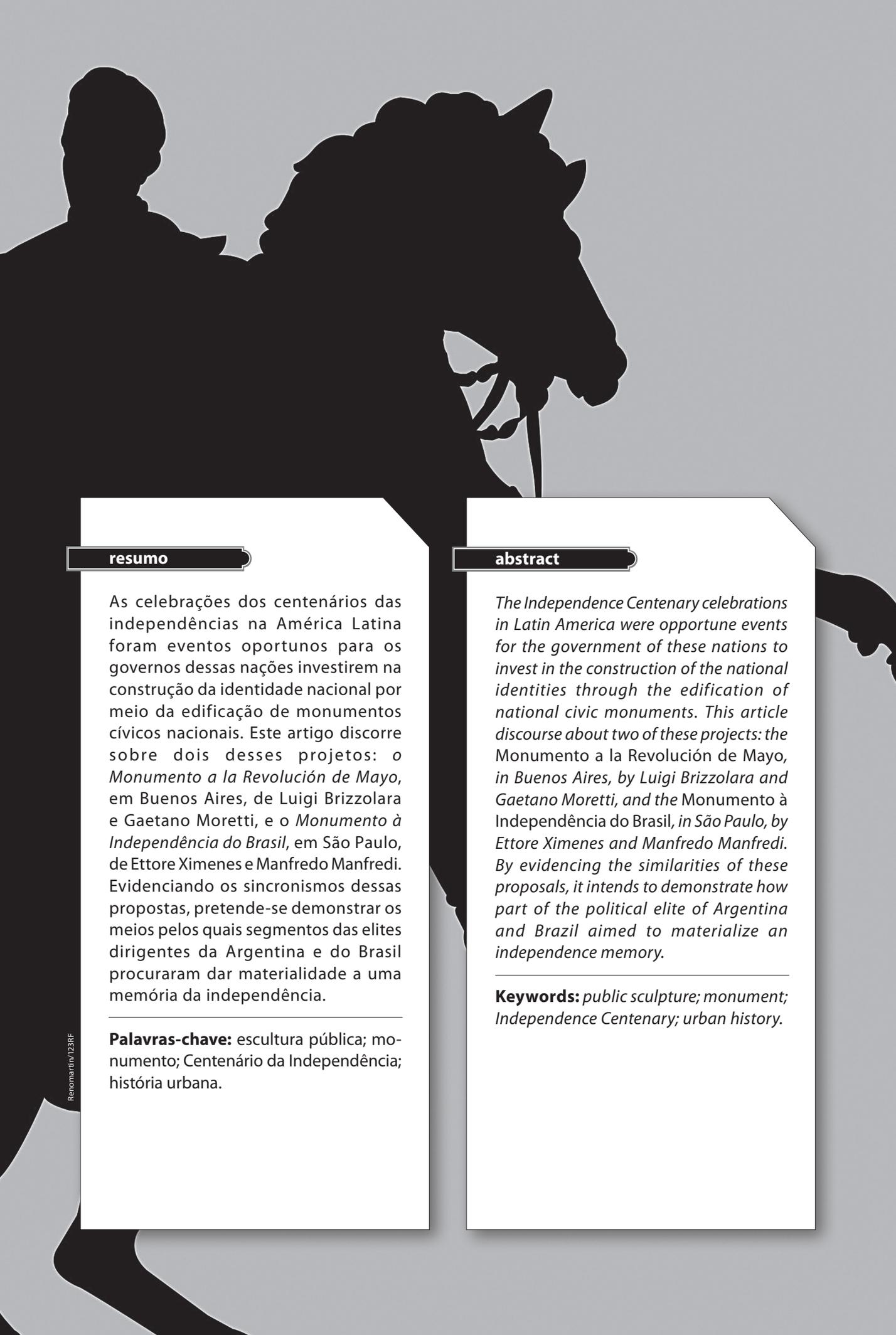


**Esculpir a memória: monumentos
ao Centenário da Independência
em Buenos Aires e São Paulo**

Michelli Cristine Scapol Monteiro



resumo

As celebrações dos centenários das independências na América Latina foram eventos oportunos para os governos dessas nações investirem na construção da identidade nacional por meio da edificação de monumentos cívicos nacionais. Este artigo discorre sobre dois desses projetos: o *Monumento a la Revolución de Mayo*, em Buenos Aires, de Luigi Brizzolara e Gaetano Moretti, e o *Monumento à Independência do Brasil*, em São Paulo, de Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi. Evidenciando os sincronismos dessas propostas, pretende-se demonstrar os meios pelos quais segmentos das elites dirigentes da Argentina e do Brasil procuraram dar materialidade a uma memória da independência.

Palavras-chave: escultura pública; monumento; Centenário da Independência; história urbana.

abstract

The Independence Centenary celebrations in Latin America were opportune events for the government of these nations to invest in the construction of the national identities through the edification of national civic monuments. This article discourse about two of these projects: the Monumento a la Revolución de Mayo, in Buenos Aires, by Luigi Brizzolara and Gaetano Moretti, and the Monumento à Independência do Brasil, in São Paulo, by Ettore Ximenes and Manfredo Manfredi. By evidencing the similarities of these proposals, it intends to demonstrate how part of the political elite of Argentina and Brazil aimed to materialize an independence memory.

Keywords: public sculpture; monument; Independence Centenary; urban history.

A

pós os processos de independência na primeira metade do Oitocentos, as novas nações latino-americanas passaram a investir na construção de identidades nacionais, forjando um passado glorioso, elegendo heróis e elaborando representações para a coletividade, o que Bronislaw Baczko (1985, pp. 296-332) convencionou chamar de “imaginário social”. Por reunir representações coletivas numa linguagem inteligível e comunicável e, com elas, introduzir valores e modelar comportamentos individuais e coletivos, o imaginário social foi amplamente utilizado pelo poder. A nação é elaborada mediante a criação e a celebração de seu passado, por meio da narrativa dos textos históricos, das imagens de pintura histórica e dos rituais cívicos celebrados nos “altares da pátria” onde a cidadania encontrava a sua identidade coletiva (Acevedo & Ramírez, 2003, p. 18).

Nesse sentido, um instrumento eficaz para a consolidação de imaginários coletivos é a criação de esculturas e monumentos, uma vez que eles se constituem em discursos visuais capazes de evocar e celebrar os heróis da formação de seus povos. Foram, por isso, amplamente utilizados para servir de suportes materiais das memórias que estavam sendo criadas. Emulava-se, assim, a voga de monumentos em bronze e mármore que cobria as grandes cidades europeias da *belle époque*, que forneciam os cânones para que se retratassem momentos da história de cada país ou os heróis nacionais nas florescentes capitais americanas.

Este artigo apresenta resultados de pesquisa de doutorado realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e financiada pela Fapesp (processos 2013/08905-2 e 2014/14185-5).

MICHELLI CRISTINE SCAPOL MONTEIRO

é pesquisadora de pós-doutorado no Museu Paulista da USP, com bolsa financiada pela Fapesp (processo 2018/17682-0).

Maria Lígia Coelho Prado (2008, p. 17), analisando pinturas de história brasileiras e chilenas, afirma que um dos temas históricos amplamente retratados foram as independências políticas das ex-colônias. “A representação do momento do nascimento das novas nações, tempo por excelência das origens, se transformou em elemento constitutivo da construção das nacionalidades.” Também na escultura pública foi comum a homenagem a eventos e personagens relacionados ao processo de emancipação política. O tema se tornaria ainda mais central durante as celebrações dos centenários, ocorridas nas primeiras décadas do século XX, que se configuraram como eventos oportunos para os governos dessas jovens nações investirem na construção de símbolos, alegorias, mitos e heróis por meio da edificação de monumentos públicos.

Este artigo discorre sobre dois ambiciosos projetos de monumentos cívicos nacionais propostos durante os Centenários da Independência: o *Monumento a la Revolución de Mayo*, em Buenos Aires, que teve como vencedor o escultor Luigi Brizzolara e o arquiteto Gaetano Moretti, e o *Monumento à Independência do Brasil*, em São Paulo, obra do escultor Ettore Ximenes e do arquiteto Manfredo Manfredi. Evidenciando os sincronismos dessas propostas, pretende-se demonstrar os meios pelos quais segmentos das elites dirigentes da Argentina e do Brasil procuraram dar materialidade a uma memória da independência.

BUENOS AIRES E SÃO PAULO COMO CAPITAIS SIMBÓLICAS

A partir do final do século XIX, Buenos Aires passou por grandes transformações, já

que houve um rápido enriquecimento com os proventos econômicos advindos da exportação de trigo e carne, que geraram recursos para uma modernização urbana. Ademais, desde 1880, a cidade assumiu definitivamente a condição de capital federal da Argentina e, na visão de segmentos das elites dirigentes portenhas, era premente transformar materialmente o espaço urbano e dotá-lo de suportes simbólicos. Assim, a cidade mudou sua aparência sob comando do primeiro intendente Torcuato de Alvear, que abriu praças e avenidas, pavimentou ruas e construiu edifícios públicos, sendo um dos seus projetos a transformação da Plaza de Mayo.

A relevância da praça remonta ao período colonial, quando ocupava metade da sua área atual e recebia o nome de Plaza Mayor. Ela também havia sido palco dos acontecimentos relacionados à Revolução de Maio, em 1810, movimento que havia sido constituído pela narrativa histórica canônica como marco inicial do movimento de emancipação do vice-reinado do Rio da Prata da Coroa espanhola¹. Por isso, já em 1811, surgiu a proposta

1 A Revolução de Maio foi a série de eventos ocorridos em Buenos Aires, capital do vice-reinado do Rio da Prata, após a ocupação da Espanha pelo exército napoleônico. Ao saber da tomada de Andaluzia e da dissolução da Junta Central, Cornelio Saavedra e seus colegas de milícia pressionaram o *cabildo* e o vice-rei, Baltazar Cisneros, para que fosse convocado um *cabildo abierto*, reunião mais ampla do conselho municipal. Na visão dos revolucionários, a ausência de um governo legítimo na Espanha provocou a reversão dos direitos de soberania ao povo de Buenos Aires, que agora poderia instalar um novo governo. No *cabildo abierto*, decidiu-se pela deposição do vice-rei, seguida pela posterior criação do primeiro órgão de governo argentino autônomo em relação à Espanha, conhecido como *La Primera Junta*, em 25 de maio de 1810. Foram designados para compor a Junta, que tinha como objetivo governar em nome do rei Fernando VII: Cornelio Saavedra, Mariano Moreno, Juan José Paso, Juan José Castelli, Manuel Belgrano, Miguel de Azcuénaga, Domingo Matheu, Juan Larrea e

de demarcar a praça com um monumento, o primeiro de Buenos Aires, um obelisco, que ficou conhecido como *Pirâmide de Mayo*. A obra foi transformada em 1856, quando Prilidiano Pueyrredón² acrescentou ao seu cume uma estátua da liberdade, de autoria de Joseph Dubourdieu³ (Alves, 2017).

A praça era entendida, portanto, como espaço cívico de relevância simbólica para a capital Argentina, por isso foi ponto privilegiado para as reformas de Alvear, que, em 1883, ampliou a sua área demolindo o edifício da Recova e unindo as antigas Plaza 25 de Mayo e Plaza de la Victoria, momento em que recebeu o nome de Plaza de Mayo, em homenagem aos eventos emancipatórios. A praça constituiu-se, assim, como o lugar por excelência da nacionalidade e espaço adequado para reunir monumentos para a criação de uma narrativa simbólica, que rememorasse grandes personagens da história nacional.

O Centenário da Independência argentina se configurou como momento propício

para reforçar a importância da Revolução de Maio e, para tanto, monumentalizar a Plaza de Mayo com a edificação de um novo e grandioso monumento escultórico, que substituiria a antiga *Pirâmide de Mayo*. Entendia-se que a pirâmide não representava com dignidade o progresso material alcançado pelo país e, principalmente, por Buenos Aires. Por isso, uma nova obra de arte representaria melhor o “sentimento patriótico”, o futuro argentino e a “emancipação de maio” (Piccioni, 2001, pp. 87-8).

A vinculação da ação revolucionária à sede do poder político da antiga capital do vice-reinado do Rio da Prata pretendia evidenciar o direito de hegemonia portenha sobre o restante do território. Desde meados do século XIX, quando se começou a forjar uma identidade nacional, construiu-se uma narrativa que afirmava ter sido este o evento que originou a nação, estabelecendo-o como marco da independência da Argentina. No entanto, como afirma Shumway, o juramento à *Primera Junta*, ocorrido a 25 de maio de 1810, “só pode ser considerado uma declaração de libertação da Espanha no contexto dos confusos eventos políticos da época”, uma vez que se invocava fidelidade ao destituído rei da Espanha. Ademais, não havia consenso ideológico entre os participantes do movimento. A Revolução de Maio teria sido “um fenômeno de Buenos Aires, em que os portenhos declaram independência da Espanha napoleônica, não só para si, mas para todos os cidadãos do vice-reinado”. Assim, os portenhos “inauguraram uma longa tradição de confundir Buenos Aires com todo o país” (Shumway, 2008, pp. 47-8). Dizia-se que havia sido em Buenos Aires a cena dos primeiros encontros do espírito revolucionário, defendendo uma supremacia

Manuel Alberti (Lynch, 1976, pp. 64-7; Shumway, 2008, pp. 45-7). Segundo Lynch, a deferência a Fernando VII era mais aparente que real, era um instrumento conveniente, que servia para capitalizar os “restos dos sentimentos” realistas no povo do Rio da Prata, impedir uma contrarrevolução espanhola e assegurar o apoio da Grã-Bretanha. Tão logo Napoleão foi derrotado, a situação se alterou e ficou evidente que a Junta se considerava independente da Espanha e da Coroa espanhola e que a restauração da soberania real era dificilmente concebível. Lynch afirma que a Revolução de Maio não foi uma mera extensão da resistência e do movimento das Juntas na Espanha, nem uma proposta de autogoverno submisso à Coroa, mas a rebelião de uma colônia, dirigida por revolucionários violentos e radicais, cuja lealdade ao rei cativo não podia ser levada a sério (Lynch, 1976, pp. 68-70).

2 Prilidiano Pueyrredón foi um pintor e arquiteto argentino.

3 Joseph Dubourdieu foi um escultor francês que atuou na Argentina, no Brasil e no Chile.

portenha na história argentina. Encabeçada por Buenos Aires, a revolução haveria se estendido para toda a nação. Reforçar a importância da Revolução de Maio como episódio original da nação argentina era, portanto, uma forma de legitimar o domínio da capital sobre o interior.

A cidade de São Paulo também passou por grandes transformações urbanas desde o final do século XIX. Além disso, durante a Primeira República, havia se inserido na órbita do poder político dominante, especialmente a partir da presidência de Prudente de Moraes. A construção da identidade nacional brasileira passou a ser perseguida por intelectuais e políticos, cujos protagonistas encontravam-se na capital nacional e em São Paulo. Estes pretendiam revisitar os marcos históricos de modo a destacar o papel de São Paulo e dos paulistas nos destinos da nação.

Essa ambição hegemônica da narrativa do passado vinha sendo firmada pelos líderes do estado paulista desde a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), em 1894, e que se inseria na órbita de poder dominante do Estado. O órgão assume a máxima “a história de São Paulo é a própria história do Brasil” anunciada no primeiro número de sua revista, tornando evidente que os membros do IHGSP pretendiam consolidar uma história oficial do Brasil sob a ótica paulista. As festas centenárias constituíram o momento ideal para consolidar essas intenções historiográficas, bem como para concretizar antigos projetos, como o do monumento escultórico à independência do Brasil na colina do Ipiranga. Utilizando-se do fato de a independência ter sido proclamada no território paulista, procurava-se demonstrar o sentido fundamental que São Paulo teria no contexto da federa-

ção, como sendo aquele estado que, desde o início de sua história, continha já todas as forças reunidas para liderar o conjunto do país e, graças a seu impulso e energia, conduzi-lo ao seu destino de grande civilização (Sevcenko, 1990, p. 23).

A intenção de assinalar a colina do Ipiranga com um marco capaz de delimitar espacialmente o lugar da independência e perpetuar a memória do local onde a nação teria sido fundada remonta aos primeiros anos da vida política independente do Brasil. A primeira proposta de se erguer um monumento no local foi feita ainda no período imperial, em 1824. No ano seguinte, examinou-se com testemunhas oculares o exato lugar do grito, que foi marcado com a pedra fundamental do monumento que seria ali erguido. Contudo, a baliza de pedra disposta no Ipiranga permaneceu como a única marcação do local por anos, a despeito das muitas tentativas de se concretizar o monumento paulista. Durante o período imperial, diversas investidas foram feitas pela Assembleia Legislativa Provincial e pela Câmara dos Deputados, todas sem sucesso, e em 1876 foi realizado um concurso, que também não prosperou (Oliveira, 1995).

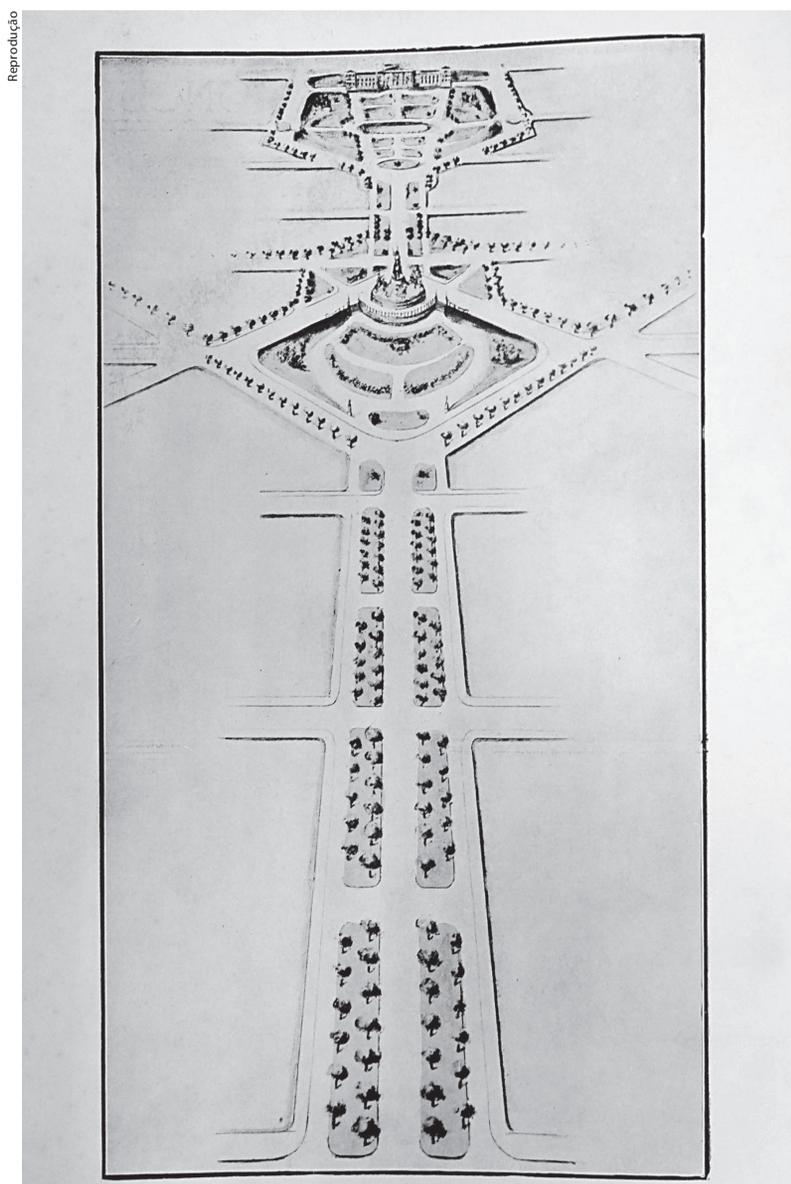
O que ganhou concretude foi um monumento de caráter arquitetônico, realizado pelo italiano Tommaso Bezzi, edificado para celebrar a independência e que, em 1893, foi convertido em Museu do Estado e denominado como Museu Paulista. Ainda durante a sua construção, o pintor Pedro Américo propôs realizar uma pintura histórica sobre o 7 de Setembro de 1822, destinada a ocupar o Salão de Honra do edifício. O quadro, intitulado *Independência ou morte!*, foi finalizado em 1888, em Florença, e representa o grito do príncipe

regente às margens do riacho do Ipiranga, destacando a localidade do acontecimento.

O projeto de realização de um monumento escultórico, no entanto, não foi esquecido e ganhou novo impulso para sua concretização durante os preparativos do Centenário da Independência, já no período

republicano. Previa-se também uma reforma urbana, que tinha por objetivo realçar o monumento e facilitar o seu acesso. Ele seria erigido no centro de uma praça, na qual desembocaria uma grande avenida, de 2.400 metros de extensão e 45 metros de largura (Figura 1). A avenida conectaria

FIGURA 1



Perspectiva panorâmica da Avenida Independência (atual D. Pedro I) em São Paulo, Edital do Concurso Monumento à Independência, 1917. Arquivo do Estado de São Paulo

todo o conjunto simbólico com a cidade, por meio de um imenso *boulevard* com quatro pistas e a dupla fileira de árvores, seguindo a solução consagrada em Paris, com a famosa Avenue des Champs-Élysées, de eixos viários ornados e articulados por monumentos e edifícios monumentais. Esse modelo havia sido interpretado na vizinha Buenos Aires, onde foi aberta a Avenida de Mayo, inaugurada em 1894, que conectou a Plaza de Mayo à Plaza del Congreso (Figura 2). Assim, nas duas cidades, um grande conjunto escultórico em homenagem à independência seria erguido em um eixo monumental, servindo de marco para as comemorações centenárias desses países.

CONCURSOS E EXPECTATIVAS EM TORNO DOS MONUMENTOS NACIONAIS

Em 1906, foi formada uma Comissão do Centenário da Independência da Argentina, que determinou que a *Pirâmide de Mayo* seria substituída por uma nova obra de arte (Piccioni, 2001, p. 88). Um concurso para o *Monumento a la Revolución de Mayo* foi convocado em 1907 por meio de um decreto do Poder Executivo (Malosetti Costa, 2012, p. 12). No Brasil, a proposta do *Monumento à Independência* partiu de Francisco de Paula Rodrigues Alves, então presidente do estado de São Paulo, que, em 1912, solicitou auto-

FIGURA 2



Avenida de Mayo, Buenos Aires, Argentina

rização ao Congresso Legislativo para que a obra escultórica fosse erguida. As iniciativas desses monumentos, portanto, partiram das elites dirigentes, que também tiveram papel preponderante na elaboração dos editais e na composição das comissões de júri⁴ dos concursos. Elas foram responsáveis, juntamente com arquitetos, artistas e historiadores, por determinar as diretrizes para os concorrentes, bem como por selecionar a obra que seria erguida.

Os dois concursos foram de abrangência internacional e contaram com uma grande participação de artistas estrangeiros. Como indicou Piccioni (2001, p. 88), pela importância do evento histórico que se comemorava, acreditava-se que o concurso deveria reunir os melhores escultores do mundo ocidental. A presença de artistas estrangeiros foi estimulada por meio do pagamento dos custos com o transporte das maquetes para o Brasil e para a Argentina. Os promotores da obra paulista investiram também na publicização da concorrência em revistas de outros países. A internacionalização do concurso era uma maneira de divulgar não apenas as obras escultóricas, mas de projetar as cidades em que elas seriam erguidas, uma vez que o concurso e os projetos concorrentes tornavam-se tema de artigos veiculados em periódicos estrangeiros.

4 O júri do concurso argentino era composto principalmente de políticos, artistas e arquitetos, totalizando 15 membros (Alves, 2017, p. 152; Malosetti Costa, 2012, p. 12). Já a comissão de jurados do concurso brasileiro era composta de Oscar Rodrigues Alves, secretário do Interior e filho do ex-presidente Rodrigues Alves, que propusera a edificação do monumento; Firmiano Pinto, prefeito de São Paulo; Carlos de Campos, deputado federal. Junto aos políticos estavam o engenheiro Ramos de Azevedo, diretor da Escola Politécnica, e o historiador Afonso Taunay, diretor do Museu Paulista.

O resultado do esforço de internacionalização ficou evidente na grande participação de estrangeiros nessas concorrências. Foram apresentadas ao concurso do *Monumento a la Revolución de Mayo* 74 maquetes, das quais oito eram de argentinos e as demais eram de estrangeiros, com predominância de franceses, com 21 projetos, italianos, com 17, chilenos, com 11, e espanhóis, com 10. Participaram ainda artistas provenientes da Alemanha, Bélgica, Inglaterra, Áustria, Uruguai e Estados Unidos. Ao concurso brasileiro foram apresentados 27 projetos, dos quais somente seis eram provenientes do Brasil e quase todos eles apresentados por artistas estrangeiros radicados no país. Dos outros 21 projetos, oito eram provenientes da Itália, três da Espanha, dois da França, três da Argentina, um do Uruguai, um dos Estados Unidos, um da Suíça, um da Dinamarca, além de um de procedência desconhecida. O concurso argentino foi considerado uma competição sem precedentes na América do Sul. O brasileiro, que ocorreu em um novo contexto mundial, logo após a Primeira Guerra Mundial, foi menor em comparação ao argentino, contudo, de proporção inédita no Brasil, mesmo sem ter ocorrido na capital do país.

A grande participação de artistas estrangeiros evidencia ainda a importância desses concursos para as suas carreiras. A vitória significava executar uma obra de grande visibilidade que contribuiria para a sua projeção internacional. Estar entre os primeiros colocados no concurso poderia significar encomendas de outras obras de relevo, já que o mercado americano de esculturas se mostrava muito lucrativo no início do século XX. Ettore Ximenes, vencedor do concurso brasileiro, já havia ganhado outro

concurso na Argentina, para a construção do *Mausoléu ao General Belgrano*, um dos heróis da independência (Monteiro, 2016), e também participou do concurso ao *Monumento a la Revolución de Mayo*, porém, seu projeto não foi destaque. Luigi Brizzolara, que conquistou o primeiro prêmio na Argentina, ficou em segundo lugar na concorrência brasileira e foi o escolhido para realizar o *Monumento a Carlos Gomes*, que a colônia italiana ofereceu para a cidade de São Paulo nas comemorações do Centenário da Independência (Lopes, 2012). Portanto, participar desses concursos era bastante promissor aos artistas europeus.

Nos editais dos concursos eram estabelecidas as diretrizes para os projetos concorrentes, indicando-se os procedimentos da concorrência, o tipo de material a ser utilizado, as dimensões da obra e também recomendando o conteúdo simbólico que ela deveria ter. As bases do concurso argentino foram divulgadas em 1908 e foi estabelecido que a concorrência se daria em duas etapas. Na primeira, todos os concorrentes deveriam apresentar maquetes na escala de 1:10 e seriam selecionados 15 projetos, classificados em três prêmios. Os cinco selecionados para o primeiro prêmio, além de receberem uma recompensa em dinheiro, se classificariam para uma segunda etapa, na qual os concorrentes apresentariam novas maquetes, na escala de 1:15, e um dos projetos seria escolhido para ser executado. Estipulava-se que a obra deveria ter custo máximo de 1,5 milhão de francos.

O edital brasileiro foi publicado em 1917, porém, a concorrência foi adiada diversas vezes, possivelmente para que mais artistas estrangeiros pudessem participar do concurso, já que, até novembro de 1918,

muitos países ainda estavam envolvidos na Primeira Guerra Mundial. O edital estabelecia que os concorrentes deveriam apresentar desenhos das plantas, elevação e corte, “memorial descritivo” que explicasse a obra e as intenções do artista, além de uma maquete em gesso, na escala de 1:10, e orçamento da obra. A seleção do vencedor seria feita em apenas uma etapa e haveria premiação apenas para dois projetos. Durante a análise dos jurados, no entanto, decidiu-se conceder outros dois prêmios que inicialmente não estavam previstos. O valor máximo estipulado para o monumento era de mil contos de réis.

Os dois editais determinavam que a composição estética da obra era de livre inspiração dos concorrentes, porém que a escolha dos temas e homenageados deveria estar respaldada na história. No concurso argentino, para assegurar que os concorrentes estrangeiros tivessem informações sobre o processo de independência e compreendessem melhor a intenção dos promotores da obra, foi publicado um guia, intitulado *Breve Reseña histórica de la Revolución Argentina para los artistas extranjeros que tomen parte en el concurso del Monumento a la Revolución de Mayo (La Construcción Moderna, 1908a, p. 340)*, que indicava os principais acontecimentos e personagens da revolução e evidenciava as expectativas dos idealizadores do monumento.

No edital brasileiro, deixava-se explícito que o julgamento seria pautado em dois critérios: o valor técnico da obra e a capacidade de traduzir “a verdade do grande acontecimento que se pretende comemorar” (*O Estado de S. Paulo, 1917, p. 11*). Sugeriria-se que a obra fosse baseada no livro de Rocha Pombo, intitulado *História do Brasil*, que

dedicava algumas páginas ao evento ocorrido a 7 de setembro de 1822. Apenas a indicação da bibliografia dificultava o entendimento da história e da proposta do monumento aos artistas estrangeiros, já que o livro poderia não estar disponível em bibliotecas de outros países, além do idioma e da extensão da obra serem fatores complicadores. Essa situação pode explicar diversas propostas sem detalhes históricos, que os críticos diziam que poderiam ser apresentadas em qualquer país, mudando apenas o rótulo e os nomes dos personagens figurantes (Monteiro, 2017).

Aos promotores dessas obras era fundamental que o monumento fosse feito por um artista habilidoso, seguindo modelos consagrados na Europa. Porém, a obra não deveria ser cópia ou a mera transposição de referências europeias para a América, por isso, era imprescindível que fosse carregada de signos de diferenciação dos monumentos estrangeiros e que fosse destacado o que havia de singular no país, o que compunha a sua identidade, recorrendo à história e à tradição. Este seria um fator fundamental para a escolha dos projetos vencedores, como se verá adiante.

Os concursos tornaram-se eventos de grande repercussão na imprensa local, na qual eram publicadas cotidianamente artigos sobre os projetos e sobre os artistas concorrentes. As pessoas conheciam os projetos por meio da veiculação de imagens das maquetes em revistas ilustradas, como *Miscellanea*, no Brasil, e *Caras y Caretas*, na Argentina. Além disso, as maquetes foram expostas ao público no Palácio das Indústrias, em São Paulo, e na Sociedade Rural, em Buenos Aires.

No concurso argentino, críticas detalhadas das maquetes foram veiculadas na *Revista*

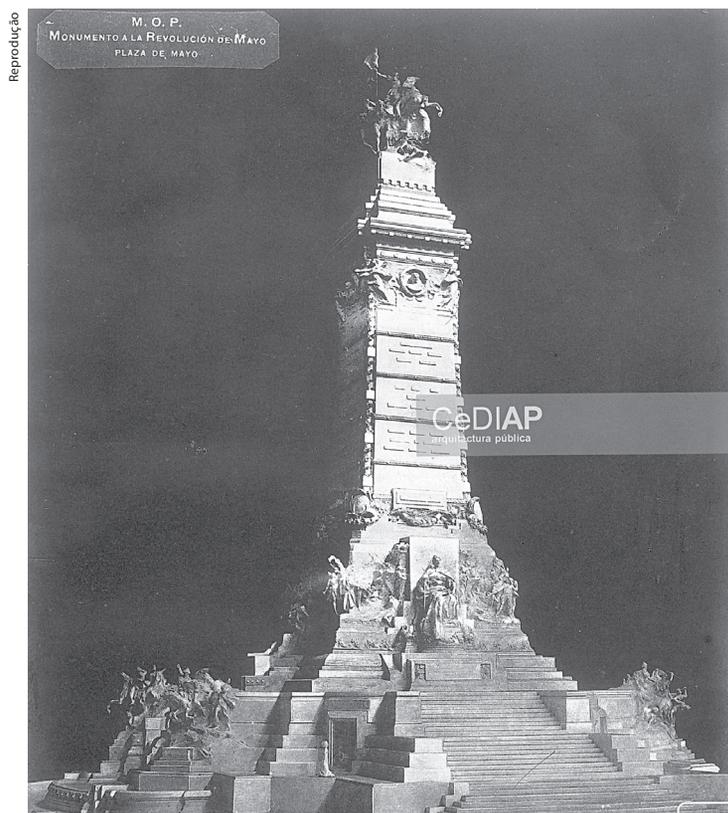
*Técnica*⁵ (Alves, 2017). O projeto dos italianos Gaetano Moretti e Luigi Brizzolara foi elogiado pela boa fatura artística dos grupos escultóricos e pelo embasamento interessante, mas criticado porque o obelisco teria “silhueta pobre e é tão deficientemente tratado em seus detalhes, que nos faz duvidar que este projeto esteja à altura do prêmio com que foi agraciado”⁶, referindo-se à classificação para a segunda etapa do concurso (*La Construcción Moderna*, 1908a, p. 342). O autor do artigo indicava outras maquetes como mais prováveis de vencer o concurso, opinião que era diversa da dos jurados, que escolheram os italianos como vencedores.

No concurso brasileiro, muitos periódicos dedicaram-se a analisar as maquetes participantes, com destaque para o *Jornal do Commercio*, que publicou longos e detalhados artigos críticos à maioria dos projetos. A proposta de Ettore Ximenes, por exemplo, foi muito criticada pelo grande emprego de alegorias, porém elogiada por sua qualidade técnica. Um alto-relevo representando o “grito da independência” foi motivo de críticas fervorosas, por alguns, e elogios enfáticos, por outros. O público paulista teve também a oportunidade de manifestar sua opinião por meio de espaços abertos nos jornais *A Capital* e *A Platéia*, que permitiam que seus leitores votassem nos projetos de que mais gostavam e ainda podiam justificar a sua escolha por meio de notas publicadas nos periódicos. Não havia consenso sobre qual

5 O artigo foi republicado pela revista espanhola *La Construcción Moderna* em 30 de setembro de 1908.

6 No original: “silueta desgraciada y es tan deficientemente tratado en sus detalles, que nos hace dudar se halle este proyecto á la altura del premio con que ha sido agraciado” (*La Construcción Moderna*, 1908a, 342).

FIGURA 3



Projeto *Pro Patria et Libertate*, de Luigi Brizzolara e Gaetano Moretti.
Documento pertencente ao Centro de Documentación e Investigación de la
Arquitectura Pública (CeDIAP) del Ministerio de Hacienda y Finanzas Públicas

deveria ser o projeto vencedor, mas os mais votados eram os mesmos que os articulistas haviam indicado como melhores e que foram justamente os premiados (Monteiro, 2017). Os concursos foram, assim, tema de destaque no debate público portenho e paulista, evidenciando a importância que as obras teriam quando concluídas.

CONFORMAR UMA MEMÓRIA DA INDEPENDÊNCIA

O concurso argentino foi muito disputado, resultando em empate técnico entre o

projeto apresentado pelo artista belga Jules Lagae e o dos italianos Gaetano Moretti e Luigi Brizzolara. O voto de minerva coube ao presidente do júri, Marco Avellaneda⁷, que escolheu a maquete dos italianos (Figura 3), cujo lema era “Pro Patria et Libertate” (*Caras y Caretas*, 1909, p. 72). A descrição do monumento, veiculada na revista de Milão *L'Illustrazione Italiana*, afirma que a base da obra simboliza “a

⁷ Marco Aurélio Avellaneda foi um advogado e político, que exerceu os cargos de deputado, senador, ministro da Fazenda e ministro do Interior da Argentina.

grande extensão e robustez do sentimento popular argentino”. Nela, ergue-se um obelisco de 35 metros de altura, encimado por uma composição escultórica, que representa “a apoteose do povo, da revolução, do novo Estado e sua insígnia sagrada – a bandeira argentina” (*L’Illustrazione Italiana*, 1908, p. 178). Em cada uma das faces do obelisco, há uma guirlanda com os bustos de José de San Martín, militar e político que foi considerado um dos heróis da independência da América Espanhola; Manuel Belgrano, militar e político que foi voz ativa na Primeira Junta, lutou contra o exército realista e foi criador da bandeira argentina; Cornelio Saavedra, presidente da Primeira Junta e figura de destaque da Revolução de Maio; e Mariano Moreno, advogado e jornalista, ideólogo da revolução que foi um dos secretários da Primeira Junta.

Dois sentimentos são destacados por meio de alegorias, que são também o lema do projeto, a Pátria e a Liberdade, que se encontram na base do obelisco, como figuras sedestres. Junto delas, um grande alto-relevo contorna o obelisco e faz alusão a episódios do processo de independência da Argentina: formação da Primeira Junta, criada em 25 de maio de 1810; o juramento à bandeira, quando as tropas lideradas pelo general Manuel Belgrano juraram ser leais à pátria e combater os espanhóis; as leis de 1813, primeiro projeto de elaboração da Constituição; e a Proclamação da Independência em Tucumán, que representa a Assembleia Legislativa e Constituinte realizada entre 1816 e 1820, que teve como marcos principais a assinatura da Declaração da Independência das Províncias Unidas do Rio da Prata por deputados de diversas províncias do país, a concretização da Cons-

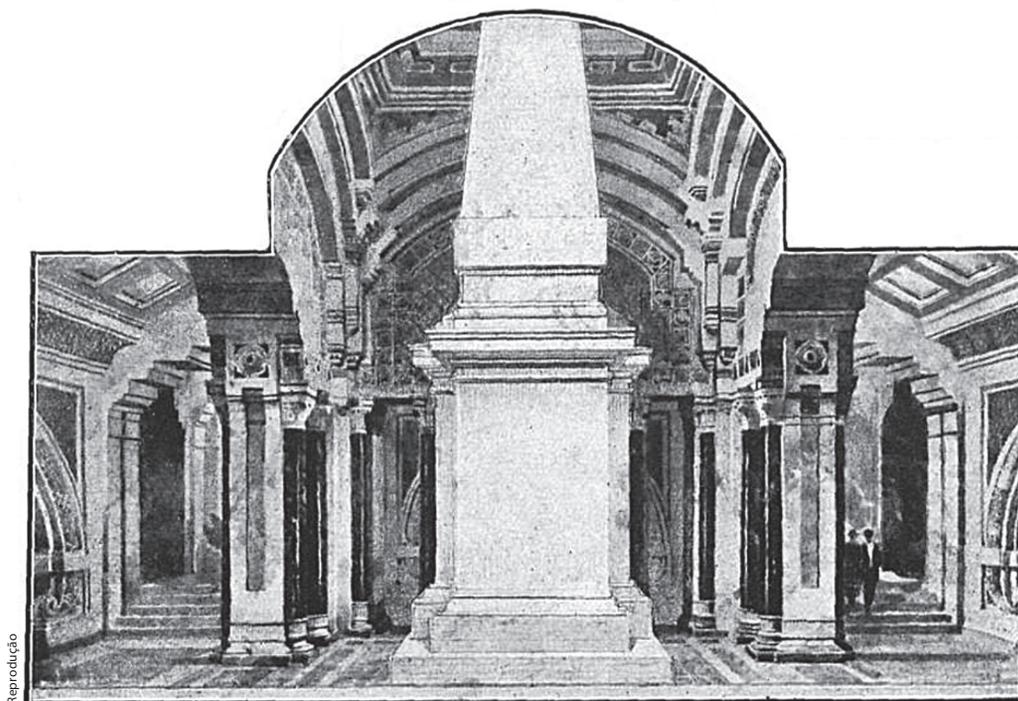
tituição argentina de 1819 e a oficialização da bandeira azul e branca criada por Manuel Belgrano. Na base do monumento, há duas escadas e duas fontes. Nestas, episódios de batalha são rememorados, dos quais se destaca a figura de San Martín, incitando os soldados à luta, além de referências a outros embates bélicos.

A composição do monumento era consonante com as referências da *Reseña Histórica*. Em um trecho dela, destacava-se que “a Revolução de Maio não foi obra de um homem, mas de um povo. O primeiro ator que devemos pôr em cena, o protagonista [...] é o Povo”⁸ (cf. Alves, 2017, p. 159), demonstrando a importância do povo para a revolução, que foi representado no cume do monumento, portando a bandeira argentina. A Assembleia Constituinte e a bandeira argentina foram outros pontos realçados na resenha e que também foram aludidos no projeto italiano. Portanto, muitos dos elementos de destaque das diretrizes históricas para o monumento haviam sido contemplados e o principal objetivo, que era evidenciar a importância da Revolución de Mayo para a construção da nação, havia sido cumprido.

Para a segunda etapa do concurso, os jurados haviam feito solicitações específicas a cada projeto selecionado. Ao projeto de Moretti e Brizzolara eram poucas as recomendações, pois solicitaram apenas que “a arquitetura da parte inferior de ambos os lados do monumento deve ser modifi-

8 No original: “*la Revolución de Mayo no fue la obra de un hombre, sino la obra de un pueblo. El primer actor que debemos poner en escena, el protagonista [...] es el Pueblo*”.

FIGURA 4



"Vista de la cripta interior, donde se alojará la primitiva pirámide. Projeto de Luigi Brizzolara e Gaetano Moretti", *Caras y Caretas*, 5 de abril de 1913. Biblioteca Nacional de España

cada, no sentido de dar um pouco mais de amplitude e mais espaço às fontes"⁹ (*La Construcción Moderna*, 1908b, p. 432). Outra solicitação feita a todos os concorrentes classificados para a segunda etapa, que não estava prevista na convocatória do concurso, era a de conservar a *Pirâmide de Mayo* dentro do novo monumento (Malosetti Costa, 2012, p. 5). Todas essas orientações feitas aos artistas demonstram o controle que os promotores da obra exerciam sobre os projetos.

O novo projeto de Brizzolara e Moretti previu, então, uma cripta no seu interior, onde haveria espaço para um Museu da Independência e seria possível visitar o primeiro monumento público de Buenos Aires (Figura 4), fazendo com que, segundo o articulista da revista *Caras y Caretas*, a pirâmide fechada na nova obra escultórica se tornasse uma "joia em seu estojo"¹⁰ (*Caras y Caretas*, 1913, p. 88). Brizzolara e Moretti realizaram ainda propostas de remodelação da *Plaza de Mayo*, que implicavam a demolição de alguns edifícios ao seu redor (Alves, 2017, p. 171).

9 No original: "deberá modificarse la arquitectura de la parte baja em ambos costados del monumento, en el sentido de darle un poco más de amplitud y mayor espacio á las fuentes".

10 No original: "joia en su estuche".

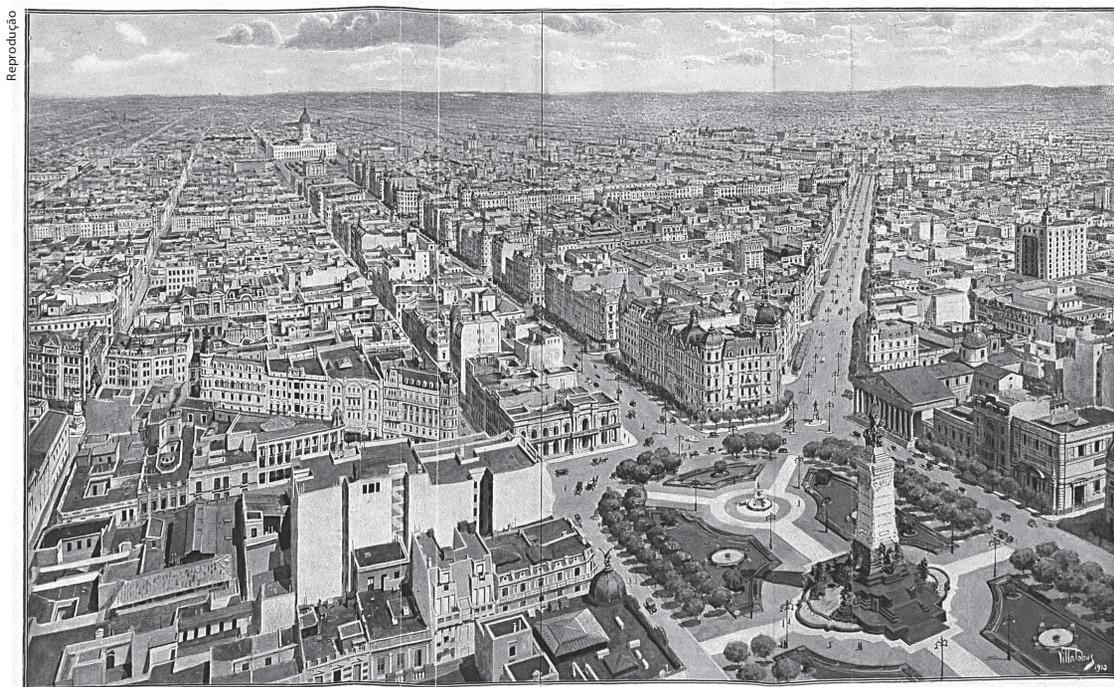
Além da construção do monumento, as autoridades municipais previam a abertura de avenidas diagonais que teriam a função de modernizar e embelezar a cidade, bem como agregariam monumentalidade ao novo conjunto escultórico (Figura 5).

No concurso brasileiro, a opinião da comissão do júri foi unânime ao declarar a obra dos italianos Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi como a vencedora. A proposta (Figura 6) foi a de um monumento escultórico que tem como ponto fulcral o grito de “Independência ou Morte”, representado por um grande alto-relevo na base do monumento, que faz referência ao quadro de Pedro Américo presente no Museu Paulista. Nas laterais do monumento, há dois conjuntos escultóricos que, na proposta

inicial, eram alegorias que simbolizavam, de um lado, “Opressão”, e do outro, “Liberdade”. Esses grupos foram depois substituídos por dois eventos que antecedem ao 7 de Setembro de 1822: a Inconfidência Mineira, de 1789, e a Revolução Pernambucana, de 1817. Foram ainda acrescentados às bases dessas esculturas dois baixos-relevos que aludem a eventos posteriores: a entrada de D. Pedro na Rua do Carmo, em São Paulo, na tarde de 7 de setembro de 1822 e a campanha de libertação da Bahia, lembrada pelo Combate de Pirajá.

Quatro personagens, considerados o pensamento e a ação do processo de independência, são representados em estátuas sedestres: José Bonifácio, Diogo Feijó, Gonçalves Ledo e Hipólito José da Costa. Este

FIGURA 5



Aquarela de Villalobos. "Aspecto que presentará la ciudad de Buenos Aires cuando estén terminadas las avenidas y demás obras de embellecimiento que actualmente se ejecutan", *Caras y Caretas*, 5 de abril de 1913. Biblioteca Nacional de España

FIGURA 6



Michelli Cristine Scapol Monteiro

Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi, *Monumento à Independência do Brasil*, São Paulo

último, no entanto, não estava previsto no projeto inicial, pois o artista havia proposto a figura de Tiradentes, que acabou sendo substituída, já que o herói da Inconfidência Mineira havia ganhado lugar de destaque nos grupos escultóricos laterais. No cume da obra, há um conjunto alegórico que representa o “Triunfo da Independência”, formado por uma biga puxada por cavalos, sobre a qual está a figura da Independência. Junto dela, há outras alegorias como Felicidade, Amor, Poesia, Pensamento, História, Música, Ciência, um Agricultor, um Trabalhador e um “Índio bom”. Em frente ao monumento, há uma pira, com um fogo que deve permanecer sempre aceso.

Um elemento que agradou muito aos jurados do concurso foi o alto-relevo em

referência ao “grito do Ipiranga” (Figura 7). Na exposição de maquetes, o artista o apresentou em gesso em grandes proporções, encantando o público e demonstrando a qualidade técnica de Ximenes. Todos os jurados elogiaram o painel, que foi considerado de grande “intensidade de evocação nacional”, acrescentando que “não haverá brasileiro algum que de longe deixe de reconhecer no monumento, que o projeto de Ximenes idealiza, uma representação da cena majestosa de 7 de setembro de 1822, cara a todos os nossos corações” (Taunay, 1920, pp. 2-3). A cena correspondia à descrição de como teria sido o grito da independência presente no livro de Rocha Pombo, cuja leitura havia sido sugerida aos concorrentes do concurso. Ximenes elaborou um alto-

FIGURA 7



Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi, *Monumento à Independência do Brasil*, detalhe do painel “Independência ou Morte”, São Paulo

-relevo que não era uma cópia do quadro de Pedro Américo, mas uma releitura cujos paralelismos eram muito eficientes para a pedagogia cívica do monumento. Contribuíu, assim, imensamente para o didatismo da escultura, já que a lembrança do quadro muito conhecido pelos brasileiros permitia uma associação instantânea entre o monumento e o episódio histórico.

As modificações feitas à proposta inicial de Ximenes, indicadas anteriormente, foram solicitações dos jurados do concurso e tiveram como objetivo principal substituir alegorias por acontecimentos históricos. Esculpidos no granito, no plinto do monumento, foram incluídos também elementos que fazem referência ao território paulista, como as folhas de café nos ornamentos e também dois brasões da cidade de São Paulo, que estão em duas faces do embasamento, enquanto nos outros lados está o brasão dos Estados Unidos do Brasil.

Novamente, é evidente o controle por parte dos jurados do concurso, que direcionavam a elaboração da obra escultórica para uma leitura específica da história da independência do Brasil, indicando os ele-

mentos a serem suprimidos e os eventos e personagens que deveriam ter maior destaque. O monumento serviria, assim, como meio de materialização de uma identidade coletiva que atendia aos interesses de um grupo específico, que pretendia demonstrar o sentido fundamental de São Paulo para os destinos do país. A independência está centrada em São Paulo, que concretiza as ambições pretendidas nos eventos anteriores, ocorridos em Minas Gerais e Pernambuco. E como eventos decorrentes do Grito de independência há a aclamação de D. Pedro, não no Rio de Janeiro, mas em São Paulo, e os conflitos na Bahia, que aparecem de forma tímida em um baixo-relevo.

A escolha do projeto vitorioso não se pautava somente pelo valor histórico, mas também pelo valor estético, como havia sido explicitado no edital do concurso brasileiro. Por isso, os arquitetos e escultores vencedores eram reconhecidos por terem uma extensa carreira na Itália e experiência na execução de grandes monumentos. Eram, portanto, uma escolha segura, pois seriam capazes de executar essas obras de grandes proporções e complexidade.

A vitória desses artistas italianos foi motivo de repercussão internacional dos monumentos americanos. O projeto de Moretti e Brizzolara foi difundido em revistas italianas, que veicularam imagens da maquete e uma delas até serviu de capa para a revista *L'Illustrazione Italiana* (Figura 8). A vitória da proposta de Ximenes e Manfredi foi mencionada em periódicos italianos, portugueses e ingleses, além de também ter recebido atenção especial da revista *L'Illustrazione Italiana*, que dedi-

cou uma página inteira para descrição da obra, com diversas imagens da maquete. Como fica evidente, a vitória em concursos americanos era uma forma de consagração de artistas estrangeiros. Nos periódicos, interpretavam-se as conquistas como uma vitória da arte italiana. Ser autor de uma obra monumental capaz de garantir prestígio internacional era um objetivo perseguido por esses artistas europeus. Por isso, além de vencer o concurso, fundamental era que as obras fossem executadas.

FIGURA 8



"La vittoria degli artisti italiani Moretti e Brizzolara a Buenos Aires", *L'Illustrazione Italiana*, 1909

FRUSTRAÇÕES NOS CENTENÁRIOS

A construção desses monumentos era um empreendimento de grande complexidade e de alto custo. O *Monumento a la Revolución de Mayo* foi redimensionado para poder abrigar a *Pirámide de Mayo*, o que impactou a execução da obra. Possivelmente por isso, a data de inauguração foi alterada de 25 de maio de 1910 para 9 de julho de 1916, quando se comemoraria os cem anos da Declaração da Independência da Argentina pelo Congresso de Tucumán. Em 1910, como parte das celebrações do centenário da Revolução de Maio, foi realizada a colocação da pedra fundamental do monumento (cf. Lopes, 2012, p. 131). Em novembro de 1912, os jornais noticiaram o traslado da *Pirámide de Mayo*, que foi alocada no seu lugar definitivo, onde seria envolvida pelo monumento que seria ali construído (*Caras y Caretas*, 1912, p. 94). Também foram executados os trabalhos de fundação do terreno e Brizzolara realizou os moldes em gesso de diversas esculturas. Os trabalhos, no entanto, precisaram ser suspensos.

Como indicou Raúl Piccioni (2001, p. 94), a despeito do dinheiro despendido com o concurso, do trabalho para difundir-lo e do entusiasmo que havia gerado na população, não foi arrecadado o suficiente para materializar a obra. Margarita Gutman (1999, p. 290) acrescenta que as opiniões divergentes, a demora para começar a construção do monumento e o início da Primeira Guerra Mundial fizeram com que o projeto fosse interrompido. Em 1914, Moretti e Brizzolara publicaram um livreto a fim de incentivar a realização da obra, contudo, não alcançaram o resultado esperado. Em 1921, o contrato com os italianos

foi rescindido por meio de um decreto, que eximiu os artistas de qualquer responsabilidade (Lopes, 2012, p. 183).

Questões financeiras também foram enfrentadas para a execução do monumento brasileiro. O valor da obra havia sido atualizado quando da assinatura do contrato com Ettore Ximenes, em 1920, com o acréscimo de 300 contos de réis do que fora estabelecido inicialmente no edital. Parte do monumento foi realizada na Itália e outra parte no Brasil, sob a supervisão do escultor italiano. Porém, a grande inflação vivida na Itália impactou o custo com materiais e mão de obra, por isso, em 1922, ano da inauguração do monumento, Ximenes solicitou um novo aumento de 2.600 contos de réis. Apesar do pedido ter sido negado pelas autoridades paulistas, o artista continuou a trabalhar na escultura, declarando estar custeando a sua conclusão. Anos depois, o escultor receberia uma gratificação por seu trabalho¹¹.

Além da questão financeira, surgiram outros percalços para a finalização do monumento brasileiro. Os trabalhos de fundação do monumento foram concluídos tardiamente e as obras dos jardins e da avenida monumental estavam muito atrasadas em 1922. Isso inviabilizou a finalização

11 O pedido de aumento foi recusado logo após o Centenário da Independência, em outubro de 1922, quando o monumento ainda estava incompleto. Em 1924, quando o monumento já estava finalizado, o deputado Azevedo Junior apresentou um projeto ao Congresso Legislativo solicitando a gratificação de mil e quinhentos contos de réis ao escultor "pela conclusão do Monumento do Ipiranga", argumentando que, com o fim da guerra e efeitos dos armistícios, houve a derrocada de todos os câmbios, sendo o italiano um dos que mais sofreu nessa ocasião. Em 1925, Carlos de Campos, presidente do estado de São Paulo, promulgou a lei 2.063, que autorizou a abertura de crédito a Ettore Ximenes (Monteiro, 2017).

do conjunto escultórico para os festejos do Centenário da Independência. Mesmo incompleto e em meio a um Ipiranga em obras, decidiu-se por se manter a inauguração do monumento, destacando o que estava concluído, já que era o que mais importava às elites paulistas: o alto-relevo “Independência ou Morte”, que destacava o brado da independência ocorrido em solo paulistano. A tribuna oficial do evento foi instalada sobre o monumento e de lá foram proferidos os discursos oficiais, portanto, logo acima do painel representando o grito de emancipação. Mesmo que a inauguração tenha sido mantida, foi evidente a frustração do governo estadual com a inconclusão das obras em 1922. Como resultado, monumentos menores, que também fizeram parte dos festejos do centenário, como o *Monumento aos Andradas*, em Santos, ou o *Monumento a Olavo Bilac*, na Avenida Paulista, receberam mais atenção da imprensa do que o *Monumento à Independência do Brasil*, que deveria ter sido elemento central dos festejos em São Paulo.

Certamente, os projetos de edificação desses monumentos cívicos nacionais não tiveram o resultado esperado para as comemorações dos centenários das independências em Buenos Aires e São Paulo. O *Monumento a la Revolución de Mayo* nunca

foi realizado e, segundo Margarita Gutman (1999, p. 290), as intenções de reformar a Plaza de Mayo, que haviam se iniciado em 1884, continuaram nas décadas seguintes e diversos projetos foram apresentados, porém, nenhum deles foi concretizado. A despeito do ambicioso projeto ao *Monumento a la Revolución de Mayo* ter tido sua construção fracassada, o concurso envolveu os cidadãos de Buenos Aires e favoreceu a construção de uma memória da independência argentina, mesmo que esta não tenha sido materializada no mármore e no granito.

Em São Paulo, o projeto monumental de consagração da colina do Ipiranga, a despeito da sua prorrogação, foi concretizado. O bairro do Ipiranga, antes distante e de difícil acesso, foi conectado à cidade com um eixo monumental ímpar em São Paulo, a Avenida da Independência (hoje, D. Pedro I), que foi finalizada em 1923. O conjunto escultórico passou a demarcar o espaço urbano da capital paulista, conformando, com suas esculturas, a memória do 7 de Setembro de 1822 e consagrando a importância de São Paulo no contexto da nação. Percorrer a história dessas obras escultóricas, tomando-as como documento histórico, permite compreender como os monumentos públicos se constituíram em instrumentos de uma pedagogia cívica que pretendia fomentar a nacionalidade e construir uma determinada memória da independência.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, E.; RAMÍREZ, F. "Preámbulo", in *Los pinceles de la historia – La fabricación del estado, 1864-1910*. Ciudad de Mexico, Banamex/Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003.
- ALVES, A. C. "Civismo e questão nacional em debate no monumento à *Revolución de Mayo* (Buenos Aires, Argentina)". *Resgate – Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, v. 27, n. 1 [37], jan.-jun./2019, pp. 73-98.
- ALVES, A. C. *Dimensões políticas na Plaza de Mayo e a cidade de Buenos Aires como capital federal (1880-1910)*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2017.
- BACZKO, B. "Imaginação social", in R. Romano (org.). *Enciclopédia Einaudi, vol. 5: Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 296-332.
- CARAS y Caretas. "El Monumento a la Revolución de Mayo – El proyecto premiado". *Caras y Caretas*, n. 563, año XII, 9 de julio de 1909.
- CARAS y Caretas. "La translación de la Pirámide de Mayo". *Caras y Caretas*, n. 737, año XV, 16 de noviembre de 1912, p. 94.
- GUTMAN, M. (ed.). *Buenos Aires 1910: memorial del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires/Faculdade de Arquitetura, Design e Urbanismo da Universidad de Buenos Aires/IIED-America Latina, 1999.
- L'ILLUSTRAZIONE Italiana. "El Monumento dell'Indipendenza Argentina – Il bozetto Moretti-Brizzolara, solo italiano prescelto". *L'illustrazione Italiana*, 23 agosto 1908, p. 178.
- LA CONSTRUCCIÓN Moderna. "El Monumento a la Revolución de Mayo en Buenos Ayres". *La Construcción Moderna*, n. 22, 30 de noviembre de 1908b, pp. 431-2.
- LA CONSTRUCCIÓN Moderna. "Resultado del concurso del monumento a la Revolución de Mayo". *La Construcción Moderna*, n. 18, 30 de septiembre de 1908a, pp. 337-44.
- LOPES, F. T. *Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso da cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2012.
- LYNCH, J. *La revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*. Trad. Javier Alfaya e Barbara Mcshane. Barcelona/Caracas/México, Editorial Ariel, 1976.
- MALOSETTI COSTA, L. "Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución en Buenos Aires". *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 1. Buenos Aires, septiembre 2012. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=2&vol=1.
- MONTEIRO, M. C. S. "O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina". *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 8. Buenos Aires, jan.-jun./2016. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php>.
- MONTEIRO, M. C. S. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência, de Ettore Ximenes*. Tese de doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017.
- O ESTADO de S. Paulo. "Monumento Comemorativo da Independência do Brasil". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 7 de setembro de 1917, p. 11.

- OLIVEIRA, C. H. S. "O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência". *Anais do Museu Paulista*, v. 3. São Paulo, 1995, pp. 195-208.
Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141995000100018&lng=en&nrm=iso.
- PICCIONI, R. E. *El arte público en la transformación de la ciudad del centenario, Buenos Aires 1890-1910*. Dissertação de mestrado. San Fernando, Universidad de San Andrés, 2001.
- PRADO, M. L. C. "O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX". *E-I@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, vol. 7, n. 25. Buenos Aires, octubre-diciembre/2008, pp. 17-29.
Disponível em: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/6092>.
- SEVCENKO, N. "Museu Paulista: história, mito e crítica", in U. Bezerra de Meneses (org.). *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo, Museu Paulista/USP, 1990.
- SHUMWAY, N. *A invenção da Argentina: história de uma ideia*. Trad. Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo/Brasília, Edusp/Editora UnB, 2008.
- TAUNAY, A. "Justificação de votos apresentada por Afonso Taunay". Monumento do Ipiranga/Arquivo do Estado de São Paulo, 27 de março de 1920 (manuscrito).