquistada pelo Brasil, seja ela

124 *Il Pasquino Coloniale*, São Paulo, 19 de março de 1921. p20.

125 *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de janeiro de 1920. // 7 de março de 1920.

126 *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 de janeiro de 1920.

127 “Homenagem da Colonia Syria ao Brasil”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 de junho de 1920.

a ambicionada pelos sírios¹²⁸, tenha sido eleito um compatriota representante da colônia rival. Assombra ainda mais vislumbrar a semelhança entre a descrição do projeto do sírio escultor e a efetiva construção do artista italiano: o monumento de 14m de altura e de base de granito rosa, alongada por 8m, apresenta esculturas e insígnias de bronze que narram episódios da grandeza histórica da síria para a humanidade, assim como exaltam as relações entre Brasil e Síria, tal qual a descrição do articulista do Correio Paulistano sobre a maquete, preterida, de Salim Maluff.

Infelizmente não foi possível localizar mais documentos que demonstrassem a equivalência do projeto de Maluff com o monumento de Ximenes, entretanto, essa não seria a primeira vez que um projeto de monumento de escultor relativamente inexpressivo no meio artístico teria sido entregue a outro de maior notoriedade. Analogamente ao que ocorre com o primeiro monumento erigido no Brasil, em honra a D. Pedro I, realizado por Louis Rochet, que recebe o projeto das mãos do primeiro colocado no concurso, João Maximiliano Mafra, como explicita Mayra Laudanna¹²⁹, também nesse caso, como se pode supor, o artista desconhecido cede seu projeto ao ilustre escultor, que o realiza com as devidas alterações.

Evidentemente que a esta hipótese acrescentam-se outras. As semelhanças entre os projetos de ambos os escultores, por exemplo, poderia ser fruto da prescrição do edital, que estipulava as dimensões do referido monumento e o modo como ele deveria ser construído. Ximenes, por outro lado, poderia ter sido o escultor eleito pela colônia frente a possibilidade de Maluff não ter aceitado algumas alterações próprias às negociações de qualquer encomenda. Todavia, a observação das práticas que transitam por diversos concursos e encomendas de monumentos públicos, não só sugere como reforça a hipótese de que a nomeação de Ximenes para a ereção do referido monumento tenha sido em virtude de sua competência e prestígio, o que enfatizaria a importância da obra para a cidade. Se por um lado a obra reforça o prestígio do escultor, por outro ela é elevada pela sua reputação.

128 Do que se pode verificar, com o fim da I Grande Guerra, começam as tratativas pela independência da Síria e essa negociação era intermediada pelos Estados Unidos. Todavia, os países daquela região só conquistariam efetivamente a autonomia político-administrativa com o fim da II Guerra, em 1946.

129 LAUDANNA, Mayra; ARAUJO, Emanuel. De Valentim a Valentim: a escultura brasileira: século XVIII ao XX. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu AfroBrasil, 2010. pp. 30-31.

Fig. 39 - I Fenici [1923-26]

Assim, o italiano ergue o monumento, primeiramente instalado em frente ao Palácio das Indústrias, no parque D. Pedro II, e posteriormente transferido para a Praça Ragueb Chohfi, no início da Rua 25 de Março, reconhecida zona de comércio da colônia sírio-libanesa. Nele estão modelados quatro episódios fundidos em bronze que ladeiam o pedestal de granito, sobre o qual irrompe um obelisco encimado por um capitel eólico (cipriota) que sustenta a alegoria da Liberdade, unindo as do Brasil e da Síria, ao contrário do que se verifica na ficha técnica relativa ao monumento, elaborada para os arquivos do Departamento de Preservação Histórica da Prefeitura de São Paulo, que além de estipular o ano de 1922 como marco da sua inauguração, ainda qualifica a referida alegoria como sendo a da República, equívocos que se abundam pelos sítios especializados na internet¹³⁰. Apesar dessas confusões, em parte se reabilitam os conservadores da memória paulistana, ao descreverem os motivos sobre os quais se apoiam as narrativas dos altos-relevos que compõem o monumento. Na

¹³⁰ <http://www.saopauloantiga.com.br/amizade-sirio-libanesa/>
http://www.monumentos.art.br/monumento/amizade_siriolibanesa
<http://www.gazetadebeirute.com/2013/05/monumento-amizade-sirio-libanesa.html>

parte frontal (Fig. 39), dizem, personagens indumentados à moda dos fenícios constroem uma enorme embarcação, a lembrar que foram eles os primeiros a se lançarem ao mar em busca de novas colônias e de rotas comerciais, alegoria das migrações e das relações entre os povos. Na lateral direita (Fig. 40) do monumento, continuam, o artista modela um escriba que ensina o alfabeto a um jovem aluno no intuito de demonstrar a força desse legado oriental para a civilização ocidental. A lateral esquerda (Fig. 41) simboliza a penetração síria nas terras brasileiras e apresenta uma cena em que exploradores otomanos oferecem produtos orientais, a exemplo de tecidos e de cerâmicas, aos selvagens autóctones, civilizando-os. Já a parte posterior (Fig. 42) da obra traz, de acordo com Ugo Fleres [p.222], com o articulista do Correio Paulistano de 8 de março de 1926, com o DPH e com todos os outros diletantes internautas, paladinos da preservação do patrimônio público, a encenação da colonização das Ilhas Canárias por Haitam I [sic], rei de Tiro.

Não obstante a pesquisa incessante em manuais de história da antiguidade do Oriente Próximo, fracassam as buscas por informações a respeito desse rei e de suas façanhas narradas no referido episódio. Por entre as páginas desses manuais,

Fig. 40 - Gli Ideatori dell'Alfabeto [1923-26]

Fig. 41 - La Penetrazione dei Fenici [1923-26]

entretanto, destacaram-se as proezas de Hiram I, soberano de Tiro entre os anos de 980-947 a.C., aliado dos reis hebreus Davi e de seu sucessor, Salomão, como narra a própria Bíblia, e fundador da cidade de Utica, localizada onde hoje se encontra a Tunísia. Como quer se seja, o fato é que a cena apresenta um episódio que evoca a colonização fenícia, que civiliza e enriquece terras despojadas, processo este equivalente ao desempenhado pela colônia síria nas incautas terras tupiniquins.

Se a colonização brasileira foi um dos temas escolhidos para elevar a aspiração dos imigrantes sírios na sociedade paulista, ela também foi assunto em conferência do escultor italiano sobre o ambiente artístico brasileiro, ainda que, desta vez, não tenha entusiasmado os fraternos sentimentos de cordialidade da audiência. De acordo com o que explicita Ugo Fleres, o escultor “aveva un po’ la mania del conferenziere, quantunque in un altro di tali saggi ‘L’anima d’Italia’, egli stesso dichiarò: non ho il dono della parola, forse è l’unica cosa che invidio”¹³¹. Essa falta de destreza na arte da oratória, continua o biógrafo, foi a responsável pela indignação constante de artistas e teóricos que frequentavam os círculos artísticos paulistanos em relação a Ximenes. De fato, muitas foram as querelas em que o artista se envolveu tanto com colegas quanto

¹³¹ FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1928. p. 225.

com especialistas e, parte dessa animosidade pode, efetivamente, ter sido provocada pelas polêmicas conferências que o artista proferia ocasionalmente.

Confirma-se o “hábito” do artista palermitano de conferenciar sobre arte também em programa dos saraus artísticos que se realizavam na Villa Kyrial: na ocasião, Ximenes acerca-se das “figuras do feminino” na sua abordagem artística¹³². Ainda que sobre essa conferência não se possa recuperar a repercussão, é possível assumir que um artista consagrado internacionalmente, que gozava de prestígio nos altos círculos sociais europeus e estadunidenses, tenha sido contundente na prosaica sociedade paulistana. Por essa razão, não é de se estarrecer que os ânimos tenham se exaltado após o pronunciamento das palavras do escultor, recuperadas por seu biógrafo, que, sobre os brasileiros, escreve:

“ignoravano, o meglio non arrivavano a intendere lo spirito del loro ambiente, séguita: Costoro fanno consistere lo studio nel tener dietro a tutte le pubblicazioni che

Fig. 42 - Hiram I - [1923-26]

132 CAMARGOS, Marcia. Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana. São Paulo, Editora Senac, 2001.

vedono la luce in Europa e nell'America del Nord. Nessuno pensa a studiare l'origine artistica del Brasile. Hanno in orrore l'Indiano, e guai a dir loro: Perché non cercate di crearvi uno stile da su gli elementi indigeni? Vi rispondono che sono Portoghesi, e che la loro architettura e l'arte in genere incominciano a manifestarsi nel periodo coloniale."¹³³

Infelizmente não é possível confirmar a autenticidade dessas palavras de Ximenes por outras fontes diversas da de Fleres, nem, tampouco, de se resgatar a recepção dessas palavras no enfadonho ambiente artístico paulistano da década de 1920; assumindo-se a legitimidade desse discurso, entretanto, é possível supor que o escultor italiano tenha causado alguma convulsão em São Paulo e que tenha cultivado alguns desafetos ao explicitar a ignorância e despreparo que envolvia a arte e os artistas brasileiros.

De fato, não são poucas as figuras que se antepõem a Ximenes. Dos escritores Monteiro Lobato¹³⁴ a Mário de Andrade¹³⁵, aos escultores Roberto Etzel¹³⁶ a Luigi Brizzolara¹³⁷, muitos foram os que atacaram diretamente o vencedor do concurso à Independência (Fig. 42). Evidentemente, essas investidas obedeciam a posições políticas e ideológicas particulares. A propósito, todas elas, de uma maneira ou de outra, justificáveis e sustentáveis frente a escolha de Ximenes para a execução do referido monumento. Para Monteiro Lobato, por exemplo, a maquete do artista não deleitava ninguém que não fossem as oclusas e boçais moçinhas paulistas. Dizia: "Não há menina de escola que não páre defronte e não murmure com entusiasmo: - Que galanteza!"¹³⁸ Já para Mário de Andrade o monumento do Ipiranga parecia um "centro de mesa de porcelana de Sèvres". Para Etzel e Brizzolara, participantes do concurso, a acusação de favorecimento do projeto de Ximenes pela comissão de julgamento, leva a querela ainda mais longe, saindo das páginas dos jornais para alcançarem os pleitos judiciais. Roberto Etzel havia proposto uma moção contra o governo provincial acusando-o de favorecer Ettore Ximenes, posto que aceitara o alto-relevo do escultor

133 FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. p. 226.

134 "O 'Grillo' Ximenes". *Correio da Manhã*, São Paulo, 4 abr. 1920.

135 ANDRADE, Mario de. "De São Paulo". *Ilustração Brasileira*, São Paulo, n. 3 ano 8, nov, 1920.

136 LOBATO, Monteiro. "O Grillo Ximenes". In: *A Onda Verde*. Monteiro Lobato & Cia. Editores, São Paulo, 1922.

137 Atas da sessão julgadora do Monumento à Independência, 27 mar. 1920.

138 "O 'Grillo' Ximenes". *Correio da Manhã*, São Paulo, 4 abr. 1920.

Fig. 42 - Detalhe da maquete do Monumento à Independência [1919]

(emulando a pintura de Pedro Américo) fora do prazo estabelecido pelo edital. Essa moção, enviada para Brizzolara na expectativa de sua aderência, foi, em primeiro momento, pelo artista suportada, para depois, em virtude de outras negociações com os responsáveis pelas comemorações do Centenário da Independência, ser rejeitada.

Se, por um lado, é possível identificar os motivos que levaram Monteiro Lobato e Mário de Andrade a atacarem o monumento do escultor palermitano, uma vez que ambos, cada um a sua maneira, seguiam as prerrogativas de seus programas culturais e artísticos em favor do desenvolvimento de uma “arte nacional” ou de uma “arte moderna”, e se possa compreender a acusação de favorecimento ao projeto de Ximenes por Etzel e Brizzolara, por outro lado, reconhece-se que há, no concurso para a ereção desse monumento, conjuntura que favorece negociações.

Dada a importância do artista italiano naquele período, algumas de suas atividades que poderiam parecer triviais, viram notícia na imprensa local. Assim, é possível localizar as datas dos embarques e desembarques do escultor em terras brasileiras. Pela análise dessas informações, veiculadas em periódicos nacionais, é possível confirmar a visita do escultor ao governo paulista antes mesmo da abertura do referido certame. Para além dessa informação, ratifica-se também que a acusação de Monteiro Lobato do aliciamento por Ximenes dos membros da comissão de avaliação do Monumento à Independência, com bustos e hermas para aqueles que direta ou indiretamente participavam do julgamento do concurso, incluindo o do Presidente do Estado, Carlos de Campos, é procedente. Outro elemento inusitado que permeia a história controversa desse concurso é o alto-relevo modelado para figurar na banda frontal da base do monumento, que funde em bronze os elementos da pintura de Pedro Américo. Do que se pode observar das atas da comissão de avaliação do monumento, o alto-relevo foi o elemento decisivo para a escolha do projeto de Ximenes, ao mesmo tempo, foi também o objeto da contenda perante os outros artistas, já que foi acrescentado ao projeto original após o término do prazo para a entrega dos trabalhos. Com efeito, dadas as circunstâncias, é possível supor que Ximenes tenha sido efetivamente instruído para o concurso e que seu nome tenha sido escolhido antes

Fig. 43 - Detalhe da maquete do Monumento à República [1923-26]

de ter sido aberta a concorrência. Todavia, não foi possível localizar mais documentos que comprovem esta hipótese. Ainda que eles tenham existido, podem ter sido destruídos, posto que não se localizam muitos documentos relativos nem ao concurso nem a implantação do referido monumento. Mesmo tendo sido encontrados os memoriais descritivos realizados por outros artistas, o do projeto vencedor não se localiza. Acha-se apenas imagens da maquete do siciliano em livros editados na Itália e em alguns periódicos brasileiros. Mas, intriga, deveras, o Museu Paulista não ter preservado mais documentos sobre a ereção do monumento que marca não só o centenário da independência nacional como também inaugura o posicionamento de São Paulo no cenário político brasileiro. Seja por simples descaso, comum às instituições memoriais brasileiras, seja pela intenção de adaptação da memória construída pela força da seleção do que deveria ou não ser preservado, o fato é que Ximenes executou o monumento, a despeito de qualquer artimanha.

Se, na capital paulista, com esse monumento, já em 1922, Ximenes ergue-se em triunfo, independentemente de contratempos e contendias, na metrópole fluminense, não alcança a glória para a ereção do Monumento à República (Fig. 43), atribuída oficialmente ao seu compatriota Luigi Brizzolara. Concurso, mais uma vez, controverso, que ganhou as páginas dos jornais da época não só pela escolha de Brizzolara como seu executor, mas sobretudo por deflagar polêmica em relação ao que se convencionou nominar de “affronta ao nosso gosto artístico”¹³⁹.

Esse “nosso gosto artístico”, mencionado em periódicos da época, mais do que assinalar um ponto de defesa de uma arte que fugisse das “tradições” arregimentadas pelas academias de belas artes europeias, aspirava, sobretudo, trazer a público a figura de outro escultor, no caso Paul Landowski, ainda que ele trouxesse proposições artísticas firmadas no Velho Continente. Analogamente ao sucedido no concurso do Monumento à Independência, em São Paulo, também dessa vez, parte dos veículos de comunicação trazem teorias de personalidades do meio intelectual brasileiro sobre programas culturais que visavam o desenvolvimento de uma arte brasileira. Não por

139 “O Resultado do Concurso para o Monumento da Proclamação da República é uma Affronta ao Nosso Gosto Artístico”. *Correio da Manhã*, São Paulo, 11 set. 1923.

acaso, a propósito desse concurso sobre o Monumento à República, que conferia a Brizzolara o primeiro prêmio e a Ximenes o segundo, o articulista ignoto do *Correio da Manhã*¹⁴⁰ transportava para sua coluna feita “Para Ler no Bonde”, não só as ideias de Monteiro Lobato, como também suas palavras, estacionadas no artigo de 4 de abril de 1920, no qual também atropelava o “Grillo” Ximenes, que aguardava, incauto, o veredito do concurso paulistano. Desta vez, além de Ximenes, embarca no mesmo bonde da “grilagem”, Brizzolara, usuário tarimbado dos editais de concursos, que, assim como o seu trinácrio compatriota, transitava pelo mundo em busca desses certames.

Ximenes e Brizzolara, a propósito, haviam se encontrado, disputando, em outras duas ocasiões: no concurso para a ereção do Monumento à Independência argentina, no qual Brizzolara foi o predileto, e no da Independência brasileira, cuja predileção invertia-se. Dadas as proporções das polêmicas em torno da ereção do monumento carioca, levantaram-se inúmeros obstáculos que frustraram a sua ereção. Ainda que se localizem os desenhos das maquetes¹⁴¹ que participaram da concorrência e que tenham sido especificados os vencedores e as datas e valores para a sua execução¹⁴², a ereção desse monumento não foi prioridade, por inúmeras razões, na agenda das elites dirigentes cariocas que se sucederam no poder durante os anos de 1924 a 1945, anos nos quais monumentos ainda serviam para fixar histórias brasileiras.

Destaque-se ainda sobre a maquete para o Monumento à República do escultor palermitano, alguns dos elementos aqui discutidos. Do mesmo modo como se vê no monumento à Independência, também desta vez Ximenes opta pela edificação piramidal, que se eleva em plataformas sobrepostas, as quais, por força de suas reduções, conduzem o olhar do vedor para um conjunto que alegoriza a República Brasileira. Esta, por sua vez, remetendo à simbologia republicana francesa, traz à mão direita a chama da vitória e à esquerda o fascio, símbolo heráldico romano que, em virtude de hoje em dia ter sido atrelado ao estado totalitário italiano, dirigido por Benito

140 “O ‘Grillo’ de Brizzolara e Ximenes. *Correio da Manhã*, São Paulo, 18 set. 1923.

141 Alguns projetos que concorreram nesse certame encontram-se no Museu D. João VI do Rio de Janeiro, entre os quais o de Ximenes.

142 “O Concurso Para o Monumento da República.” *Correio da Manhã*, São Paulo, 16 nov. 1923.

Mussolini, conduziu imprudentes pesquisadores, a exemplo de Miriam Escobar¹⁴³, a amarrarem o escultor às doutrinas políticas fascistas. Esse deslize perpetrado pela pesquisadora da FAU-USP, quando alça-se a analisar os símbolos das escadarias e plataformas do Monumento do Ipiranga, que irrompem nas arestas da base do referido monumento, em vez de demonstrarem o conhecimento do escultor dos símbolos heráldicos a serem atrelados às insígnias republicanas, termina por enlaçá-lo como cultor do fascismo. Mesmo que seja possível localizar projeto de monumento em memória da Marcia su Roma (Fig. 44), no qual uma multidão sob Arco do Triunfo

Fig. 44 - Maquete do Monumento em memória a Marcia su Roma [1923-26]

é conduzida pelo Duce, em montaria, portando um fascio, isso não revela a posição político-ideológica do escultor, ao contrário, mostra apenas que Ximenes continuava

¹⁴³ ESCOBAR, Miriam. *Centenário da Independência. Monumento Cívico e Narrativa*. Tese de doutoramento apresentada à FAU-USP, 2005.

sua prática profissional, escultor de monumentos, razão pela qual seguia as prescrições da encomenda. Se a ereção do monumento à Garibaldi não transforma Ximenes em um Risorgimentale, ou a execução de Cuore di Re não o institui monarquista, ou a construção do Monumento ao Czar Alexandre II não o subordina ao Czarismo, ou o Monumento à Independência não o caracteriza como um exaltado, nem o Monumento à República o converte em republicano, assim também a maquete a Mussolini não o torna correlegionário fascista. Além disso, do que se pôde constatar, Ximenes, à medida que ascendia o fascismo na Itália, perdia o apanágio que havia conquistado nos anos precedentes, pois a direção artística defendida pelo Duce opunha-se aos valores plásticos consolidados pelas habilidades de artistas como Ximenes.

Enquanto o fascio ascendia, Ximenes trabalhava na execução do Monumento à Independência¹⁴⁴, que, embora devesse ser finalizado em 1922, devido a algumas mudanças no projeto, necessárias para se erguer a história do Brasil, só é concluído em 1926. Depois de entregue a obra à São Paulo erguida, então, pelo brado, Ximenes retorna à Roma e, mesmo antes de se ouvir ecoar o Novecento Italiano de Margherita Sarfatti, morre.

144 DA MAIA, Carlos. Impressões de arte. São Paulo, Imprensa Methodista, 1922.

O ESCULTOR, A PRESCRIÇÃO, O CAVALO E O CAVALEIRO

Como muitos monumentos erguidos no final do século XIX, o enredo que envolve o Monumento a Giuseppe Garibaldi na cidade de Milão, desde os seus editais até a sua ereção não é nada breve. Exemplo de disputas políticas e, possivelmente, do inadestramento de seus idealizadores nas artes simbólico-históricas, esse concurso, que passou por três editais, muitas críticas e ganhadores distintos, consumiu treze anos de vários políticos, historiadores e artistas.

Desde quando, em 1882, o Consiglio Comunale padano decide erguer, em praça pública, a memória de Garibaldi, até 11 de novembro de 1895, dia em que o grande lençol acinzentado que por meses recobriu “a viril estátua e o portentoso cavalo”¹ é retirado para sua inauguração, muitas negociações são realizadas entre grupos distintos que reivindicavam o privilégio de erigir a estátua do herói. Durante esses anos de tratativas, o único traço do monumento que permaneceu intacto foi a figura do homenageado.

Ao tombar o general, líder dos Camicie Rosse², em 2 de junho de 1882, promove-se, desde o dia seguinte à sua morte, a abertura de uma subscrição pública na cidade de Milão, com o intuito de se arrecadar fundos para a imortalização da memória de um dos grandes responsáveis pela unificação da Itália que, ao lado de Vittorio Emanuele II, Camillo di Cavour e Giuseppe Mazzini, representa, em toda a Península, os valores e ideais da unificação.

Os quatro, chamados fautori, fautores, do Risorgimento, são, nas palavras de Cristina Beltrami, considerados “heróis transversais”³, o que os distingue dos heróis locais, uma vez que são apresentados como símbolos de luta e de união de norte a sul

1 BRENTARI, Ottone. Il monumento di Garibaldi a Milano. *Illustrazione Italiana*, [Milão], 3 nov. 1895.

2 Os soldados garibaldinos foram chamados de Camicie Rosse ou Giube Rosse (Camisas Vermelhas) pois diferenciavam-se dos demais soldados italianos justamente por terem adotado a camisa vermelha como símbolo distintivo. Do que foi possível considerar, o exército guiado por Garibaldi passa a se servir desse traje em terras uruguaias quando combatiam contra a ditadura do tirano argentino Juan Manuel Rosas, em 1843. A escolha da cor teria fundamentos econômicos, uma vez que, por causa da guerra, as camisas vermelhas destinadas aos açougueiros de Buenos Aires não alcançaram sua destinação. Posteriormente, em 1860, ano em que Garibaldi invade, conquista e anexa o Reino das Duas Sicílias ao Reino da Sardenha, as camisas vermelhas teriam adquirido um valor simbólico de coragem e ousadia, uma vez que a cor vermelha tornava os soldados visíveis aos inimigos. Cf. TRECCANI.

3 A noção da transversalidade heróica pode ser lida em BELTRAMI, Cristina. “I Monumenti che hanno fatto gli italiani”. In: *Scolpire gli Eroi. La Scultura a Servizio della Memoria*. Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 23.

Monumento a Giuseppe Garibaldi - Largo Cairolli, Milão

da Itália - dos recônditos vilarejos às famigeradas capitais italianas - pois que conquistam toda a Península, mesmo a resistente Roma, motivo pelo qual, segundo a autora, têm seus rostos salpicados em toda a “bota”. Ainda de acordo com a historiadora da arte, estabelece-se um “programa iconográfico capilar”⁴ para a difusão da imagem desses heróis em cada cidade italiana.

Sem dúvida, várias são as estátuas, pedestres, equestres e sedestres que se espalham pela Itália, lembrando os feitos da unificação. Entretanto, diferentemente do que assevera a historiadora italiana, não se trata de programa como se entende hoje, antes de uma prática dos diversos governos que ascendiam na Europa naqueles anos finais do século XIX, que objetivavam difundir valores políticos recém-estabelecidos.

No processo de formação de uma consciência nacional, o espargimento de estátuas, que reforcem a presença do Estado-nação italiano em todas as regiões, é vital para confluir os ânimos populares em torno de uma causa política comum. Entretanto, ainda que o Estado financie e, até mesmo, estabeleça as diretrizes da ereção de diversos monumentos, muitas são as iniciativas de pequenos grupos que, por razões diversas, inclusive as de caráter personalistas, assumem a função de erigir um monumento público. Exemplo disso é a apropriação das insígnias patrióticas por governos e agremiações divergentes, como aponta Giovanni Villa⁵, “tanto de esquerda quanto de direita”, que se utilizam das mesmas figuras dos quatro fautores italianos para fixarem ideais antagônicos.

Os monumentos erguidos na Itália quando da fixação de insígnias pátrias, hinos, brasões de armas da unificação, sedimentam afirmações de historiadores contemporâneos sobre a plástica do período, como as de Cristina Beltrami, que exemplifica a passagem vida-obra-estilo a partir dos monumentos erguidos a Cavour. Como se lê em seu livro, quando em 1861 morre o conde Camillo Benso di Cavour, político liberal italiano, primeiro presidente do Conselho de Ministros do Reino da Itália e um dos principais defensores da política de expansão territorial do Reino, imediatamente

4 Idem. Ibidem.

5 VILLA, Giovanni C. F.. “Scolpire gli Eroi”. In: *Scolpire gli Eroi. La Scultura a Servizio della Memoria*. Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 11.

são abertas subscrições públicas para a ereção de muitos monumentos em memória do estadista. Gênova, Turim e Milão entre os anos de 1861 e 1865, prossegue a autora, foram as primeiras cidades a se mobilizarem nessa direção; e destaca o monumento do escultor Vincenzo Vela erigido em Gênova, por estar em frente a Borsa Merci, uma vez que nessa posição representaria o liberalismo econômico defendido pelo homenageado. Embora a autora não se atenha às questões relativas às implantações de monumento, como se sabe, os locais escolhidos para a construção de monumentos devem, em geral, hiperbolizar as obras. Contudo, prossegue a autora com sua ilação sobre vida-obra-estilo afirmando Beltrami⁶ que, o fato de o artista ter conhecido pessoalmente o homenageado implicou diretamente no seu modo de modelar a escultura, a qual, sempre segundo a estudiosa, foi a partir do “vero”. Ainda que a historiadora não explicita seu conceito de “vero”, não especificando se este se opõe a idealizado ou se este se inscreve na categoria que historiadores da arte firmaram como realismo, pode-se depreender de seu artigo que à ideia de “vero”, contrapõe-se o conceito do que ela entende por “retórico”⁷. Para ilustrar sua afirmação a historiadora se serve de dois outros monumentos também destinados a Cavour. O primeiro realizado por Giovanni Duprè, concluído em 1873 em Turim, e o segundo erigido em Gênova por Vincenzo Vela. Ao analisá-los, Beltrami escreve que Vela esculpe Cavour sentado, em vestes “burguesas” e com uma expressão “presente e arguta”, enquanto Duprè realiza uma estátua “retórica” e pomposa, por isso afastada da realidade, e conclui que Vela foi escolhido para a confecção do monumento em Gênova justamente por ter realizado uma obra “real”. A oposição retórico-realista prossegue nas linhas do livro de Beltrami a partir de outros artistas e outras obras, a qual também serve como argumento para justificar a escolha de Ettore Ximenes para a realização do monumento a Garibaldi de Milão.

Pode-se dizer, grosso modo, que a autora condiciona os mais diversos monumentos erigidos naqueles anos finais do século XIX a um gosto único e de época. Ora, ainda que se pudesse admitir um único gosto para a extensão de,

6 BELTRAMI, Cristina. “I Monumenti che hanno fatto gli italiani”. In: *Scolpire gli Eroi. La Scultura a Servizio della Memoria*. Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 23.

7 Idem, *Ibidem*.

La rivoluzione (alegoria)

Ilustrazione Italiana, Milano, 1883.

no mínimo, dois decênios, seria imprescindível considerar governos ditatoriais, e não os anos finais daquele século, justamente quando artistas procuram soltar as amarras das Academias oficiais. Com efeito, considerar Enrico Castelnuovo⁸ em seu ensaio *Storia Sociale dell'Arte* é mais adequado, uma vez que o autor propõe considerar a obra não como objeto isolado, antes, em estreita relação com as formas sociais, os contextos de produção, circulação e recepção, sem diminuir o papel central do discurso histórico⁹.

Levantar a história do processo que leva o escultor Ettore Ximenes a erguer o monumento ao general Giuseppe Garibaldi em Milão, relacionando-a com o contex-

⁸ Addio ad Enrico Castelnuovo [Roma, 26 maggio 1929 – Torino, 15 giugno 2014] - <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2014/6/120100.html>

⁹ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana. Ensaio de História Social da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

to da época, evidencia que o monumento é, por metáfora, campo de batalha de uma disputa política mais ampla, protagonizada por dois grupos que disputavam a hegemonia dos espaços públicos milaneses.

Índices dessa discussão entre forças oponentes podem ser entrevistados nas mudanças ocorridas durante todo o extenuante processo que institui, cancela e refaz os editais – três editais – que regulam a ereção do referido monumento, atribuindo e invalidando os prêmios aos artistas vencedores até a vitória de Ximenes que, mesmo depois de ter concluído a obra, é obrigado a aguardar mais de um ano para a liberação do monumento.

Ilustrazione Italiana, Milano, 1883.

A epopeia tem início em 1882, quando o “Consiglio Comunale” de Milão – como se sabe, órgão equivalente à Câmara dos Vereadores no Brasil – no dia seguinte à morte de Garibaldi¹⁰, decide erigir um monumento em homenagem ao herói, abrindo, na sequência, subscrição pública, como referido. Por volta de 1885, quando da abertura do segundo concurso para esse monumento, o montante recolhido para a execução da obra era de 160.000 liras, das quais 100.000 provinham do próprio Comune e 60.000 da população¹¹. Desde 1883 tenta-se escolher uma obra destinada à cidade, no entanto, desse concurso até o terceiro, quando finalmente se ergue a memória de Garibaldi, várias mudanças ocorreram nos editais, é o que se lê em diversos periódicos. No primeiro, do que foi possível levantar, sabe-se apenas que se pretendia uma estátua do general; no segundo, todavia, há discussões, uma vez que em periódico

10 COLUSSI, Paolo; TOLFO, Mariagrazia (org.) Storiadimilano. 2002-2012. (Sítio web: www.storiadimilano.it). A mesma informação aparece no artigo “Il Monumento a Garibaldi” *Illustrazione Italiana*, 11 nov. 1888; e no artigo de BELTRAMI, Cristina. *Abbasando lo Sguardo: Breve Excursus sull'Evoluzione dei Basamenti Garibaldini*. In.: *Garibaldi un eroe nel bronzo e nel marmo*. Silvana Editoriale, Milano, 2012, p.69.

11 “Il Monumento a Garibaldi”. *Illustrazione Italiana*, Milão, 11 nov. 1888.

Figura Equestre de Giuseppe Garibaldi (modelo)

impresso na época do terceiro concurso, lê-se que, apesar do segundo ter sido anulado, já constava de seu edital que o monumento deveria ser equestre; mais ainda, exigência essa constante no primeiro concurso, de acordo com o mesmo artigo¹². No entanto, considerando-se as maquetes estampadas no *Illustrazione Italiana* de 1883 e no de 1885, observam-se esculturas pedestres e equestres, o que, evidentemente, esvazia os arroubos do periodista.

Ainda que o articulista tenha se descuidado das informações acerca do cavalo monumental, ele não descuida da praça nem da ferrovia. O periodista escreve que se seguisse o primeiro edital, o monumento ficaria num largo em frente à padaria militar na Via Palermo, enquanto o segundo, para não ficar tão distante quanto o pretendido pelo primeiro Conselho, seria localizado em uma praça em frente à estação ferroviária. Quanto ao terceiro Conselho, o vencedor, o monumento deveria ser erguido em um cruzamento que se abriria no “nuovo Corso”, de forma tal que se unisse a Piazza del Duomo ao Foro Bonaparte.

Dos projetos expostos no primeiro concurso, destacavam-se o de Borghi e o de Broggi, ambos escultores milaneses. Infelizmente para Broggi, morre Borghi e, por essa razão, como escrevem¹³, decide-se realizar um segundo concurso. Assim, acobertada as disputas, é aprovado pelo Consiglio de 23 de fevereiro de 1884 a abertura de um segundo concurso.

Em agosto do ano seguinte, quarenta e nove maquetes são mostradas no Giardini Pubblici de Milão, das quais, de acordo com periódicos da época, apenas dez eram dignas de consideração. Entre estas, conhece-se as maquetes de Grandi, de Ettore Ferrari, da dupla Ettore Ximenes e Augusto Giadini, a de Broggi, de Calandra, de Berzaghi e a de Ferruccio Crespì¹⁴.

Mais uma vez nenhum dos concorrentes satisfaz a expectativa dos jurados, pois estes decidem também anular essa concorrência. O Consiglio se manifestou, em deliberação de 5 de julho de 1886, em prol de um terceiro concurso. Foi então

¹² Idem.

¹³ Vários periódicos afirmam a “infelicidade” de Broggi: o referido artigo de 1888, um publicado em 3 nov. 1895 e outro de 10 de nov. desse mesmo ano.

¹⁴ Cf. *Illustrazione Italiana*, Milano, 6 sett. 1885.

que se estabeleceu que o monumento não fosse erigido em frente à estação de trem, mas sim em um novo cruzamento¹⁵. Foi confirmado que o custo total não deveria ultrapassar a quantia de 160.000 liras, embora no montante não estivesse previsto os custos com a adequação do local destinado à obra, gastos estes que ficariam a cargo

Illustrazione Italiana, Milano, Nov. 1895.

do Comune. Também se estabeleceu, na mesma reunião, que os projetos fossem apresentados até o dia 1º de maio de 1887, data que foi posteriormente prorrogada¹⁶.

Ainda no documento de 1886, foi instituído dois prêmios, um de 3000 liras a ser pago ao segundo colocado, e outro de 2000 liras para o terceiro. A comissão julgadora foi composta pelo prefeito Negri (presidente) e o conde Alemagna, pelos arquitetos Beltrami e Boito, os escultores

¹⁵ Cf. IL MONUMENTO a Garibaldi. L'Illustrazione Italiana, Milano, 11 nov. 1888.

¹⁶ Idem.

Emanuelli e Confalonieri, os pintores Giuliano e Mancini e o conselheiro municipal Gerolamo Sala.

Neste terceiro concurso, foram expostos 26 projetos, apresentados a partir de outubro 1887, no “loggiato superiore del cortile di Brera”. A maior parte dos projetos apresentados, como se lê em periódicos da época não era melhor do que os do concurso precedente¹⁷. Discussão à parte, foi esse o concurso que finalmente possibilitou a ereção do monumento a Garibaldi, que hoje se vê em Milão.

A partir de periódicos de época, entende-se que a comissão julgadora reuniu-se no dia 24 de outubro e se deteve em analisar apenas cinco projetos: o de Ximenes e Guidini, o de Enrico Bistolfi, o de Barzaghi e Pagani, o de Enrico Butti e o de Zocchi di Firenze. Na noite seguinte, a comissão “por unanimidade, menos dois votos, um dos quais ausente”¹⁸, escolheu o projeto de Ximenes e concedeu o prêmio de 3000 liras ao projeto de Barzaghi-Pagani e o de 2000 liras ao de Enrico Butti.

Segundo a *Illustrazione Italiana* de 11 de nov de 1888, a escolha da comissão satisfez a opinião pública. Várias publicações noticiam o resultado do concurso, entre as quais a *Illustrazione Italiana* de 3 de nov. de 1895, na qual se lê que o cavalo modelado por Ximenes

“senza aver nulla del barocco è veramente monumentale. Diciamo così giacché gli apostoli del naturalismo ad oltranza non si sapranno mai persuadere che basti imitare bene un qualsiasi cavalo per metervi sopra una statua equestre. Occorre saper riunire alla imitazione del vero il carattere indispensabile al monumento, come hanno sempre fatto gli antichi ed i più celebri artisti del Rinascimento; si può altrimenti pretendere tutt'al più alla riputazione di buoni modellatori di 'bronzi d'arte' sulle quattro gambe, un vero cavalo da Bataglia, tranquillo e pronto ad obbedire al menomo cenno datogli dalla mano del cavaliere. Garibaldi vi sta sopra ben seduto, in un atteggiamento di calma risolutezza che corrisponde perfettamente alle condizioni morali nelle quali l'eroe popolare si trovava davanti al nemico. La sua mano sinistra sostiene le redini abbandonate sul collo del cavalo ed il fodero della sciabola appoggiato sopra la coscia: la

¹⁷ Idem e *Illustrazione Italiana*, Milano, 3 nov. 1895.

¹⁸ Cf. IL MONUMENTO a Garibaldi. L' *Illustrazione Italiana*, Milano, 11 nov. 1888.

mano destra ha impugnato l'elsa e levata dal fodero metà dela lama, come all'appresarsi di un supremo cimento. Sulle spalle di Garibaldi è gettato un puncho tradizionale che forma una massa homogênea e presenta, da qualunque parte si guardi la statua, un simpático insieme di linee."

A habilidade do escultor italiano em atender aos preceitos de uma encomenda evidencia-se nesse primeiro concurso que vence. Para este, Ximenes projetou dois trabalhos: no primeiro, que é apresentado no segundo concurso, o artista modela Garibaldi pedestre e, para o terceiro, para adequá-lo às novas prescrições, modela o "Herói dos dois mundos", ladeada por alegorias e equestre¹⁹.

De acordo com os periódicos da época, a razão da mudança nos editais do concurso decorre da disputa entre dois grupos que reivindicavam o privilégio de erigir a estátua do herói. Segundo Ottone Brentari, a comissão do concurso prefere Ximenes a Francesco Barzaghi, segundo colocado, e a Enrico Butti, terceiro colocado, em virtude do escultor palermitano pensar que a arte "non è semplicemente il vero, ma il vero bello, anzi, idealizzato"²⁰.

Índices da contundência dessa disputa são apresentados pelo próprio Brentari, que, em seu artigo, insiste não só em destacar a competência profissional da comissão julgadora, como distintos conhecedores das artes, mas sobretudo as qualidades morais de seus membros no que concerne ao julgamento das maquetes. A preocupação do articulista em defender a reputação dos membros da referida comissão e de demonstrar que a escolha do projeto de Ximenes para a realização do monumento baseava-se em critérios objetivos enseja que grupos ligados aos artistas preteridos no concurso tenham duvidado da lisura da avaliação ou que tenham se utilizado desse estratagema para também impugnar esse concurso. Essa querela, que envolvia principalmente dois membros

19 IL MONUMENTO a Garibaldi da inaugurarsi in Milano – Opera dello scultore Ximenes. La Tribuna, Roma, 15 nov. 1895. (Suplemento illustrato dela Domenica).

20 Tal afirmação, feita pelo autor do artigo publicado no periódico editado pelo irmão do artista, Edoardo Ximenes, ecoa na consideração da historiadora Cristina Beltrami, que entende a preferência da comissão julgadora por Ximenes, e não por Butti, em virtude de o escultor padano realizar um projeto "troppo legato al vero". Como se afirmou, a estudiosa não explicita seu conceito de "vero", mesmo porque não especifica se este se opõe a obra idealizada ou se este se inscreve na categoria "realismo".

Illustrazione Italiana, Milano, Nov. 1895.

da comissão, os arquitetos Luca Beltrami e Camillo Boito, o primeiro, membro permanente da Giunta di Belle Arti a Roma, que acusava os outros membros da comissão de favorecimento e facilitação ao projeto de Ximenes, e o segundo, membro da comissão municipal milanese de monumentos, que defendia o projeto do escultor, demonstrou-se um prolongamento das disputas que os dois travavam pela hegemonia na edificação de monumentos na cidade de Milão. Essa contenda, que transcendia os valores plásticos, foi responsável pelo retardamento da liberação da estátua de Garibaldi, que, depois de finalizada, ficou coberta com um lençol cinza por um ano, em plena praça pública.

Não obstante esses contratempos, o monumento é bastante celebrado na sua inauguração. Na ocasião, proliferam os discursos patrióticos que apelam aos ideais do Risorgimento. Escreve Ottone Brentari:

Il monumento viene innaugurato, e fa palpitare d'entusiasmo patriottico tanti memori cuori, e spuntare più d'una lagrima sul ciglio di coloro che possono orgogliosamente immaginarsi animato quel bronzo²¹.

²¹ Illustrazione Italiana, Milano, 3 nov. 1895

Mais contundente que Brentani é o deputado Felice Cavallotti, para quem o monumento a Garibaldi

*Parla in cuore ai percorsi dalla società e dalla corte e insegna loro a combattere amando. Simbolo e mito, fiamma e bandiera, servirai ancora nei secoli la patria, se i popoli diranno che la luce onde vivi nell'affetto del mondo è stata la luce di un ideale italiano*²².

Na base do monumento, arquitetada por Augusto Guidini, está a alegoria da Liberdade modelada por Ximenes, uma figura feminina que embainha a espada depois de ter ferido o Tigre da Tirania e que, no esboço original, segundo o periódico *Illustrazione Italiana* de 3 de nov. de 1895, empunhava uma insígnia romana sobre a qual lia-se a palavra *Libertas*. Se essa insígnia chegou a ser edificada, foi suprimida do monumento. Do lado oposto, está a alegoria da Revolução, uma figura de mulher que empunha uma espada na mão direita e uma tocha na mão esquerda, apoiando-se no Leão que emblematiza a força.

Se a pujança das alegorias erigidas no monumento conduzem a ordem dos atributos assumidos pela figura do general, elas também indiciam a firmeza das prescrições. Tratados como os de Machado de Castro, que estebelecem sobre monumentos equestres, estipulam os *topoi* a serem seguidos. Segundo Hansen, os autores antigos, tais quais Machado de Castro, quando inseridos na retórica, evidenciam que ela é mimética, pois relacionada a uma concepção do discurso em várias acepções, como: imitação, emulação, adequação, proporção, decoro, verossimilhança, analogia, semelhança²³. Por essa razão, é possível encontrar, por analogia, diversas das prescrições no livro do português que se aplicam no monumento do italiano.

²² LA STAMPA, Roma, 3 nov. 1895.

²³ HANSEN, João Adolfo. Retórica e literatura. Texto não publicado, 2009.

Na representação da figura do Herói dos Dois Mundos, Ximenes erige uma estátua que edifica a figura de Garibaldi como feitor da Itália *Risorgimentale*, o que expressa o carácter simbólico de seu feito mais glorioso: o da Unificação Italiana.

Machado de Castro, a propósito da construção da figura de herói, escreve:

*“O desenho dirigia-se (se acaso tal intentava seu Author) a fazer-se, e levantar-se por elle huma Estatua a hum Augusto Heroe, que de novo reedificava a sua Metropoli; erigindo-se-lhe nesse mesmo tempo, em que se fazia a reedificação. Deste, e dos mais Feitos gloriosos do Heroe se via o Empenho, com que se applicava a felicitar os seus Póvos : deste Empenho pois he que se devia tirar o Sujeito, da Fabula a Acção, e a unidade deste Poema: daqui deviao sair as allegorias dos Gruppas, que então serão estes Episódios judiciosos, e tanto a Acção, como a Fabula Esculturesca, terião, como na Epica, a sua devida unidade, perfeição, e harmonia, sem que se lhe podesse dizer com justiça.”*²⁴

Se a estátua do general deve condensar as paixões e os feitos gloriosos de sua personagem histórica -- reforçados pelos baixos-relevos que tratam de suas batalhas mais vigorosas, atestando suas vitórias tanto no “velho” como no “novo” continentes, assim como pelas alegorias da Liberdade e da Revolução -- a estátua do cavalo se deve compor harmoniosamente ao conjunto, pois que se forma como uma extensão do cavaleiro.

Objeto controverso na trajetória artística de Ximenes, as esculturas equestres, segundo ainda Machado de Castro, devem seguir prescrição rigorosa. Mais do que representar a natureza, o escultor deve seguir as proporções que mais se adequam às paixões e aos movimentos que se queiram infundir.

Ainda que não se tenha tido acesso ao Memorial Descritivo do Monumento, localizado na Biblioteca de Florença, as soluções apresentadas por Ximenes,

24 DE CASTRO, Machado de. Descrição Analytica da Execução da Estatua Equestre Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. José I, Lisboa, Impressam Regia, 1840. p. 12

quando comparadas às determinações de Machado de Castro, impressionam.

“Nas dimensões do Cavallo não segui exactamente a Natureza em todas as suas partes, alterando-a em algumas, quaes forão na largura da garuppa, [...] na largura dos quartos posteriores , [...] e na grossura das canellas, para dar capacidade aos grossos vigotes de ferro , que devião ficar internamente no bronze, para sustentar a máquina.

Não duvido haver quem me censure, por me affastar este pouco da Natureza; mas isto não foi sem reflexão, e com intento de melhorar. Nas canellas, obrigou a isso a ponderada precisão: [...] [pois que] huma das perfeições dos Cavallos finos, he terem a garuppa larga; e que se devia representar o mais bello [...]

A situação, grossura, tamanho, e maneira da cauda no Cavallo, concorre tambem muito para o aformosear a maneira de nascimentos. A cauda do meu Cavallo ficou do modo que se vê unida , [...] Bouchardon , e Lemoyne , farião talvez as dos seus Cavallos alçadas por tres motivos: I. por dar-lhes mais viveza II. por que não apparecesse tão continuado, sem alguma interrupção, o contorno circular , que mostra a garuppà, vista de perfil : III. para dar mais facilidade á introducção, e sahida dos tacellos da forma quando esta se fizesse. [...]

As duas cavidades dos braços da figura, e a da cauda do Cavallo (por ser unida, e não alçada, como as que fizerão os dous mencionados Bouchardon, e Lemoyne) são de grande difficuldade para executar a forma. A cavidade, que do lado esquerdo produz a concorrência do braço, e corpo da figura, com a superficie interior do manto, naquelle sitio, he quasi a mesma, tanto em a nossa, como nas mais Estatuas Equestres ; por ser a posição da mão da rédea tambem quasi a mesma em todas: mas a cavidade, que do lado direito se produz de semelhante concorrência, he muito maior em a nossa Estatua, por ser a actitude do braço direito delia muito mais unida ao corpo da figura , que nas Estatuas , que fizerão Girardon, Bouchardon, Lemoyne, e Sally.

Na cauda, sendo unida, como he a do Cavallo da nossa Estatua , ha outra difficultade, como as ponderadas, pela concorrência de outras tres superfícies , quae são as duas interiores das coxas, e a interior da mesma cauda.

A cabeça do Cavallo, intentei voltalla (se me deixassem) para o lado esquerdo; para contrapor á do Heroe, que volta sobre o direito. [...]"²⁵

Se para nossa concepção moderna, na qual o retórico não é mais uma evidência, essa semelhança beira ao plágio, é preciso salientar que Ximenes nunca conheceu Machado de Castro, e muito provavelmente nunca o leu. Aprendeu, todavia, prescrições artísticas próprias da escultura em academias, as quais ainda circulavam na Europa no século XIX. Para artistas como Ximenes, não se pode ignorar o simbólico, e o retórico, como prática. No texto de Machado de Castro, e consequentemente no monumento de Ximenes, os discursos não funcionam como expressão psicologizada de um sujeito, antes, como preceito. A instituição retórica antiga, fundamentada no costume da *mímesis*, realiza-se na *imitatio* e *aemulatio* (imitação e emulação) de modelos ou *auctoritates*, autoridades. Da mesma forma, esculpe Ximenes.

Alegoria de seu próprio monumento, Ximenes, sem conceber sua arte como ruptura da tradição, conduzindo as preceptivas da imitação, considera “o Cavallo na sua actitude briosa, quando o Cavalleiro montado nelle o governa com a redea na mão”²⁶

²⁵ Idem. p.65-69.

²⁶ Idem. p. 157.

“As quantidades indicadas com B , G , e H , devem se considerar suppondo o Cavallo na sua actitude briosa, quando o Cavalleiro montado nelle o governa com a redea na mão: porém tanto que levantar, ou abaixar mais a cabeça, todas estas tres medidas differem; cuji differença o bom gosto he que a deve regular.

As duas quantidades G , e C , forçosamente hao de sommar mais que a quantidade B ; sendo esta perpendicular, e a de G obliqua. A quantidade comprehendida na linha L deve medir-se da cova das clavículas ao codilho.

As quantidades S , T , devem considerar-se estando o Cavallo quieto : alli ha movimento reflexo por causa do clasterio, que tem os nervos, e articulações da Qitartella, por este motivo deve suppôr-se aquella medida já depois de ter o movimento reflectido para cima.”²⁷

²⁷ Idem, *ibidem*.

MONUMENTO À INDEPENDÊNCIA - A RETUMBANTE NEGOCIAÇÃO DA NAÇÃO

Como se sabe, construir a memória da nação era empenho dos governos que se estabeleceram na Europa e nas Américas nos séculos XIX e XX. Observa-se, nesses continentes, a implementação de um extenso “programa de memorização”, através do qual esses governantes visavam a perpetuação de ideias, instituições e personagens: monumentos. Para além do desejo de celebração de fatos ou personalidades notáveis que preservam memórias, a ereção de monumentos atende a demandas políticas. A construção de qualquer memória, é sabido, segue percursos identificáveis e a de monumentos, a ordem dessa história, elegendo o que deve ou não ser perpetuado¹.

No Brasil, esses grupos ou indivíduos, desde meados do século XIX até pelo menos o terceiro decênio do século XX, empenhavam-se na elaboração de um projeto de edificação da memória nacional que, inexistente, passou a ser produzida a partir das diretrizes do IHGB. Como explicita Laudanna:

*“entendiam aqueles homens empenhados na produção da nossa história que era preciso modelar um passado que legitimasse o ordenamento social, capaz de incentivar a construção da nação. Considerando-se a história como difusora de ‘sentimentos e pensamentos sobre o patriotismo’, no dizer de Carlos Frederico Martins, tem-se que a história, mestra do presente e do futuro, é instrumento próprio para a elaboração da nacionalidade.”*²

Nesse sentido, também os monumentos, como notórios instrumentos difusores da história oficial, não poderiam estar distantes da construção das identidades do povo brasileiro.

A partir desse esforço em se erguer a história da nação, D. Pedro II comissiona o primeiro monumento pátrio, datando de 1862, a ser instalado no Rio de Janeiro, capital do Império. Nele, ergue-se D. Pedro I, em montaria, com um fôlio à mão direita,

1 LE GOFF, Jacques. “Memória”. História e Memória. Campinas, UNICAMP, 2010. p.433-44.

2 LAUDANNA, Mayra; ARAUJO, Emanuel. De Valentim a Valentim: a escultura brasileira: século XVIII ao XX. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu AfroBrasil, 2010.

representando a declaração da independência, sustentado por um pedestal no qual se dispõem figuras de índios que alegorizam rios brasileiros (Amazonas, Madeira, Paraná e São Francisco), os quais demonstram a grandeza do Império. A propósito do monumento, escreve Araújo Porto-Alegre sobre sua função: “[...] a estátua equestre do fundador do império vai ser o primeiro exemplo do reconhecimento público, a primeira página solene que a cidade e a província do Rio de Janeiro oferecem para a edificação do futuro, e testemunho de gratidão nacional”³.

Apesar do entusiasmo de Porto-Alegre pelos valores que o monumento fixava e que espalhava pelo Brasil “através dos ventos que sopravam na Guanabara”, capazes de levar a instrução aos quatro cantos do país, o Império do Brasil não demonstrou a virtude da ereção de muitos monumentos. Talvez por dificuldades técnicas, que se estendiam desde precárias fundições até a falta de artífices especializados na moldagem e na cantaria, talvez por falta de ambiente artístico favorável ou, até mesmo, pela falta de hegemonia política, o Brasil só iria experimentar período auspicioso para a construção de monumentos com advento da República e com o desenvolvimento da urbanização. Esses fatores, não só propiciaram o desenvolvimento de um conjunto de elementos necessários às atividades técnicas ligadas à ereção de obras públicas, como também deflagraram a emergência de se firmar a história e os ideais do novo regime político, o que atraiu o interesse de grande número de artistas internacionais. Passa-se, portanto, a ereção de monumentos que demonstram os valores cívicos do povo e da pátria através das figuras que o republicanismo celebrava e fixava, assim o brônzeo monumento ao Marechal de Ferro no Rio de Janeiro e o granítico monumento de Julio de Castilhos, em Porto Alegre, dos então positivados Eduardo de Sá e Decio Villares.

Em meados do decênio de 1910, as elites dirigentes republicanas buscavam, por diversos meios, a afirmação da ainda instável República. Nessa euforia pela afirmação dos valores do regime, que compreende todo o período da Primeira República (1889-1930), a estatuária “republicana” desponta nas diversas e mais

3 PORTO-ALEGRE. Araújo. Programa para as solenidades de colocação da pedra fundamental e inauguração da estátua equestre de D. Pedro I de que foi incubido Manoel de Araújo Porto-alegre, estudo sobre armas e braços brasileiros. Rio de Janeiro, 04-12-1853

O monumento cuja inauguração o autor vai fazer é, pela sua vasta composição, uma inspirada allegoria á vida do eminente estadista gaúcho e, assim, interpretada: 1º— a da propaganda; 2º— a da presidência; 3º— a da organização.

O artista considerou como de mais vulto a da presidência, tratando-a mais largamente numa das bases do monumento, que é a que a nossa gravura reproduz.

O monumento começa por um embazamento de granito, onde se formam os varios grupos em bronze, elevando-se daqui para o ar uma grande pyramide quadrangular que termina em fórma acastellada e, onde se apoia a figura da Republica, toda em bronze dourado, trazendo na mão o tradicional facho luminoso e a nova constituição.

As figuras que cercam a estatua de Julio de Castilhos, alludem á phase da presidência e são: Firmeza, coragem, civismo e prudência.

A phase da propaganda é symbolizada pelo joven distribuidor de folhetos numa das faces do monumento. A ultima phase— a da organização— é expressa por aquella figura de velho que parece pensar muito, como convem aos que circumscrevem sua influencia politica ou social nos limites da opinião reservada e conciliante.

Como se vê o monumento a Julio de Castilhos é um trabalho de grande valor e arte, onde a vida do grande estadista rio-grandense do sul está perfeitamente interpretada, concorrendo para isso a idealidade do seu autor que, como tem acontecido em iguaes trabalhos, não teve necessidade de procurar fóra da vida do homenageado, factos ou homens que embora pertencendo á nossa historia, afastasse daquelle a quem se quer render um preito no bronze immortal.»

importantes cidades brasileiras. Isso não significa, contudo, que não houvesse divergências entre os membros das elites dirigentes do país no que se refere aos símbolos e personagens que se pretendiam perpetuar. Essas disputas pelo controle do Estado Republicano, verificada em diversos níveis, instrumentalizaram símbolos e figuras, a exemplo do Marechal Floriano, os quais se firmavam em monumentos. Por essa razão, as insígnias republicanas não foram suficientes para fixar a história brasileira, recortadas, disputadas, além daquelas que valorizavam seus símbolos locais a exemplo da colina do Ipiranga, exageradamente valorizada por Taunay, inspirado por Ihering, primeiro diretor do Museu Paulista, Antonio Toledo Piza e João Mendes Júnior, eminências que determinaram o lugar da Independência em 1902.⁴

⁴ Revista do IHGSP, vol. VII. Typographia do Diário Oficial, São Paulo, 1903.

No caso de São Paulo, cidade que se quer metrópole reconhecida não só pelo seu potencial econômico mas também pelo seu valor artístico, elege-se, entre outros, a colina do Ipiranga como marco da modernidade da cidade. Institui-se, nesse sentido, precisamente no 7 de setembro de 1917, edital do concurso que estabelece as diretrizes para a ereção de monumento comemorativo ao Centenário da Independência. No referido edital, depositado no Arquivo do Estado de São Paulo, há apenas uma restrição “à livre inspiração dos concorrentes na composição do monumento em todos os seus elementos, quer históricos quer artísticos”: a contenção dos custos, que não

Monumento à Independência do Brasil - São Paulo [1922-26]

deveriam “exceder a importância de mil contos de réis”. Aparte essa restrição, sugere-se ainda que o concorrente informe-se sobre os fatos e acontecimentos históricos do faustoso evento no sétimo volume da *História do Brasil* de Rocha Pombo⁵.

A escolha da obra do historiador paranaense, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, evidencia alguns dos ideais que se pretendiam fixar com um Monumento erigido na colina do brado: imortalizar o 7 de setembro e a figura

5 POMBO, José Francisco da Rocha. *História do Brasil*. Benjamin de Aguilã Editor, Rio de Janeiro, s.d. vol. VII.

Conjunto triunfal do monumento. Alegoria da independência sobre biga sendo conduzida pela nação (modelo) - [1919]

do imperador D. Pedro I a partir de narrativa histórica que demonstrasse, não só os eventos que conduziram a nação à independência, como também a participação da capital bandeirante na unificação territorial do Brasil.

Algumas dessas diretrizes, verificadas na obra de Rocha Pombo, foram aconselhadas já em 1845 por Von Martius -- como se lê em “Como se Deve Escrever a História do Brasil” --; histórias perpetuadas para além da Primeira República e notadas como indispensáveis pelos membros da comissão de elaboração do edital do Monumento à Independência: os senhores Adolpho Augusto Pinto (Engenheiro, Chefe

Maquete do monumento. Em primeiro plano o grupo Alegoria do Juramento - [1919]

do Escritório Central da Companhia Paulista de Estradas de Ferro e cofundador da Pinacoteca de S. Paulo), Francisco de Paula Ramos de Azevedo (Engenheiro, Diretor da Escola Politécnica, Fundador do Liceu de Artes e Ofícios de S. Paulo e da Pinacoteca) e Washington Luís (Advogado, Prefeito de S. Paulo na ocasião).

Tomados desse mesmo espírito civilizador da comissão de elaboração do re-

ferido edital, também estavam os membros da comissão julgadora do Monumento, composta por Oscar Rodrigues Alves (Secretário do Interior), Firmiano de Moraes Pinto (Prefeito de S. Paulo), Carlos de Campos (Deputado Estadual), Francisco de Paula Ramos de Azevedo, já mencionado, e Affonso d'Esgragnolle Taunay (Diretor do Museu Paulista), especialmente estes dois últimos, personalidades que se dedicaram, como se sabe, a monumentalizar a incipiente metrópole, tendo por objetivo demonstrar ao país o que se acreditava ser aqueles que propiciaram a opulência econômica da cidade: os Bandeirantes.

Se Ramos de Azevedo espalha monumentos pela cidade de São Paulo, erigindo suntuosos edifícios, assim urbanizando a cidade, Taunay, como diretor do

Alegoria do Juramento (maquete) - [1919]

Museu Paulista, dedica-se à construção da História de São Paulo, elegendo a figura do desbravador dos sertões como símbolo e herói paulista, tal qual sugeria Von Martius em 1845 quando escreve que o colono “contribuiu muito a rápida descoberta do interior do país, como igualmente para a extensão do domínio português”. Para o historiador das monções, que pretendia destacar São Paulo na história do Brasil como grande responsável pela ampliação e manutenção da unidade territorial, construindo sua história a partir do bandeirante, a cidade é, evidentemente, seu mote: São

Paulo não só lhe permite elevar os desbra-

vadores dos sertões como também, considerando a história montada em 1902, relembrar, a partir da ereção de um monumento, a capital paulista como o sítio da Proclamação da Independência. Assim, para a construção da faustosa obra às margens do memorável riacho, era necessário que se cumprisse as determina-

Conjunto escultórico - Conjuração Pernambucana (alegoria do juramento) - [1922-26]

ções da comissão julgadora responsável por elevar a glória paulista.

Não por acaso, lê-se na justificativa de votos das atas das sessões de 27 e 30 de março de 1920, ressalvas à maquete escolhida e as alterações necessárias a serem feitas no monumento.

Concurso internacional que provocou muita controvérsia, dos vinte e oito projetos inscritos e expostos no Palácio das Indústrias, destacam-se os de [Roberto] Etzel-Contratti, Nicola Rollo, Luigi Brizzolara e o de Ettore Ximenes. Apesar de toda a discussão verificada em jornais do período, os quais ressaltam a preferência popular pelo projeto de Rollo, cabe a Taunay explicitar as razões da escolha de Ximenes, apesar da oposição de Mário de Andrade⁶. Na ata de uma

Alegoria do Martírio (maquete) - [1919]

das reuniões para a definição do vencedor, na justificativa dos votos, lê-se na de Taunay sobre as demais maquetes: “... cabe-me a impressão de que esses autores têm aqueles projetos em reserva para, mudando-lhes o rótulo, e os nomes dos personagens, aproveitá-los aqui e acolá...”⁷ Apesar de seu voto a favor, Taunay determina que todos os grupos alegóricos propostos pelo artista vencedor sejam substituídos, ao passo que Ramos de Azevedo, ainda que concorde com o diretor, esclarece que isso deve ser tratado, quando da construção do monumento, com o próprio escultor.

Se da leitura dessas atas, que não se limitam à escolha do vencedor, nas quais é possível entrever-se a negociação, também nelas se identifica a controvér-

⁶ “O Ilustre Sr. Ximenes, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com o seu colossal centro-de-mesa de porcelana de Sèvres”. ANDRADE, Mario de. “De São Paulo”. *Ilustração Brasileira*, São Paulo, n. 3 ano 8, nov, 1920.

⁷ Ata localizada no Arquivo do Estado de São Paulo.

Conjunto escultórico - Conjuração Mineira (alegoria do martírio) - [1922-26]

sia entre os concorrentes. Nesses documentos, depositados no Arquivo do Estado de São Paulo, assim como naqueles depositados no Museu Paulista, verifica-se que Roberto Etzel, mesmo antes de saber o resultado do concurso, quando as maquetes ainda se encontravam expostas no Palácio das Indústrias, tenta eliminar o futuro vencedor a partir de uma moção contra o governo provincial, na qual se lê que Ximenes apresentou o alto-relevo que emula a pintura “Independência ou Morte” de Pedro Américo fora do prazo estabelecido pelo edital. Essa moção, enviada a outros concorrentes buscando apoio, seguiu para a comissão julgadora e o seu presidente, aliás, também presidente da Província, Rodrigues Alves, a nega solenemente, declarando a acusação improcedente, pois, como escreve, ele mesmo viu “com seus próprios olhos” o referido modelo ultimado, em gesso, antes do prazo estipulado para o fim da concorrência, 30 de junho de 1919, informação esta corroborada por Ramos de Azevedo e Affonso Taunay.

De acordo com o que sugerem os diversos documentos consultados, e as cartas de escultores que participaram do concurso que, como Etzel, também acusam Ximenes pelo mesmo motivo, pode-se supor que, como ocorre em muitos concursos, a comissão julgadora já negociava com Ettore Ximenes, hipótese que resulta do uso da tela de Pedro Américo no referido alto-relevo, embora no epidítico livro de Fleres lê-se que Ximenes conheceu o pintor no momento em que ele executava a “Independência ou Morte” em Florença.

Monteiro Lobato é quem, pela primeira vez, aventa a possibilidade de fraude no concurso do Monumento. Em seu artigo, “O Grillo Ximenes”⁸, Lobato acusa o escultor de ser um “profissional” dos concursos e por essa razão de recorrer a subterfúgios, fora do campo artístico, para conquistar a palma da vitória. Escreve o ilustre defensor do Jeca Tatu que o escultor palermitano:

“Trouxe cunhas de primeirissima, cartas dos melhores padrinhos europeus, a começar do papa, endereçadas aos paredros paulistanos com voz decisória no certamen.

⁸ LOBATO, Monteiro. “O Grillo Ximenes”. In: A Onda Verde. Monteiro Lobato & Cia. Editores. São Paulo, 1922, p 27 e 28.

Não parou ahi. Anda a presentear com bustos de marmore e bronze, de sua lavra, varios personagens marcantes do nosso alto bordo, capazes de cochichar no ouvido da Themis que vae decidir do concurso as palavrinhas magicas da victoria.

Não esqueceu, por exemplo, o presidente do Estado, nem, para maior reforço, pessoa que lhe é cara. Não esqueceu o poderoso deputado-poeta que entre nós exerce a função mimosa de embaixador de Apollo, Minerva e Mercúrio junto ao Thesouro Paulista.

Nem esqueceu nenhum dos mimosos ageitadores de negocios, susceptíveis de ternra ante a sua desinteressadíssima amabilidade.

Isto é publico e notório. Outras combinaçõeszinhas, não publicas nem notorias, fiquem por lá, no segredo dos bastidores. A' nossa these bastam os factos acima, reveladores da intenção de vencer um concurso artístico por meios outros que não as qualidades da obra d'arte apresentada."

Se Ximenes era ungido pelo Papa, em nada importaria para as negociações necessárias de qualquer concurso, pois, sem a deusa grega dos juramentos, certamente, poucos monumentos seriam erguidos no Brasil ou em qualquer lugar do mundo. Considerando-se os poucos documentos relativos às reuniões que discorrem sobre os símbolos pátrios a serem erguidos, especialmente quando se procura estudar obras ganhadoras cujas maquetes se esvaem e os memoriais descritivos se perdem na própria história, pode-se supor que a ereção de um monumento, em meio a leis, despachos, discussões, depende essencialmente de acordos. Ximenes vem ao Brasil em 1919, certamente, não para adquirir conhecimentos constantes em Rocha Pombo, antes para encontrar novas pessoas no jantar que ele terá um prato⁹.

Ainda que não se possa estabelecer quais relações o artista manteve após seu retorno à Itália, o deslocamento dele, assim como o de outros escultores para o país onde será erigido monumento, apenas para se inteirar do edital, não parece razoável. Ximenes e Brizzolara, artista este que receberá a segunda colocação no concurso do Monumento à Independência, vêm ao Brasil para iniciar "combinaçõeszinhas". Evi-

⁹ *Correio Paulistano*. São Paulo, 13 mar. 1919. // *Correio Paulistano*. São Paulo, 14 mar. 1919.

Maquete do monumento. Em primeiro plano, José Bonifácio e o friso emulando o quadro de Pedro Américo "Independência ou Morte" - [1919]

dentemente que a documentação existente não permite afirmações contundentes, todavia, sugere algumas hipóteses. Mesmo não tendo triunfado no certame do referido monumento, Brizzolara é convocado por Taunay para executar bandeirantes, símbolo maior da cidade. Se o escultor genovês conformou-se em desbravar os suntuosos salões do Museu Paulista com Raposo Tavares e Fernão Dias, entre outros, como o Anhanguera da Av. Paulista, o terceiro colocado desse concurso, Nicola Rollo, o mais aclamado pelo público e por Monteiro Lobato, também é convidado pelo Diretor do Museu para fazer bandeirantes, mas não só, visto que Taunay encarrega o escultor a erigir um Monumento às Bandeiras, não nas imediações do Ibirapuera, mas sim no sítio eleito em 1825 como marco do brado retumbante¹⁰.

Se esses “arranjos” e “combinações” são os que possibilitam o erguimento das obras, como explicita Lobato, talvez, os outros, que não vêm a público, são os que firmam os acordos entre os jurados para definirem as alegorias de monumentos, como o feito por Ximenes.

Negociadas e estabelecidas, portanto, as ordens a serem erguidas no inolvidável montículo, o escultor, transferindo-se ao Brasil, inicia os trabalhos. O monumento, que se erige em granito e bronze, este, de acordo com escritos, parcialmente fundido a partir de canhões provenientes de antigas batalhas travadas pelo exército brasileiro¹¹, eleva-se em forma piramidal, em estágios alternados, ligados por degraus que o circundam desde a base, conduzindo olhar do vedor, evidentemente, à apoteose. O grupo triunfal, encimando o pedestal, é formado por aproximadamente vinte figuras em bronze, alegorizando a vitória da independência brasileira. Tais esculturas, distintas entre si, apresentam as virtudes da pátria e da nação. Destaca-se dentre essas figuras as alegorias da vitória (figura feminina em passo segurando na mão esquerda a Nike), da fartura (mulher ajoelhada segurando cesto com frutos), das artes (a mú-

10 “Monumento a Carlos Gomes”. *Il Pasquino Coloniale*. São Paulo, 6 set. 1922.

11 Há três contratos diferentes, todos eles sem data e não assinados. Em dois se prevê a instalação de uma fundição artística que funcionará para o Estado e não só para a execução do monumento, o que certamente não ocorreu visto que inicialmente as obras foram fundidas no Liceu de Artes e Ofícios e posteriormente no ateliê que Ximenes montou em São Paulo. Consta também nesses contratos que o governo federal disponibilizará para a fundição dos bronzes, antigos canhões de guerra. Nada se especifica, todavia, pois não se encontram documentos que comprovem o uso desses artigos de artilharia; aliás, lugar-comum na divulgação de construções de monumentos pátrios.

sica, por exemplo, figura de imberbe segurando fole) e da ciência (mulher em passo segurando livro), mas também a de um índio guerreiro, que destacado no conjunto escultórico, indicia não só o símbolo pátrio firmado como distintivo do Brasil, como também o situa na base da formação do povo brasileiro. Esse conjunto triunfal, guiado por uma mulher, trajando um barrete frígio, emblema da liberdade e da república firmado pela Revolução Francesa, que empunha uma espada à mão esquerda e uma bandeira à mão direita, é levada por uma biga romana conduzida por cavalos galopantes que se orientam na direção do riacho.

Na base superior do monumento, abaixo do conjunto triunfal, esculpem-se relevos no granito, os quais representam embarcações, portos, armaduras, flâmulas, lanças, águias, canhões, locomotivas, engrenagens, trilhos e riquezas da terra, a exemplo do café, alegorizando a pujança da nação. No ápice do primeiro patamar, ornamentando os acessos ao grupo triunfal, quatro leões alados, protegendo o cume da suntuosa escadaria. Coroando os vértices da base inferior do monumento, quatro piras ornamentais sugerem a veneração do faustoso acontecimento, sacralizando o conjunto arquitetônico e caracterizando-o como altar da pátria. Tanto assim que, desde sua inauguração, a pira do referido altar é acesa, simbolizando o amor incondicional à pátria.

Se a chama do amor à nação incendeia a pira localizada em frente ao Riacho, ela também inflama os ânimos dos dois grupos de exaltados que se elevam nos pilares erigidos nos centros das escadarias do monumento. Na lateral esquerda, um grupo escultórico em bronze, “O Martírio”, representa os inconfidentes mineiros de 1789; nele, destaca-se, dentre os soldados, Tiradentes, figura altiva, cujo dorso desnudo e amarra ao redor do pescoço indicam não só o seu sacrifício, mas, sobretudo, seu heroísmo. Logo abaixo, numa das faces do suporte dessa alegoria, um relevo em bronze ilustrando a entrada de Dom Pedro na rua do Carmo, em São Paulo, na tarde de 7 de setembro de 1822. Na lateral direita do monumento, outro grupo escultórico em bronze, “O Juramento”, representa os revolucionários pernambucanos de 1817; nele, cinco figuras sugerem a junta governamental formada logo após a destituição

Modelo do monumento. Detalhe do friso emulando o quadro de Pedro Américo
"Independência ou Morte" - [1919-1922]

do governador. Ainda que não se possa afirmar, supõe-se que as três figuras principais sejam os líderes do movimento: José Martins, Frei Caneca e Antônio Carlos de Andrada e Silva -- este último, irmão de José Bonifácio e Martim Francisco, insignes personagens do panteão paulista eleitos pelas elites republicanas como símbolos do protagonismo de São Paulo na luta pela consolidação da Independência. Na lateral frontal que sustenta essa alegoria, um baixo-relevo em bronze elevando o Combate de Pirajá, campanha da independência para a libertação da Bahia. Se os grupos escultóricos que cingem os pilares versam sobre dois episódios que marcaram os antecedentes da independência, fixando-os como condicionantes à sua manifestação em 1822, os relevos registram sua consolidação.

Nesses grupos alegóricos, para além da evidência do desejo de emancipação da nação, entevem-se algumas das características próprias às negociações para ereção de monumentos públicos. Como se lê nas atas da comissão de avaliação do Monumento à Independência e se verifica nas imagens extraídas da maquete de Ximenes, o escultor palermitano elabora ambos os conjuntos de forma genérica, aliás, como de praxe. Essa prática comum pode também ser vista nas linhas escritas pelo escultor Amadeu Zani no seu “O Nosso Ambiente Artístico”¹², nas quais explicita as modificações que Adolpho Augusto Pinto operou na composição do seu monumento “Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo”. Assim como no Monumento à Independência, também na obra erigida no Pátio do Colégio, foram realizadas algumas alterações a fim de fixar a história e

José Bonifácio - [1922]

¹² ZANI, Amadeu. O Nosso ambiente Artístico. São Paulo, Ed. do autor, 1930.

os personagens de acordo com símbolos a serem firmados pelos encomendantes, sem, contudo, alterar a composição original.

Se adaptações foram realizadas nos conjuntos que alegorizam as virtudes próprias à ideia de emancipação da nação, Martírio e Juramento, nada se acrescenta ao friso que emula o quadro de Pedro Américo, Independência ou Morte. Objeto privilegiado da contenda em relação ao nome do escultor escolhido, o alto-relevo traz a figura equestre do imperador circundada pelos Dragões da Independência. Ladeando as figuras equestres e pedestres, na face frontal do monumento, erguem-se duas esculturas sedestres, heróis da independência: Padre Diogo Feijó, (prócer da Independência e deputado às cortes de Lisboa) e de José Bonifácio, (patriarca da Independência). Na face posterior, encontram-se outras duas estátuas sedestres, a de Hipólito José da Costa (jornalista em favor da causa da Independência que fundou e redigiu o 'Correio Brasiliense' em Londres) e a de Joaquim Gonçalves Ledo (chefe do

Diogo Feijó - [1922]

movimento da Independência no Rio de Janeiro). As quatro personagens eleitas como insígnias da soberania brasileira alicerçam os ideais e as aspirações das liberdades nacionais. Hipólito da Costa e Joaquim Ledo firmam os ideais representados pela imprensa liberal; defensores da Constituição e das ideias republicanas, reforçadas pela sua filiação à maçonaria, são postos lado a lado no monumento como símbolos nacionais a fim de reforçar não só as suas homólogas convicções, mas principalmente a fim de estabelecer uma relação de contiguidade entre as duas figuras públicas. O mesmo

princípio pode ser, por analogia, aplicado às duas figuras erigidas na parte frontal do monumento. Ainda que se saiba que Feijó e Bonifácio fossem, em vida, aguerridos inimigos políticos e pouco conjugassem ideias comuns, o que efetivamente importa para a construção da história da nação é que ambos paulistas tiveram participações decisivas no processo de independência brasileira. Como já sugeria Von Martius, para um país cuja história ainda está para ser erguida, heróis devem ser construídos e as histórias adequadas para a glória da nação, independentemente dos inconvenientes dos fatos.

Mesmo que os princípios dessas construções variem de acordo com o tempo e as elites dirigentes, o que altera a relação da sociedade com os símbolos eleitos da nação, não se pode dizer que o Monumento à Independência tenha sido ressignificado com o passar dos anos. Ainda que a ignorância dificulte a identificação dos símbolos nacionais erguidos na colina do Ipiranga, o princípio de altar patriótico subsiste. Reforçando o significado do local como o do nascimento da nação brasileira, projetou-se, décadas após a inauguração do monumento, a construção de uma cripta no seu interior, que funcionaria como capela imperial. Nela repousariam, definitivamente, os despojos do primeiro imperador e o da primeira imperatriz brasileiros. Ainda que os trabalhos de construção da cripta tenham sido iniciados em 1953 e finalizados em 1954, por ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo, foi somente em 1972 que recebeu os despojos de D. Pedro I. Posteriormente, em 1984, recebeu os restos mortais de D. Amélia, segunda imperatriz do Brasil, e os de Dona Leopoldina, desde 1954.

Nos dias atuais, um grande projeto de restauração do monumento, assim como de recuperação de sua história, busca, mais uma vez, trazer às gerações atuais, despojadas dos significados patrióticos da Primeira República, a magnificência da edificação do sítio eleito como berço da nação brasileira.

Atelier do artista em Roma

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Livros

- AFFANI, Anna. M. Il Villino Ximenes a Roma, con una appendice su Villa Blanc. Roma: Beta Gamma Editrice, 1999.
- BARBARO, Paolo (cura). Il Gesso e la Creta. Studio Vasari Roma. L'Atelier Ximenes. Parma, CSAC dell'Università di Parma, 1994.
- BONASEGALE, Giovanna. (a cura di). Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Roma, Edizioni De Luca, 1995.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, EDUSC, 2004.
- CAMARGOS, Marcia. Villa Kyrial. Crônica da belle époque paulistana. São Paulo, Senac, 2001.
- D'AZEGLIO, Massimo. I miei Ricordi, Florença, 1891.
- DA MAIA, Carlos. Impressões de arte. São Paulo, Imprensa Methodista, 1922.
- DE CASTRO, Machado. Descrição analítica da execução da real estátua equestre do senhor rei fidelíssimo D. José I., a qual faz o primeiro tomo das obras diversas do autor. Lisboa, Imprensa Régia, 1810.
- _____. Dicionário de Escultura, Lisboa, Livraria Coelho, 1937.
- DE MICHELI, Mario. La Scultura Italiana dell'Ottocento. Torino, UTET, 1992.
- DIEHL, Astor A. A cultura historiográfica brasileira: do IHGB aos anos de 1930. Passo Fundo, Universidade de Passo Fundo, 1998.
- ESCOBAR, Miriam. Centenário da Independência: monumento cívico e narrativo. Tese (Doutorado) – FAU-USP, São Paulo. 2005.
- FABRIS, Annateresa (org.). Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio. São Paulo, Mercado das Letras, 1997.
- FLERES, Ugo. Ettore Ximenes. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.
- GOMES, Angela M. C. A República, a História e o IHGB. Belo Horizonte, Argumentum, 2009.

GRAMSCI, Antonio. *Il Risorgimento*. Roma, Editori Riuniti, 1991. 151 p.

GUBERNATIS, Angelo de (org.). *Dizionario Degli Artisti Italiani Viventi, Pittori, Scultori e Architetti*. Firenze, Luigi e A. S. Gonnelli Editori, 1889.

GUBERNATIS, Angelo de (comp.). *Piccolo Dizionario dei Contemporanei Italiani*. Roma, Forzani E. C. Tipografi del Senato, 1895.

HEILMEYER, Alexander. *La escultura moderna y contemporânea*. Barcelona/ Buenos Aires, Editorial Labor, 1926.

ISTITUTO per la Storia del Risorgimento Italiano. *Rassegna storica del Risorgimento*. Torino: Il Istituto, 1914- (Periódico Trimestal)

JANSON, Horst W. *Nineteenth-Century sculpture*. London, Thames and Hudson Ltd., 1985.

LAUDANNA, Mayra; ARAUJO, Emanuel. *De Valentim a Valentim: a escultura brasileira: século XVIII ao XX*. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu AfroBrasil, 2010. 442 p.

LE BRUN, Charles. *L'expression des passions*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, UNICAMP, 2010.

LOPEZ, Telê P. A. Mário de Andrade. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

MAJO, Elena di; LAFRANCONI (a cura di), Matteo. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*. Milão, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2006.

MAKINO, Miyoko. *A construção da identidade nacional: Afonso de E. Taunay e a decoração do Museu Paulista (1917-1937)*. Tese (Doutorado) – FFLCH-USP, São Paulo, 2003.

MANTEGAZZA, Paolo. *Fisionomia e Mimica*. Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1889. (Com più che cento disegni originali di Ettore ed Eduardo Ximenes).

MARIÁTEGUI, José Carlos (org.) *As origens do Fascismo*. São Paulo, Alameda, 2010.

MARTIUS, K F P V. *Como se deve escrever a história do Brasil*. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1991. 68 p.

OLIVEIRA, Cecília. H. S.; PEIXOTO, Denise (Orgs.). *Dimensões da Indepen-*

dência: o Museu Paulista da USP e a construção da memória nacional. São Paulo, Museu Paulista/USP, 2005.

OMODEO, Adolfo. L'età del Risorgimento italiano. Messina, Giuseppe Principato, s/d.

POHLIT Claudete. I. K. Mário de Andrade: cronista crítico das artes plásticas. Dissertação (Mestrado). São Paulo. FFLCH-USP, 1996.

PORTA. Paula (org.). História da cidade de São Paulo. São Paulo, Paz e Terra, 2004. 3 vols.

TAUNAY, Affonso de E. História da cidade de São Paulo. São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico, 1956.

TAUNAY, Affonso de E. Non ducor, duco: notícias de São Paulo (1565-1820). Pref. e notas de Odilon Nogueira de Matos. Separata de: Notícia bibliográfica e histórica, n. 100. Campinas, Pontifícia Universidade Católica, Departamento de História, 1980.

TAUNAY, Félix-Émile. Epítome de anatomia relativa às Belas Artes. Rio de Janeiro, Tipografia Imperial e Constitucional, 1837.

TRINDADE, Hégio (org.). O positivismo. Teoria e prática. Unesco/Ufrgs, 2007.

TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

VIANNA, Fernando de Mello. Mensagem (apresentada pelo presidente do estado de Minas Geraes). Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926. (Congresso Mineiro 4ª sessão ordinária da 9ª legislatura).

WITTEKOWER, Rudolf. A Escultura. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

ZANI, Amadeu. O nosso ambiente artístico. São Paulo, ed. Autor, 1930.

Periódicos

Brasil

A Noite

“O Sr. Marchesini Homenageado pelo Ministro da Dinamarca”. A Noite, Rio de Janeiro, 1 maio 1923.

“Augmentou ao Duplo!”. A Noite, Rio de Janeiro, 10 mar. 1922.

“Entre os Ferros Velhos do Depósito de Material Bellico...”. A Noite, Rio de Janeiro, 12 mar. 1926.

“O Monumento de Ruy em Campinas”. A Noite, Rio de Janeiro, 17 nov. 1924.

“Vae Realizar-se em S. Paulo um Grande Cortejo cívico em Homenagem à Memória do Eminente Brasileiro”. A Noite, Rio de Janeiro, 19 mar. 1923.

“O Monumento do Centenário, em S. Paulo”. A Noite, Rio de Janeiro, 20 mar. 1921.

“Como Vae Ser o Monumento à República”. A Noite, Rio de Janeiro, 31 dez. 1923.

Correio da Manhã

“Apanhado em Grande Delicto”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3 out. 1923.

“De São Paulo”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3 out. 1925.

LOBATO, Monteiro. “O ‘Grillo’ Ximenes”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4 abr. 1920.

“S. Título”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 set. 1925.

“A Chegada do ‘Araguaya’”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 6 abr. 1921.

“De São Paulo”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 6 set. 1925.

“No Ypiranga”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 set. 1921.

“S. Título”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 set. 1925.

“S. Título”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13 nov. 1925.

“Proh Pudor!”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14 set. 1923.

“Proh Pudor!”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 set. 1923.

“O Concurso para o Monumento da República”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 nov. 1923.

“De São Paulo”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 set. 1925.

“Ameaça!”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 jan. 1926.

“O ‘Grillo’ de Brizzolara e Ximenes”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 set. 1923.

“Obras e Centenário da Independência”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 jul. 1921.

“O Escultor Italiano Ettore Ximenes Embarcou para Santos”. Correio da Ma-

nhã, Rio de Janeiro, 21 mar. 1921.

“Uma Visita do Escultor Ettore Ximenes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1919.

“O Monumento Commemorativo da Nossa Independência”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1920.

“A ‘Facada’ do Sr. Ximenes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1922.

“O Monumento Commemorativo da Independência do Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1921.

“As Maquetes para o Monumento da Independência”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1920.

“O Monumento à Independência”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1920.

“O Grillo Ximenes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1922.

Gazeta de Notícias

“Viajantes”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1923.

“Papagaios”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 set. 1925.

“O Escultor Ettore Ximenes”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1927.

“O Monumento da Independência”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 set. 1920.

“O Monumento da Independência em S. Paulo”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 out. 1922.

“O Monumento da Independência em S. Paulo”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 set. 1923.

“S. Título”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1924.

“O Embaixador da Itália”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 maio 1920.

“Viajantes”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 set. 1923.

“Pelos Theatros”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1923.

“Obras para o Centenário da Independência”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1921.

“Para Commemorar o Centenário”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1921.

“O Monumento do Ypiranga”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1919.

“S. Título”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1919.

“Está Moribundo o Escultor Ximenes”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1926.

“Ruy Barbosa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1923.

“Em Torno do Monumento da Proclamação da República”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1923.

“Morreu o Autor do nosso ‘Monumento da Independência’”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1926.

“O Monumento da Independência em S. Paulo”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1920.

O Imparcial

“A Colônia Homenageia o Grande Escultor Ximenes”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1925.

“Um Monumento que Perpetua a Gratidão dos Syrio-libanezes”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1922.

“O Monumento Commemorativo da Independência do Brazil, em São Paulo”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1921.

“S. Título”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1921.

“S. Título”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 13 set. 1923.

“O Escultor Ximenes Faz Entrega das Últimas Peças do Monumento do Ypiranga”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1923.

“S. Título”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1926.

“O Monumento da Independência”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1920.

“O Grave Estado de Saúde do Escultor Italiano Ettore Ximenes”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1926.

“O Grave Estado de Saúde do Escultor Italiano Ettore Ximenes”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1926.

“Falecimento de um Escriptor Italiano”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1926.

“La Morte di Ettore Ximenes”. L’Imparziale, Rio de Janeiro, 31 dez. 1926.

Estados Unidos

“Monument to Italian Discover”. Alexandria Gazette and Virginia Advertiser. Alexandria, 6 out. 1909.

“Who Was the Real Discover of This Pleturenque [sic] Stream!” Daily Press Newport News, Newport, 23 jun. 1905.

REAM, John. S/Título. Dakota County Herald. Dakota City, 3 set. 1909.

“History of 1909”. Hopkinsville Kentuckian. s./c., 1 jan. 1910.

“Forgive the Reporter”. Monroe City Democrat, Monroe City, 28 out. 1909.

“Henry Hudson’s Peary Luck”. New York Daily Tribune. Nova Iorque, 14 set. 1909

“About People and Social Incidents”. New York Daily Tribune. Nova Iorque, 21 abr. 1909.

“Bar Verrazzano Bust”. New York Daily Tribune. Nova Iorque, 28 jul. 1909

“A Chapel to King Humbert”. New York Daily Tribune. Nova Iorque, 6 ago. 1900.

“About People and Social Incidents”. New York Daily Tribune. Nova Iorque, 6 maio 1909.

“Italians in Parade”. New York Daily Tribune. Nova Iorque, 13 out. 1909

“Washington Scene of Dante Celebration”. New York Tribune. Nova Iorque. 11 dez. 1921.

“Ximenes to Flight”. New York Tribune. Nova Iorque, 2 mar. 1910.

“Sculptor to Flight”. New York Tribune. Nova Iorque, 20 feb. 1910.

“Sure of His Monument”. New York Tribune. Nova Iorque, 22 set. 1912.

“Ximenes Modifies Dante”. New York Tribune. Nova Iorque, 23 out. 1912.

“Dante all Bronken Up as Row Rages Over Statue”. New York Tribune. Nova Iorque, 5 fev. 1914.

“Congestion His Study”. New York Tribune. Nova Iorque, 6 out. 1909.

“Italy to Send Gifts To U. S. and New York”. New York Tribune, Nova Iorque, 7 nov. 1918.

“Dispute Has Arisen”. Palestine Daily Herald, Palestine, 22 set. 1909.

“The Hudson River”. The Amador Ledger, Jackson, 18 ago. 1905.

“Propose a Shaft to Dante”. The Appeal, St. Paul and Minneapolis, 21 jan. 1911.

"Wasted Effort". The Arizona Republican, s./c., 23 out. 1909.
 "Italians Remember Dante". The Bemidji Daily Pioneer, s./c., 11 abr. 1921.
 "Fight for the North Pole". The Burlington Free Press and Times, Burlington, 23 set. 1909.
 "Plea for the Newspaper". The Citizen, Berea, 21 out. 1909.
 "Statue of Hudson's Rival". The Citizen, Berea, 22 set. 1909.
 "Art in Posters". The Evening Star, Washington D. C., 29 feb. 1896.
 "Our Oldest Permanent City". The Hartford Herald, Hartford, 13 maio 1908.
 "Pisa Lives by Its Cathedral". The Intermountain Catholic, Salt Lake City, 6 nov. 1909.
 DONALDSON, Felix. "Italy's finder of the Hudson". The Marion Daily Mirror, Marion, 9 out. 1909.
 "A Great Celebration". The Norfolk Weekly News Journal, Norfolk, 20 ago. 1909.
 "Another Discovery Fight". The Paducah Evening Sun, Paducah, 14 set. 1909.
 "The Statue of Verrazzano". The Princeton Union, Princeton, 11 nov. 1909.
 "King Humbert Remains". The Rice Belt Journal, Welsh, 10 ago. 1900.
 "Ximenes' Statuette of President Taft". The Richmond Planet, Richmond, 18 set. 1909.
 "Memorial Planned for Florentine Navigator". The San Francisco Call, San Francisco, 1 abr. 1910.
 "A Curious Prophecy". The San Francisco Call, San Francisco, 26 dez. 1909.
 "New York". The Spokane Press, Spokane, 20 set. 1909.
 "In Verrazzano's Memory". The Sun, Nova Iorque, 14 set. 1909.
 "Looking Ahead". The Sun, Nova Iorque, 15 set. 1909.
 "City Hall Wears Colors". The Sun, Nova Iorque, 19 set. 1919.
 "In Verrazzano's Honor". The Sun, Nova Iorque, 23 set. 1909.
 "Count Macchi di Cellere". The Sun, Nova Iorque, 24 out. 1909.
 "Verrazzano Bust Unveiled". The Sun, Nova Iorque, 7 out. 1909.
 "The Papacy Relenting". The Times, Washington D. C., 16 dec. 1900.
 "Paragraphic News". The Washington Bee, Washington D. C., 2 out. 1909.
 "Tells of Western Voyage". The Washington Herald, Washington D. C., 24 out. 1909.

“Cardinal Befriends Struggling Artists”. The Washington Times, Washington D. C., 19 abr. 1909.

“Dante Broken Up, Row Over Statue”. The Washington Times, Washington D. C., 5 feb. 1914.

“Ximenes’ Statuette of President Taft”. The Wenatchee Daily World. Washington D. C., 12 out. 1909.

“Stray Topics From Little Old New York”. The Wenatchee Daily World. Washington D. C., 27 set. 1909.