

AGRADECIMENTOS

Esta compilação díspar de textos que se remetem – direta, alusiva ou indiretamente – a um mesmo tema genérico, que agora publicamos para que possa servir a todos aqueles que, suprindo as suas deficiências, possam utiliza-los em pesquisas afins, tinha inicialmente a pretensão de se constituir em dissertação de **mestrado em História da Arte da Cultura**, da Universidade Estadual de Campinas (**UNICAMP**).

A pesquisa teve início quando ainda aluno da graduação, bacharelado e licenciatura em História, no ano de 1986. Nos anos seguintes, esta pesquisa despreziosa, realizada então sem qualquer profundidade, apenas com finalidade lúdica e “formativa”, transformou-se em projeto que foi exposto à banca que julgou os candidatos interessados em ingressar na primeira turma do **mestrado em História da Arte e da Cultura da UNICAMP**. Este projeto, aceito então pela banca, com poucas alterações, é hoje a introdução deste trabalho.

Agradeço à banca que me aprovou para cursar o mestrado e aos professores que, com dedicação e profissionalismo, cumpriram a sua tarefa de consolidar este curso.

Enquanto aluno regularmente matriculado no referido mestrado, recebi apoio do **CNPq** (do qual recebi, por dois anos, bolsa de estudos) e da **CAPES** (que financiou minha viagem à Itália, na forma de passagem ida e volta pela **VARIG**, em julho de 1990). Aos dois órgãos, o **CNPq** e a **CAPES** meus sinceros agradecimentos. As duas entidades não devem ser responsabilizadas por eventuais falhas ou resultados duvidosos que possam ser localizados neste trabalho.

Também não devem ser responsabilizados, sequer por “omissão”, os dois excelentes orientadores que tive no período durante o qual estive regularmente matriculado. Foi até mesmo pelo zelo excessivo de um deles, aliado à necessidade intrínseca e imperiosa de minha parte de buscar realização pessoal, que abandonei o mestrado – com a dissertação já praticamente concluída – em 1991.

Agradeço a minha mãe, Ignez App. Picchi Cappellano, que acreditou em meu trabalho, mesmo após eu ter deixado o mestrado e a minha irmã, Ana Flavia Cappellano Kaminski, que organizou meus rascunhos manuscritos e datilografados. Foi graças ao seu apoio e incentivo que não desisti de tentar ao menos uma publicação.

Agradeço também à amiga Mayra Laudanna, professora do **IEB da USP**, pela seu precioso auxílio durante a fase de pesquisa e também pelo carinho, apoio e incentivo durante os episódios que culminaram com a minha saída do mestrado.

Abandonado o mestrado, requeri um certificado de aperfeiçoamento e este trabalho permaneceu absolutamente inédito, até o presente momento.

Agradeço, finalmente, à Editora _____ pela possibilidade da publicação.

ÍNDICE:

INTRODUÇÃO.....	3
NOTAS DA INTRODUÇÃO.....	6
BIOGRAFIAS REMISSIVAS DE LUIGI BRIZZOLARA E NICOLA ROLLO 7	
NOTAS DAS BIOGRAFIAS.....	11
CAPÍTULO 1 – A CIDADE DE SÃO PAULO NA ÉPOCA.....	12
NOTAS DO CAPÍTULO 1.....	24
CAPÍTULO 2 – A INSERÇÃO DOS ARTISTAS ITALIANOS NESTE	
CONTEXTO.....	25
NOTAS DO CAPÍTULO 2.....	36
CAPÍTULO 3 – PANORAMA DA ESCULTURA NA CIDADE DO RIO DE	
JANEIRO.....	37
NOTAS DO CAPÍTULO 3.....	42
CAPÍTULO 4 – UMA PONTE SOBRE O TIBRE.....	43
NOTAS DO CAPÍTULO 4.....	48
CAPÍTULO 5 – A PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE LUIGI BRIZZOLARA E	
NICOLA ROLLO.....	49
NOTAS DO CAPÍTULO 5.....	86
CONCLUSÃO.....	87
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	89
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA.....	89
BIBLIOGRAFIA CAPÍTULO 1.....	89
BIBLIOGRAFIA CAPÍTULO 2.....	89
BIBLIOGRAFIA CAPÍTULO 5.....	90
BIBLIOGRAFIA PSICOLOGIA DA ARTE.....	90
BIBLIOGRAFIA – LITERATURA.....	90

INTRODUÇÃO

A efervescência urbana da cidade de São Paulo sacrificou, em favor da agilização e fluidez crescente das massas humanas, grande parte do prazer lúdico que existia em adornar artisticamente e contemplar os monumentos e os passeios públicos.

Com a necessidade de deslocar, cada vez mais rapidamente, grandes contingentes humanos, há um esquecimento e uma degradação dos espaços públicos, anteriormente dedicados ao lazer. A cidade esqueceu os seus monumentos e a prática do olhar tornou-se elitizada na mesma proporção em que o aproveitamento funcional de áreas anteriormente destinadas ao lazer tornou-se prática constante.

A arte vai, cada vez mais, sendo reservada aos espaços particulares, aos interiores. Apenas uma pequena parcela da população passa a deter o estatuto da legitimação cultural do objeto artístico, garantindo a si própria o exercício do olhar.

Nos espaços públicos, onde a degenerescência e o esquecimento condenam a arte ao abandono, existe uma vasta produção artística que tem sido relegada ao ostracismo, mesmo pelos estudiosos da arte brasileira. É o abandono desta arte enquanto objeto de pesquisa que faz com que estes monumentos sejam considerados “irrelevantes culturalmente”, tratados ligeiramente como “arte periférica” e lançados à própria sorte. Então, transformados num amontoado de ruínas, são removidos “cirurgicamente”, tal como uma pústula, para um esquecimento indolor e definitivo.

Muitas vezes existe um momento crítico, um dado instante em que algo pode ser feito, no qual se decidem os destinos destes monumentos. É este momento crucial, o derradeiro instante que precede àquele no qual a degradação e o descaso acabam por triunfar sobre o objeto artístico, que algum trabalho de resgate e conscientização ainda pode ser feito.

Minha pretensão inicial é exatamente esta: recuperar para a nossa memória cultural a vida e a obra dos escultores Nicola Rollo (Bari, 1889 – São Paulo, 1970) e Luigi Brizzolara (Chiavari, 1868 – Gênova, 1937). Obra esta que é bastante representativa, enquanto exemplos de uma inserção muito particular no caminho da modernidade (cada um dos escultores conservando uma posição totalmente distinta, bem como soluções individualizadas em cada um dos casos), engendradora da São Paulo industrial, a metrópole moderna que conhecemos, e também como exemplo ilustrativo da formação de uma dada “identidade cultural”, que é própria do paulista e, mais especificamente, do paulistano do século XX. Esta “identidade cultural” se forma à partir da fusão da tradição local às inovações trazidas da Europa.

São estes os dois enigmas, que precisam ser procurados nos dédalos da memória. Estes escultores, injustiçados pela História e pela memória das gerações posteriores, estão jogados no limbo do esquecimento e a sua obra degrada-se, quase irreversivelmente, dia-a-dia.

Pretendi resgatar estas obras esculturais, enquanto objetos artísticos historicamente produzidos; ou seja, vinculados a um determinado contexto cultural, e também à vida dos dois escultores. Em outras palavras: a recuperação destas obras é tanto a recuperação do espaço urbano no qual elas estão inseridas, a recuperação de uma dada mentalidade de época, de um certo olhar, e a redescoberta da biografia e da personalidade dos dois escultores. Trata-se de uma contextualização o mais global possível destas obras, caracterizando-as enquanto objeto artístico e artefato cultural de uma época determinada.

Este exercício conjugado de história e arte visa recuperar a significação cultural primeira destes objetos artísticos. Não procurei recuperar apenas o seu efeito sensorial inicial, enquanto artefato cultural investido de um certo apelo aos sentidos (que visa impressionar favoravelmente a retina), mas também o seu efeito semântico inicial: o que significava para o paulistano da época, e o que significa para o paulistano de hoje, o encontro furtivo e casual com estas peças esculturais; bem como, se possível, o que significaram para o próprio artista, quando do momento da criação.

Para conseguir uma conclusão favorável ao meu intento, utilizei-me de diversos métodos e técnicas de pesquisa. À observação direta e fotografia acresci extenso rastreamento bibliográfico, condição “si-ne-qua-non” para adquirir maior familiaridade com a arte da escultura. A bibliografia existente, ainda que não esteja relacionada à obra dos dois escultores, prestou-se a prover um maior embasamento teórico, bem como familiaridade com a escultura em geral.

Realizei um criterioso levantamento, visando a situar convenientemente os dois escultores. Como se tratam de obras públicas, oriundas de concursos ou contratações diretas, os arquivos competentes – da Prefeitura Municipal de São Paulo e de suas Secretarias – deveriam conter informações relevantes, bem como plantas, maquetes, esboços, ou coisa que o valha.

Pesquisando junto ao DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO (em 1986), situado à Rua da FIGUEIRA Nº 77, São Paulo – SP, encontrei apenas algumas informações e fotografias referentes ao Monumento a Carlos Gomes, implantado por Luigi Brizzolara, ao lado do Teatro Municipal de São Paulo, mediante encomenda da colônia italiana, em 07/09/1922.¹

Como pode ser comprovado, este monumento – “o mais belo que hoje existe entre nós em matéria de escultura”, conforme afirmou Monteiro Lobato² - foi fundido em bronze (com exceção das alegorias de mármore) na oficina de Camiani e Guastini, em Pistóia. Logo, num esforço de reunir reminiscências destas obras, um contato direto com a produção italiana da mesma época foi bastante frutuoso.

Luigi Brizzolara e Nicola Rollo são, sucessivamente, o segundo e o terceiro colocados no grande concurso para o Monumento à Independência, realizado em 1922. O referido concurso foi amplamente noticiado pela imprensa, alcançando imensa repercussão. Uma pesquisa em arquivos, abrangendo tanto os jornais quanto os periódicos, subsidiou grande parte do trabalho de pesquisa.

A obra de Rollo, que é extremamente enigmática, apresentando uma simplificação crescente que vai da mimesis e do estudo anatômico exaustivo, na década de 1920, a uma grande linearidade, gestual e expressiva, no decurso das décadas subsequentes. Associamos esta simplificação crescente à biografia do artista: “playboy” inveterado (gostava das altas velocidades, de pilotar motocicletas usando paletó de couro e de montar à cavalo), Rollo tinha também aspirações a “físico-experimental”, tendo construído e demonstrado um moto-perpétuo³, e a metafísico, “de inabalável fé na transcendência da vida”(sic.)⁴.

Este humanista inveterado, com ares de “Leonardo da Vinci do século XX”, produziu toda a sua obra no Brasil. É um exemplo inequívoco do tipo de cultura que a imigração italiana pode produzir na cidade de São Paulo, fecundada que foi pelo germen da latinidade peninsular. Vicente Di Grado, Teresa D’Amico, Alfredo Olini, Figueira e Raphael Galvez foram alguns dos alunos de Nicola Rollo e que estabeleceram a sua sucessão escultórica, podendo – os sobreviventes – dar testemunho vivo sobre o homem e o escultor Nicola Rollo.

Minha intenção, a partir de todo o material coletado, foi particularizar a obra dos dois escultores; tanto a produção “universal” de um “cidadão do mundo”, como foi Luigi Brizzolara (que projetou e executou o Monumento ao Iº Centenário da Independência da Argentina, em 1910), quanto a produção “imigrante” e “paulista” de Nicola Rollo. Pensamos ter dectado, afinal, qual é a “função social” da obra dos dois escultores e qual papel ambos desempenharam frente aos seus contemporâneos (ou seja, o que “significaram” as suas obras, quando da sua concepção).

Rollo, que foi chamado “o poeta da escultura”, por Luís Morrone⁵, e de quem foi dito produzir obras “plasmadas num estilo bem moderno, porém de modernismo que não se apoia em nenhum gênero de antiga ou recente importação” (sic.)⁶, foi também professor de Víctor Brecheret, considerado por muitos como o maior expoente da escultura moderna brasileira. Pretendemos ter estabelecido, pela análise direta da obra dos dois escultores, a filiação artística que existe entre ambos, bem como a maneira pela qual cada um dos escultores estudados reinterpretou as tendências mais gerais da escultura da época.

Realizei uma criteriosa análise individual das obras, viabilizada por uma bibliografia que atende tanto à história da escultura quanto aos aspectos da passagem da tradição ao modernismo, na qual esta produção artística está inserida. Além disso, utilizei-me o máximo possível, da memória, onde pude recuperar a relação do público com a obra de arte. Utilizei-me de entrevistas e depoimentos de pessoas que estiveram em contato com as obras estudadas, em diferentes épocas.

Dediquei-me também, convém ressaltar mais uma vez, a um rastreamento de outras obras dos dois escultores – junto aos arquivos, entidades culturais e aos particulares – e uma análise comparativa de todas esta produção. Esta contextualização mais global, no sentido de tentar traçar um panorama mais global da obra dos dois escultores, poderia ter alcançado uma abrangência muito maior, se tivessem sido encontradas obras suficientes para uma amostragem mais completa.

O texto se inicia exatamente pela sua “conclusão”, ou seja, as biografias, finalmente levantadas, dos dois escultores, ao que se seguem cinco capítulos: o primeiro capítulo situa a cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, bem como a transição da metrópole do café para a metrópole das indústrias; o segundo capítulo explicita a inserção dos artistas estrangeiros (mormente italianos) neste contexto; o terceiro capítulo trata da escultura na cidade do rio de Janeiro, o quarto capítulo, chamado “uma ponte sobre o Tibre” é um breve panorama da escultura em Roma nesta época e, finalmente, o quinto e último capítulo, “a particularidade da obra dos referidos escultores”, estabelece um catálogo da produção brasileira destes expoentes, analisando as obras levantadas. Finalmente, encerramos nosso trabalho, esboçando algumas conclusões a respeito dos dois artistas e sua posteridade.

NOTAS:

1. informações existentes no DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO:

título: “Monumento a Carlos Gomes”

Autor: Luiz Brizzolara

localização atual: Praça Ramos de Azevedo

Distrito: Sé

Subdistrito: Consolação

Adm. regional responsável: Sé

Tema: homenagem a Carlos Gomes, alegoria à Música e à Poesia

Descrição: conjunto urbanístico distribuído pela praça, composto de: um monumento em sua parte superior o qual se ergue a estátua de Carlos Gomes e as esculturas alegóricas à Música e à Poesia. Desce desse plano, ladeando a fonte simetricamente, uma escadaria, que serve de suporte às esculturas alusivas a Lo Schiavo e a Maria Tudor e, tem em suas extremidades as alusivas à Fosca e Condor. A FONTE DOS DESEJOS, assim chamada, eleva a escultura glória sobre um globo, com os dizeres “Ordem e Progresso”, o qual é sustentado por 3 cavalos alados, com meio corpo sob a água. Mais abaixo da praça, vemos as esculturas alusivas ao Brasil e à Itália (que sustentam em sua parte posterior um mastro porta-bandeira) que ladeiam as outras duas mais centrais, alusivas ao Guarani e a Salvador Rosa.

Execução: Camiani e Guastini – Fonderia Artística in Bronze – Pistóia, Itália

Data da implantação: 07/09/1922

Informações existentes na obra: inscrição

Transcrição dos dados encontrados:

-letras em relevo (no pedestal, abaixo de Carlos Gomes): “Antonio Carlos Gomes/ ao grande espírito brasileiro/ que conjugou o seu gênio/ com a Itália inspiração/ a colônia italiana de São Paulo/ no primeiro centenário/ da independência do Brasil/ 7 de setembro de 1922”.

-na base; lado esquerdo da peça (incisão): “CAMIANI E GUASTINI – FONDERIA ARTISTICA IN BRONZE – PISTOIA ITALIA”

Dados técnicos:

-material:

-Carlos Gomes – bronze

-Música e Poesia – mármore Carrara

-pedestal: granito de bareno alpicoadone lustrado em camadas alternadas verticalmente.

2. LOBATO, Monteiro – Revista do Brasil, nº 83, novembro de 1922

3. sobre o moto-perpétuo de Nicola Rollo, vide : Correio Paulistano, domingo, 16 de fevereiro de 1941.

4. (citação) GRACIOTTI, Mário – Os deuses governam o mundo, Nova Época Editorial Ltda.; São Paulo-SP, 1980, p. 120.

5. entrevista in: revista Visão, nº 23, ano 36, 10 de junho de 1987, p. 73.

6. (artigo) Monumento a Oswaldo Cruz, in: Diário de Notícias, 17/01/1940.

BIOGRAFIAS REMISSIVAS DE LUIGI BRIZZOLARA E NICOLA ROLLO:

Luigi Brizzolara nasceu em Chiavari em 11 de julho de 1868, filho de Antonio e de Giuseppina Della Cella. Dedicando-se desde jovem à escultura, transferiu-se com a idade aproximada de vinte anos para Gênova, matriculando-se na Academia Linguística de Belas Artes, local para aperfeiçoar-se na escultura na escola do escultor G. Scanzi, de quem foi o discípulo predileto.

Já nestes primeiros anos, distinguiu-se muito com a estátua representando **Ismael Moribundo** (localização ignorada), premiada com uma medalha de prata na mostra colombiana de Gênova (1892). Venceu, pouco depois, o concurso para a tumba de G.B. Castagnola (com a representação da Visão de Cristo) para o Cemitério Monumental de Staglieno (Gênova).

Destaca-se na produção de monumentos fúnebres (túmulo Riso-Zerega, no cemitério de Staglieno, o altar para a capela votiva comemorativa ao término da I Guerra Mundial, no cemitério de Gênova, Sampierdarena, e o monumento a Emanuel Gonzales, no cemitério de Chiavari) e também na de retratos (busto de Paolo Giacometti, 1916, Gênova “villetta di Negro”; busto de Elia Lavarello, Gênova, Villa Lavarello).

Em 1898 Brizzolara executou um complexo monumento a Vitor Emanuel II, na Praça de Nossa Senhora do Horto, em Chiavari (cfr. “*Ill ital.*”, 21 ago. 1898, p. 136). Sempre em Chiavari – mas trabalhando também em numerosas cidades do litoral oriental – executou as mais diversas estátuas, entre elas aquelas para a Igreja de São João Batista, a dos profetas Isaías e Malaquias (capela do crucifixo), de São João e São Marcos Evangelistas, que foram colocados sobre a fachada restaurada.

Em 19 de novembro de 1904 desposou, em Gênova, Maria Ranzini.

Em março de 1907, em colaboração com o arquiteto G. Morelli, Brizzolara participou de um concurso promovido pela República Argentina para um monumento a ser erigido em Buenos Aires em comemoração ao Centenário da Independência (25 de maio de 1910). Foram vencedores (1909) e receberam o primeiro prêmio de 10.000 pesos de ouro.

O projeto – elaboradíssimo, seguindo o gosto retórico e cinematográfico da época – apresentava um verdadeiro complexo monumental, que previa para o seu interior um salão, adornado de mosaicos e mármore preciosos, destinado ao Museu da Independência, também uma escadaria e um grupo estatuário (cfr. “*Ill ital.*”, 23 de agosto 1908, p. 178; 18 de julho de 1909).

Em 1919 Brizzolara veio a São Paulo para participar de um concurso para o monumento comemorativo da Independência Brasileira. Classificou-se em segundo lugar e, portanto, o seu projeto não foi realizado.

Em São Paulo deixou outras obras: o mausoléu da família Matarazzo, no cemitério da Consolação, que pelas suas proporções é ainda hoje um dos maiores monumentos fúnebres do mundo; o brasão de armas de Ermelino Matarazzo (hospital Matarazzo); estátuas para particulares e diversos monumentos fúnebres (por exemplo, para a família Machado). No peristilo do Museu da Independência, sobre a colina do Ipiranga, erguem-se à direita e à esquerda duas estátuas de Brizzolara de três metros e meio de altura: Antonio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme. Uma estátua de Fernão Dias Paes, quase idêntica a do museu, mas em pedra, encontra-se no Jardim Público da Avenida Paulista.

Naqueles anos uma comissão da colônia italiana de São Paulo entregou a Brizzolara uma encomenda do projeto e da execução de um monumento a Carlos Gomes, a ser oferecido à cidade pelo centenário da independência brasileira. Este conjunto foi inaugurado no dia 12 de outubro de 1922 com uma grandiosa festa cívica. É constituído de grupos de estátuas, distribuídos sobre a escadaria que une o Anhangabaú, artéria principal da cidade na época, ao Teatro Municipal. A estátua de Carlos Gomes fica sobre um largo pedestal sob o qual há um tanque com um grupo de cavalos marinhos trazendo a glória do Brasil através do oceano; espalhadas sobre a elevação, numa base de granito vermelho, estão dispostas numerosas estátuas simbólicas em bronze – exceto os grupos da Música e da Poesia, que foram realizados em mármore.

Brizzolara participou também de um concurso (1923) para um monumento à Proclamação da República, a ser erigido no Rio de Janeiro, numa praça central, numa área de 2.000 metros quadrados; obteve a primeira colocação dentre uma centena de escultores de todo o mundo, mas o governo brasileiro, valendo-se da possibilidade de escolher entre os três primeiros colocados, escolheu o trabalho do italiano Ximenes, que havia obtido a segunda colocação. Nenhum dos dois projetos foi executado.

Brizzolara, que retornou pouco depois à Itália, executou em Chiavari, em 1928, o monumento comemorativo ao término da I Guerra Mundial (cfr. “*Ill ital.*”, 1928, II, p. 16) e também numerosas outras obras.

Morreu em Gênova em 11 de abril de 1937, professor junto à Academia Linguística de Belas Artes de Gênova, tendo reconhecimentos e honras. Foi também nomeado acadêmico de Brera, **honoris causae**.

Verbetes **BRIZZOLARA, Luigi**, por A. Salmoni Cevidalli – F. Sborgi para o Dizionario Biografico degli italiani, vol. 14, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, Roma, Società Grafica Romane, 1972.

Fontes e Bibliografia: Arquivo do Estado de São Paulo, nº 8822, necr. em “*L’ill ital.*”, 25 de abril de 1937, p. 424; La Colonia, São Paulo, 15 de abril de 1920; Fanfulla, São Paulo, 30 de agosto, 31 de agosto, 13 de setembro, 12 de outubro, 13 de outubro, 1922; Emporium, LVIII (1923), p. 319; Vice d’Italia e dell’America Latina, 1928, pp. 517-524; A. Cappellini, Ville Genovesi, Genova, 1931, p. 105. A. de E. Taunay, Guia de secção Histórica do Museu Paulista, São Paulo, 1937, p. 57 e ill. X, XI, XII, XIII; A. Balbi, L.B. in Gênova, XV (1937), pp. 81s, pp. 101, 103, 178s; N. Vollmer, Kunstlerlexikondes XX. Fahrhs, I, pp. 317s.

Nicola Rollo nasceu em Bari em 1889, provavelmente em 10 de novembro¹. Com a idade aproximada de 18 anos deslocou-se para Roma, indo estudar na Academia de Belas Artes (segundo depoimento de seu discípulo, Raphael Galvez). Segundo outras fontes, ele teria estudado escultura, já no Brasil, no **Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo**, tendo sido aluno do escultor Adolfo Adinolfi.

Segundo depoimento de seu discípulo Raphael Galvez, chegou ao Brasil com 24 anos (1913), mas, não teremos qualquer menção de sua atividade até a sua participação no concurso para o monumento comemorativo ao Iº Centenário da Independência do Brasil, realizado em 1º de junho de 1919.

Não sabemos se Rollo já era casado quando chegou da Itália ou se foi em São Paulo que desposou D. Raphaela, com quem teve cinco filhos: Antonio, Alba, Laura, Mário e Raphael, que veio a falecer ainda menino (a mãe morreu no parto). Além da esposa, dos alunos mais chegados (dentre eles Raphael Galvez, que residiu muitos anos com o mestre) e dos filhos, Rollo convivia com seu irmão Adolpho, que também era escultor e o ajudou muito na montagem final da decoração do Palácio das Indústrias.

Além das atividades de professor no Liceu de Artes e Ofícios e da Escola de Belas Artes, Nicola Rollo executou inúmeras obras tumulares para particulares e, pelo menos uma obra pública, a decoração do Palácio das Indústrias (Palácio 9 de julho) onde, por muito tempo, ocupou uma sala que era utilizada como ateliê. Vicente Di Grado, Tereza D'Amico, Alfredo Oliani, Figueira e Raphael Galvez foram alguns dos seus alunos.

Participou, além do concurso para o monumento ao 1º Centenário da Independência, também sem sucesso, do concurso para o monumento em homenagem a Verdi e do concurso para o monumento dos Andradas, a ser erigido em Santos (1920). Para este último, Rollo elaborou uma maquete que já carregava muitos dos elementos que tanto o seu projeto quanto o de Victor Brecheret iriam utilizar para o monumento às bandeiras: os dois cavalos emparelhados com os respectivos cavaleiros, a tensão muscular e o cortejo de figurações que se seguem aos mesmos, que são quase que exatamente os mesmos elementos.

Algumas obras avulsas (como a cabeça de Fauno, em bronze, legada a Raphael Galvez), três bandeirantes em bronze para o Museu da Independência (Francisco Dias Velho, Manoel da Borba Gato – cujo modelo foi Raphael Galvez – e Bartolomeu Bueno da Silva), o túmulo da família Trevisioli (Cemitério da Consolação, 1920), o túmulo do maestro Chiafarelo (Cem. da Consolação, 1923) e o túmulo de Luís Ísola (Cemitério da Consolação, 1927) são as obras acabadas que Nicola Rollo produziu na década de 1920.

Chegou a construir inúmeras maquetes e modelos em argila – em escala cada vez mais ampliada, inicialmente 60 figuras em tamanho natural – para um colossal monumento aos bandeirantes, que seria colocado em um tanque em frente ao Museu do Ipiranga (encomenda de Mário Etman). Elaborou também, em 1928, quatro diferentes projetos para

o monumento à memória de Del Prete, a ser erigido no Rio de Janeiro, bem como um poema em prosa que acompanhava o projeto, “Il trittico dell’amore”. Este terceiro projeto foi considerado o mais “espiritual”, enquanto o quarto, “a mensagem de Roma” foi considerado o mais monumental. Em 1926 Rollo ilustrou e criou a capa do livro Hommo Infinito, de Pappini, quando este foi editado em São Paulo, por uma editora italiana.

Realizou um túmulo muito simples, no cemitério do Araçá, em 1932. Em 1939 integrou o júri do IV Salão Paulista de Belas Artes, ao lado dos professores Ricardo Cipicchia e Vicente Larocca.

Em 1940 Rollo enviou um projeto magnífico, onde a simplicidade e a clareza são a tônica, para o concurso para o monumento a Oswaldo Cruz, utilizando o pseudônimo de **10 de novembro**.

Em 1941 assombra São Paulo quando anunciou aos professores de física da Universidade e aos jornalistas que inventara o moto-perpétuo² e que daria demonstração do mesmo no anfiteatro da **Gazeta**, a R. Casper Libero. Como era de se esperar, o desfecho da experiência foi um completo fracasso.

Foram o leiloeiro Florestano Felice e Mario Graciotti, ambos amigos pessoais de Rollo, os financiadores do empreendimento que foi analisado, entre outros, pelos doutores Samuel Ribeiro e Souza Andrade, das máquinas Piratininga.

Além da física e da metafísica, das elocubações teóricas em companhia de Mário Graciotti, que afastarão Nicola Rollo da escultura nos próximos anos, ele terá certamente pintado e desenhado. Infelizmente, nenhuma das suas telas chegou até nós.

Sabemos da excelência do seu traço pela composição de Galhos, feita à partir da observação do natural, executada em betume sobre papel resinado. Tal desenho em posse de Raphael Galvez nos reporta a uma intimidade muito grande com o pincel, como podem notar todos que conhecem o processo do betume.

Há também um outro desenho seu, que foi ofertado a Mayra Laudanna por Mário Graciotti, que o recebeu das mãos do artista. A lápis, com uma economia muito grande de meios, Rollo executou uma virgem extremamente longilínea, de cânone ultrapassado, que cruza os braços sobre o peito e curva a cabeça. Esta virgem, etérea, “espiritualizadíssima”, lembra alguns dos seus trabalhos tumulares. No entanto, a exemplo de outros artistas, Rollo considerava a pintura e o desenho como uma parte menor da sua produção. Ele foi, por profissão e por convicção, um escultor.

É um sublime escultor quem executa, em 1956, o **Ecce Agnus Dei**, encomendado por José Florestano Felice e Odilo Checchine para ornar a praça da matriz do Guarujá. Trata-se da figura de Cristo, executada com extrema economia de meios, lembrando um torpedo ao qual foram aplicados braços que sustentam um cordeirinho.

O Cristo do Guarujá é a última obra conhecida de Nicola Rollo, que morre em São Paulo em 29 de julho de 1970, aos 81 anos. Está enterrado no Cemitério São Paulo.

NOTAS:

1. Segundo Aracy Amaral – Artes Plásticas na semana de 22 , col. “debates”-arte, Ed. Perspectiva, SP, 1979, p. 67.

2. vide Correio Paulistano, domingo, 16 de fevereiro de 1941

CAPÍTULO 1 – A CIDADE DE SÃO PAULO NA ÉPOCA

“Acidade de São Paulo é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral. Uma cidade reconstruída duas vezes sobre si mesma no último século. Uma cidade capaz de gerar um parque como o Anhangabaú, um dos mais belos centros de cidade das Américas, para destruí-lo em poucas décadas, e sem necessidade, apenas por imediatismo e imprevidência. Capaz de criar uma Avenida Paulista, única por sua posição na cidade e insubstituível em sua elegância, para aos poucos destruí-la minuciosa e repassadamente. E, sem remorso.”

Benedito Lima de Toledo¹

A cidade de São Paulo constituir-se-á, nos primeiros decênios do século XX, num centro articulador de novas idéias e propostas arquiteturais e artísticas. É a metrópole do café que, ao mesmo tempo que se consubstancia e adquire tangibilidade, devorará e triturará a si própria, num movimento que é o da gestação da cidade industrial que conhecemos.

Os homens do início do século XX estarão preocupados em construir um todo articulado, em transformar a cidade de taipa – herdada da tradição colonial – numa metrópole moderna. O urbanismo aqui irá se desenvolver de uma maneira extremamente refinada, onde os volumes arquitetônicos irão casar-se perfeitamente com as áreas ajardinadas e o mobiliário urbano.

Num momento preciso, que podemos fazer coincidir com a administração de José Teodoro Xavier (1872-1875), a cidade pela primeira vez havia tomado consciência de seu próprio poderio e importância. É neste momento, de uma precocidade inusitada, que ela irá vexar-se do seu passado colonial e ensaiar a radical transformação que se aproxima.

A Estação da Luz, primorosa em sua concepção britânica, e o primitivo Viaduto do Chá, inaugurado em 1892, são marcos importantes desta primeira fase de transformações. O século XX irá herdar uma cidade que esconde habilmente os velhos beirais e telhadões sob os áticos neo-clássicos e que terá abolido as rótulas de suas janelas, excrescência que são de um passado, ainda recente, provinciano e ibérico.

Nesta fase, onde bairros como Campos Elíseos e a nova área da Estação da Luz irão desenvolver-se, a cidade quer ter a imagem mais cosmopolita e mais aristocrática possível. São Paulo mascara-se em Paris, com suas telhas de ardósia e suas pilastras neo-clássicas.

A estas mudanças, que são da ordem do gosto estético e das artes visuais, irão corresponder mudanças da ordem do pensamento e do modo de vida. Na realidade, estas mudanças de índices exteriores – que são, em última análise, frutos altamente datados de uma determinada sociedade – são reflexos de uma vontade de cosmopolitismo, e de demonstração de filiação a uma cultura que se quer ao mesmo tempo refinada e universal.

Ainda que o caso paulista diferencie-se sensivelmente do processo homólogo ocorrido no Rio de Janeiro por ocasião da Proclamação da República², esta vontade de ser humanista e universal incendiará as duas cidades. São Paulo guardará, no entanto, um certo “decoro” aristocrático que é alheio ao Rio de Janeiro. O Rio é um grande porto e um grande mercado, a circulação é mais intensa, os ex-escravos e os mascates povoam as ruas centrais da cidade e tem de ser desalojados, expulsos para a periferia. São Paulo, pelo contrário, tem a sua região central ocupada pela aristocracia cafeeira, que para si erigirá a Avenida Paulista e os jardins e, posteriormente, pelos imigrantes que prosperaram no comércio e na indústria.

A inauguração da Avenida Central, em 1904, e a promulgação da lei da vacina obrigatória são os marcos iniciais da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro. A principal meta da “regeneração” (termo que já carrega, por si só, uma referência asséptica muito grande) da cidade era por termo, de uma vez por todas, à imagem da cidade insalubre, insegura e obsoleta, habitada por selvagens, onde a imundície e a promiscuidade imperavam. Esta imagem, que causava asco e abominação aos estrangeiros e o mais profundo constrangimento (e vexame) à burguesia carioca, deveria ser substituída pela do progresso, que carregava então um inferente civilizatório sem par.

A “regeneração” tinha ainda muito em comum com o resgate do “decoro nacional”, pois a imagem que o Brasil necessitava vender ao exterior era a de um país próspero e moderno, em franco desenvolvimento; condição necessária para a concessão de polpudos empréstimos, dos quais a economia nacional dependia para desenvolver-se.

A questão da credibilidade enquanto fruto de uma boa imagem, e do decoro nacional, patenteou-se de maneira a mais explícita, quando do episódio da reurbanização acelerada do centro da cidade, para bem impressionar ao rei Alberto da Bélgica, que visitaria o país em 1920.

Este centro de cidade, onde toda máquina burocrática do Estado foi disposta ao redor da Avenida central e da Praça, e de onde se irradia toda uma cultura livresca e erudita e um modo de vida “à européia”, foi o mais desvairado elogio que o governo e burguesia carioca ofereceram ao rei da Bélgica. Tal qual Narciso, encantado pela própria imagem, o monarca pode reconhecer-se e espelhar-se neste primoroso cartão postal.

A remodelação da cidade de São Paulo, pelo contrário, é fruto da necessidade de auto-legitimação cultural da aristocracia cafeeira que vai instalar-se no meio urbano e, mais tarde, de uma nova classe de industriais, muitos deles imigrantes. Esta legitimação cultural, atribuindo foros de civilizados à aristocracia tupiniquim e ao imigrante enriquecido, passa pelas artes plásticas, pelo estudo superficial da filosofia e das línguas européias, o gosto

pela música erudita, o culto às boas maneiras e uma nova postura frente à cidade e ao complexo urbanístico-arquitetural urbano.

O urbanismo, no caso paulista, manifesta uma faceta nitidamente pluricelular: não há um núcleo central, linha mestra e pedra de toque da remodelação, mas sim diversos focos esparsos de interesse. Aqui não veremos aparecer, como aconteceu no Rio de Janeiro, uma grande artéria à partir da qual a cidade deve ser remodelada. Em São Paulo irão surgir oásis reurbanizados, miragens esparsas que hão de evocar, aqui e ali, o mito da “Paris das Américas”.

Otaviano Pereira Mendes, Francisco Ramos de Azevedo e outros abrem uma nova era na história urbanística da cidade. A Escola Politécnica, cujos cursos foram organizados pelo próprio Ramos de Azevedo (diplomado na Bélgica em 1878) em 1894, teve suas bases teóricas fortemente lastreadas pelos grandes tratadistas acadêmicos, como Vignola, Alberti, Philibert Delorme e Mansard. O resultado deste critério e apuro formal foi, em parte, a excepcional coerência arquitetônica dos novos bairros erigidos por seus arquitetos.

Uma análise das imagens proporcionadas pela cidade de São Paulo nesta época³ nos oferecerá o panorama nítido de uma cidade que quer ter de si uma imagem ao mesmo tempo organizada, cosmopolita e altamente sofisticada. O Museu do Ipiranga, o Teatro Municipal, o Palácio do Governo e as Secretarias, tais como nos aparecem em fotografias da época, testemunham uma incrível unidade estilística e surpreendem pela força, erudição e perícia técnica. Quanto a este último pormenor – a perícia técnica – gostaria de deixar bastante claro que com Ramos de Azevedo a construção civil nacional gozará de um prestígio sem precedentes. Basta lembrar o magnífico trabalho do referido arquiteto ao executar o exterior da catedral de Campinas, dedicada a Nossa Senhora da Conceição.

Esta imensa edificação, a mais alta existente no mundo construída em taipa, tardiamente barroca, foi iniciada em 1807 e conta com a talha do mestre Vitoriano dos Anjos. Procura demonstrar a opulência dos cafeicultores da região, a prosperidade econômica da cidade, e foi um dos primeiros prédios a terem iluminação a elétrica. Sua fachada, que foi erigida pelo escritório de Ramos de Azevedo, é neo-clássica, e já ensaia o estilo que o consagraria em São Paulo, onde se instala definitivamente em 1886.

Ainda que muitos teóricos da arquitetura discordem do bom gosto de suas construções⁴, é indiscutível o bom nível técnico e o apuro na execução final e acabamento. A cidade encanta aos estrangeiros que a visitam, é tida como a mais bela das Américas. Este fascínio chega a tal ponto que dela escreverá Georges Clemenceau, no **Illustration** de Paris: “A cidade de São Paulo é tão curiosamente francesa em certos aspectos, que no curso de uma semana não cheguei sequer a ter a impressão de que estava no estrangeiro”⁵.

No momento em que as varandas são abandonadas, em que os saraus se extinguem, em favor de uma convivência social mais pública e mais cívica, as praças e avenidas ajardinadas ganharão uma nova ênfase e um novo enfoque. Sensivelmente, o urbanismo destas primeiras décadas do século XX, a exemplo do primitivo “urbanismo cívico” das civilizações clássicas, é voltado mais para os exteriores e as áreas livres do que para os interiores.

Devemos lembrar o episódio díspar, ocorrido em 1910, quando um grupo de cidadãos requereu ao Congresso legislativo do Estado licença para construir (as suas próprias custas!) três amplas avenidas, com todos os melhoramentos da época, para chegarmos à conclusão de que o espaço preferencial para a convivência social deslocara-se sensivelmente ⁶.

Neste processo, os exteriores passam a sofrer uma influência mais direta tanto dos urbanistas quanto das classes dominantes, no sentido de articulá-los diretamente aos monumentos.

É importante não perder de vista que este processo de “polimento cultural” nunca poderia ter sido levado a termo sem a prestimosa colaboração do elemento estrangeiro. O artista europeu, desde o mais renomado escultor até o mais humilde artesão ou “capomastro”, adestrado (ou readaptado) aqui pelo Liceu de Artes e Ofícios, foi quem levou adiante a consolidação deste gigantesco processo de valorização cultural.

Mesmo o citado “Projeto Grandes Avenidas”, da iniciativa de particulares ⁷, jamais teria sido consolidado não fora a contribuição do arquiteto Bouvard. A ele e a seus colegas paulistas devemos, além do projeto completo de urbanização do Vale do Anhangabau, o Parque D. Pedro II e outras notáveis obras que caracterizaram a feição urbana da metrópole do café.

Domiziano Rossi, arquiteto italiano filiado ao escritório de Ramos de Azevedo, é autor ao mesmo tempo do projeto do Teatro Municipal de São Paulo e do Palácio das Indústrias. Como podemos perceber, há uma grande coesão nestes dois todos articulados, em relação a nosso objeto de estudo: tratam-se de duas áreas urbanizadas por Bouvard e colaboradores, com construções de Domiziano Rossi e contendo conjuntos escultóricos de Luigi Brizzolara (Vale do Anhangabau, Teatro Municipal) e Nicola Rollo (Parque D. Pedro II, Palácio das Indústrias).

Como podemos tomar ciência, este momento, da São Paulo do café e do imigrante, é caracterizado por grandes e relevantes transformações. Constrói-se e destrói-se com a mesma facilidade, freneticamente. Num movimento autofágico constante, não há uma sucessão de momentos arquitetônicos e urbanísticos que se constroem uns ao lado dos outros, mas sim o contínuo sobrepôr de uma cidade, assente nas ruínas da anterior.

A oligarquia paulista e o imigrante próspero vão querer encontrar nas áreas livres e no mobiliário urbano todo aquele ar confortável, ao mesmo tempo luxuoso e intimista, que eles haviam perdido com o abandono dos salões. Uma vida mais pública, que se construirá em detrimento de uma privacidade lúdica e aconchegante, sentirá necessidade de ser pautada no requinte e no gozo dos sentidos. A visão será animada por toda uma série intrincada de estímulos artísticos distribuídos pela cidade, a audição pela presença constante das bandas nos coretos (gosto herdado do imigrante), o olfato pelas flores plantadas com boa vontade por jardineiros ciosos do seu ofício, o paladar irá ser estimulado pelos novos cafés e sorveterias, além das já tradicionais confeitarias. Quanto ao tato, vale

lembrar que mesmo a escultura ornamental do período será grandemente tátil, no sentido de que estimula as atividades sensoriais.

Sobre este aspecto em particular – o caráter tátil da produção artística da época – vale a pena lembrar o caso altamente significativo da **Fosca** de Brizzolara. A referida escultura, que ornamenta a escadaria que flanqueia a fonte da Praça Ramos de Azevedo, pelo lado da direita, tem hoje um dedo parcialmente gasto, unicamente graças ao exercício do toque, efetuado diuturnamente, por diversas gerações de passantes.

A aceitação e aclamação imediata, por parte da oligarquia, desta modernização e urbanismo deve-se, em parte, ao conceito de urbanismo adotado, a inferência higiênica e asséptica dele decorrente e à própria “limpeza visual” do neo-clássico, que constitui uma arquitetura sólida e de essência, sem apelo ao supérfluo, à linha descontínua e ao artifício. Estes parâmetros, racionais e econômicos, serão facilmente assimilados.

Por outro lado, quando esta arquitetura de essência ceder ante a volúpia de uma nova arte “fantasista”, os próprios artistas – ainda que devaneiem e engajem-se neste fazer – saberão que este será um momento fugaz, de fôlego curto. É como se disséssemos que Domiziano Rossi, ao mesmo tempo que projeta o Palácio das Indústrias já lhe vaticina as exéquias.

O Palácio das Indústrias filia-se à arquitetura internacional, desde a sua concepção arquitetônica até a sua integração com o paisagismo. Trata-se de um estilo muito em voga no início do século e que, muitas vezes foi chamado de “ecletismo” devido ao caráter multifacetado e pluriestilístico de suas realizações.

A integração perfeita que existe entre a construção e os jardins acaba por criar uma espécie de Palácio Sforzesco, algo como um castelo de contos-de-fadas inserido num bosque encantado. Primitivamente, o palácio deveria ir sendo entrevisto à medida que o observador avançava na sua direção, sendo conduzido através de alamedas ajardinadas. Desnecessário se faz dizer que hoje a dinâmica é completamente outra e que não há mais como se engendrar este efeito.

Por hora, contentamo-nos a afirmar, mais uma vez, que este momento estético foi quase que unanimemente aceito quando da sua execução. Os artistas nele envolvidos foram consagrados por seus contemporâneos e suas obras tiveram, pelo menos neste primeiro momento, grande repercussão. A aristocracia cafeeira saúda nele, efusivamente, a cultura e o progresso e a população é seduzida pelo caráter monumental e arrojo de suas construções.

Vale à pena lembrar o trabalho de “aculturação” desenvolvido pelas publicações da época. A revista **Eu sei tudo**, uma das primeiras revistas de cunho notadamente feminino do país, bem como a **Revista da Semana**, entre outras, além de jornais como **O Estado de São Paulo** e o **Correio Paulistano** saudaram efusivamente a nova era que se iniciava: eram as “luzes da civilização” que se faziam preceder dos “arautos do progresso”.

Ao mesmo tempo em que faziam a apologia do urbanismo, orientando o gosto estético e o olhar dos contemporâneos, estas publicações também ajudavam a demolir os

mitos. Vale a pena recordar a polêmica e a celeuma geradas pelo resultado do concurso para o Monumento do Ipiranga. Celeuma esta aumentada pelos jornalistas como Monteiro Lobato, que denunciavam o caráter fraudulento do concurso e a injustiça do resultado final, onde foi declarado vencedor o projeto de Ettore Ximenes⁸.

É curioso notar que no momento fugaz em que a nova arte “fantasista” triunfa, este momento de glória da arquitetura internacional, todas as múltiplas possibilidades envolvidas parecem ter grandes chances de triunfar numa sucessão imediata. Nesta época de gestação do modernismo, que simplificará a arte, tanto o neo-clássico quanto a arquitetura internacional em suas múltiplas nuances, parecem vigorosos o suficiente para exercerem influência ainda por um longo tempo. No entanto, algo que é ao mesmo tempo instintivo e exterior a esta arte, irá ensaiar o seu réquiem.

Refiro-me ao **art-nouveau**, filiado ao estilo internacional nos seus aspectos mais imediatamente decorativos, mas que carrega no seu princípio conceptual características que são da ordem da simplificação e do arrojo. De tal maneira estas características irão se acentuar, que dela será dito: “Na arquitetura este movimento foi responsável pelas obras mais requintadas de seu tempo, podendo seus autores, pela originalidade e caráter inovador de seu trabalho, serem tidos como precursores das propostas renovadoras do modernismo.”⁹

São exemplos significativos do art-nouveau, enquanto estilo arquitetônico, os trabalhos de Karl Ekman. Nascido em 1866 na Suécia, estudou na Escandinávia, indo depois para a América, onde trabalhou para diversas firmas em New York e na Argentina. Esteve, durante curto espaço de tempo, no Rio de Janeiro. Fixou-se em São Paulo, onde construiu as escolas Alvares Penteado, o Teatro São José, a Maternidade de São Paulo e inúmeras residências.

Victor Dubugras (nascido em 1868, em Sathé, na França, e falecido no Rio de Janeiro em 1933) também esteve engajado de uma maneira profunda no movimento art-nouveau. Seus projetos apresentam plantas rigorosamente geométricas e racionais, mas que culminam em soluções originais e criativas.

Já nos trabalhos de Max Hehl o art-nouveau, quando é utilizado, torna-se mero elemento decorativo, associado ao “gótico modernizado” que é uma constante em sua obra. Professor da Escola Politécnica, foi Hehl quem projetou a Catedral da Sé, na sua atual concepção neo-gótica, e que permanece ainda hoje inacabada.

A mudança no sentido do olhar, bem como a orientação estética, exercida pelos periódicos, será sentida tão freneticamente quanto a própria transformação da cidade de São Paulo. A mesma geração que suspirou ao som da valsa e dos dobrados – executados pelas bandas nos coretos das praças para animar o “footing” – irá encerrar a década de 1920 apaixonada pelo tango argentino e delirando pelo fox-trot, importado dos Estados Unidos juntamente com os novos astros e estrelas do cinema, outra paixão dos paulistanos.

Dentro deste espírito de constante renovação e mudança, o art-nouveau que foi o germe corruptor da arquitetura internacional, a qual esteve intimamente ligado, irá desaparecer enquanto estilo tectônico para sobreviver apenas como princípio decorativo.

Esta lenta agonia, na qual foi dissipada toda a sua originalidade, irá durar ainda duas décadas.

Mas ainda nos reportamos às primeiras décadas do século XX, é a época das melindrosas, dos chapéus de grandes abas adornados de plumas, dos altos saltos, do tango argentino, de Rodolfo Valentino (o delírio das platéias femininas da época), dos “Ford-bigode” e do Vale do Anhangabau reurbanizado.

Este parque, citado constantemente como a “sala de visitas da cidade de São Paulo”, iniciou a sua metamorfose na gestão do barão Raimundo Duprat (prefeito de 1911 a 1914), sendo fruto das modificações introduzidas no “Projeto Grandes Avenidas” por Bouvard e Cochet. Não há em São Paulo outro local que mereça com mais propriedade o título de “sala de visitas”: criou-se neste vale uma atmosfera luxuosa e requintada, tanto pela extrema coerência da articulação, quanto pela excelência de seu mobiliário urbano e jardins.

Concebido como um prolongamento do “foyer” do Teatro Municipal, inaugurado em 1911, o Parque do Anhangabau articula-se com a construção de uma maneira inusitadamente periférica: a Praça Ramos de Azevedo está ao lado do Teatro e este não se insere no paisagismo do Vale de uma maneira muito incisiva. O Teatro Municipal sequer está no Centro do Parque, localizado que está no canto superior esquerdo da área ajardinada; além disso, o Teatro oferece ao Parque a sua parte traseira e a lateral direita, ficando a entrada principal, desprovida de qualquer ajardinamento ou embelezamento paisagístico.

Era de se esperar que uma articulação tão desastrada fosse mal sucedida. No entanto, incrivelmente, estas não o foi: todos reconheceram, de imediato, no referido Vale – e Parque contíguo – o legítimo jardim do Teatro, prolongamento de seu interior luxuoso e “cartão de visitas” da alta burguesia paulistana.

O Teatro Municipal e o Parque do Anhangabau, primorosamente ajardinado e ornado (à partir de 1922) das magníficas esculturas de Brizzolara; eram a coroação do esforço “civilizatório” dos empreendedores da remodelação da cidade: ao contemplar o magnífico parque e a grandiloquente réplica tupiniquim da Ópera de Paris (teatro), ninguém mais poderia negar encontrar-se numa metrópole, onde transitam pessoas investidas de alta cultura. A cidade colonial, erigida em taipa-de-pilão, está sepultada para sempre.

O Parque do Anhangabau será alvo dos mais diversos comentários, cantado e decantado pela prosa e pela lira. São de Mário de Andrade, o mais veemente arauto do modernismo, os elogios e as críticas mais pungentes. Tendo retomado o tema pelo menos três vezes, Mário o impregnou de lírica admiração, mesclada à ecológica nostalgia, ao evocar os elementos mais “naturais” e agrestes das antigas chácaras, que existiam anteriormente no local.

Num primeiro momento, que podemos datar precisamente, Mário irá escrever, a propósito da reurbanização do Anhangabau:

Anhangabahu:

Fino, límpido rio, que assististe,
em épocas passadas, nas primeiras
horas do dia, à despedida triste
das heróicas monções e das bandeiras;

meu Anhangabagú das lavadeiras,
nem o seu leito ressequido existe!
Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?
Para que vargens novas te partiste?

Sepultaram-te os filhos dos teus filhos
e ergueram sobre tua sepultura
novos padrões de glórias e de brilhos.

Mas dum exílio não te amarga a idéia
levas, feliz, a tua vida obscura
no próprio coração da paulicéia.¹⁰⁼

Nesta ode de amor ao “Anhangabagú” (sic.), Mário de Andrade evoca paisagens, cores e sons da Paulicéia “antediluviana”, da cidade de taipa, do refúgio Ibérico encravado no Planalto de Piratininga.

Logo na primeira estrofe, o poeta começa por fornecer reminiscências bucólicas de um nascer do sol, há já muito tempo, que viu partir as monções e as bandeiras; torna o Anhangabau cúmplice e testemunha desta partida. Personifica o rio, dá-lhe uma existência entre os homens, impregna-o de características que são da ordem do afetivo, pela via do bucólico (verso 1: “Fino, límpido rio,...”), da humanização direta (ainda no verso 1: “que assististe”... , quem assiste a algo é o ser humano) e da familiaridade (estrofe 2, verso 1:...”meu Anhangabagú das lavadeiras”, onde além de chamá-lo de “meu”, Mário de Andrade ainda quis imitar a fala das lavadeiras, carregada de familiaridade, ao nomear o rio de “Anhangabagú”).

Num segundo momento, que se inicia no segundo verso da segunda estrofe, tendo já emprestado um caráter ao mesmo tempo “familiar” e “histórico” ao riacho, ele faz a sua encomendação litúrgica, ou seja, canta-lhe as exéquias.

Começa por constatar a sua perda irreparável, o seu desaparecimento repentino, **sem deixar rastros** (verso 2, 2ª estrofe:...”nem o teu leito ressequido existe!”). Feito isto, pergunta pelo riacho, num desespero autopossuído, apenas para constatar ainda mais a sua ausência, para tornar mais dolorosa a sua perda (versos 3 e 4, 2ª estrofe: “Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?/Para que vargens novas te partiste?”).

A primeira constatação da perda, do luto que se abateu sobre o Vale, segue-se então uma segunda, mais pungente e incisiva; é este o terceiro momento do poema, que coincide inteiramente com a terceira estrofe.

A personificação e humanização do rio atinge, então, a dimensão de uma verdadeira hipérbole: ao rio é atribuída a paternidade dos bandeirantes e, a sua descendência, que irá sepultá-lo, e mesmo a descendência destes últimos (verso 1, 3ª estrofe: "Sepultaram-te os filhos dos teus filhos.").

Ainda neste terceiro momento, ao falar na sepultura (outra humanização) erigida em louvor do rio, retrata-se ante a "Paris das Américas"; reconhece nela "novos padrões de glória e de brilhos".

Convém lembrar que, como veremos logo à seguir, a crítica à nova São Paulo irá acentuar-se cada vez mais. Paradoxalmente, no poema que veremos logo à seguir, também será dada maior ênfase aos aspectos requintados e de sofisticação, dos quais este empreendimento será investido.

O quarto momento, totalmente contido na derradeira estrofe do poema, refere-se à "vida além túmulo", à sobrevivência subterrânea (literalmente falando) do riacho do Anhangabau. Consola-se o poeta ao imaginar que o Anhangabau (novamente humanizado) não sofre um exílio; "levas, feliz, a tua vida obscura/no próprio coração da Paulicéia".

No homônimo **Anhangabau**, que faz parte da **Paulicéia desvairada**, as ambiguidades admiração/repulsa, velho/novo e velocidade/estática irão acentuar-se cada vez mais. Neste poema, mais ainda que no precedente, há a presença do lirismo que se mistura a uma certa dose de morbidez (vide verso 4, 2ª estrofe: "o esqueleto trêmulo do morcego...").

Anhangabau

Parques do Anhangabau nos fogarés da
aurora...
Oh larguezas dos meus itinerários!...
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
Num parado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos
do bicho de mármore parido no SALON...
prurido de estesias perfumado em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesias, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...

Estes meus Parques do Anhangabau ou de Paris,
Onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus
sapos?
- "Meu pai foi rei!
- Foi. - Não foi. Foi. Não foi."
Onde as tuas bananeiras?
Onde o teu rio frio encanecido pelos
nevoeiros,
contando histórias dos scis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
cobrindo uma écloga que não seja de
Virgílio.¹¹

Na primeira estrofe, ao mesmo tempo que cria um ambiente tão bucólico e sensual quanto a Arcádia mitológica grega, por meio da inserção das estátuas em bronze nu (onde a idéia da nudez voluptuosa, associada ao movimento e à corrida está presente em todos os momentos), Mário de Andrade nos coloca estas mesmas estátuas como um elemento arcaizante, “num parado desdém pelas velocidades”.

Se nos recordamos dos poemas dos modernistas, desde Fernando Pessoa até Manoel Bandeira, passando por Oswald de Andrade, vemos o papel preponderante exercido pela velocidade (especialmente das máquinas e mecanismos) como elemento engendrador de uma dada modernidade. Esta velocidade, dinâmica particular ao viver moderno, é diretamente confrontada, neste poema, com a ornamentação escultórica “do bicho de mármore parido no SALON”, que podemos encontrar no Parque do Anhangabau.

Este “bicho de mármore” (verso 2, 2ª estrofe), maneira nada elogiosa de referir-se às alegorias da Música e da poesia, que ladeiam a grande figura de Carlos Gomes (sentado), é contraposto ao “carvalho votivo”. O carvalho, neste poema, aparece como um ser essencialmente belo, na sua simplicidade, enquanto o “bicho de mármore parido no SALON” precisa ser perfumado em rosais, enfeitado pela retórica. “O esqueleto trêmulo do morcego” (verso 4, 2ª estrofe) pode muito bem ser o Viaduto do Chá, na sua nudez de estrutura metálica exposta.

A obra do homem, comparada à natureza, aparece aqui como algo vazio em si mesmo, que só a retórica e os artifícios paisagísticos conseguem exaltar, imprimindo alguma beleza.

Todo o conjunto escultórico (primorosa ilustração da obra operística de Carlos Gomes) é acusado apenas de ocultar a beleza simples da natureza (verso 1 e 2, 2ª estrofe: “O carvalho votivo **escondido** nos orgulhos/ do bicho de mármore parido no SALON...”) como também de estar isento de qualquer lirismo ou alegria (verso 5, 2ª estrofe: “Nada de poesia, nada de alegrias...”), de ser banal, “arte encomendada”, ou seja, “acadêmica”.

Em sua crítica, Mário de Andrade não poupará sequer o jardineiro, figura banal e corriqueira, que transita cotidianamente entre as esculturas, artefatos da “alta cultura” e da arte consagrada (3ª estrofe, versos 1 e 2: “E o contraste boçal do lavrador/que sem amor afia a foice...”).

Cabe neste instante uma crítica a Mário de Andrade: o modernista maior revela-se tremendamente elitista ao referir-se ao “contraste boçal do lavrador” (sic.). O termo “boçal”, de inequívoco cunho pejorativo, não só é utilizado para contrapor o homem rude à cultura erudita, mas também para negar qualquer prazer ou amor a seu trabalho que este “lavrador” possa ter (verso 2, 3ª estrofe: “...que **sem amor** afia a foice...”).

Mário compactua com o mito da “Paris das Américas”, como prova o 1º verso da 4ª estrofe: “Estes meus parques do Anhangabau ou de Paris”(sic.). No entanto, ao que parece, esta atitude não é mais do que uma constatação de algo que paira no ar, algo que é um consenso. Em sua crítica sempre ácida, Mário de Andrade não pode deixar de constatar (ou ironizar) o mito que os paulistanos desta época haviam criado em relação a sua cidade.

Mário de Andrade critica a “Paris das Américas” pois acredita que esta se construiu em detrimento de uma outra São Paulo, esta sim autenticamente brasileira: a cidade de taipa. Como sabemos, será ele um dos primeiros a elaborar uma defesa do estilo barroco, que havia sido execrado desde a tentativa de consolidação do Estado brasileiro, como um resquício e um subproduto da dominação colonial portuguesa.

Na (longa) 4ª estrofe, que se inicia com a constatação do mito, enlutado, recorda os seus sapos, dá-lhes voz humana (versos 2, 3 e 4); criando um ambiente ao mesmo tempo familiar e afetivo. Pergunta também pelas suas bananeiras (verso 5), tentando elevar o banal à dignidade da grande arte, e o que consegue é um resultado extremamente piegas.

É então que a linguagem muda. À fala dos sapos e à nostalgia das bananeiras irá suceder um lindo verso (verso 6: “Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,...”) cujo teor, e a própria linguagem, possui filiações árcades e românticas. Tal verso é completado pelo verso 7 (“... contando histórias dos sacis?...”) dando termo à 4ª estrofe.

A última estrofe (5ª estrofe) é a mais veementemente crítica do poema. São Paulo é um “palimpsesto sem valor”, ou seja, uma miscelânea anódina de estilos e de construções, superpostas umas às outras. A idéia da cópia mal feita, do plágio em execução medíocre, fica ainda mais patente se contrapomos o último verso (verso 3) ao anterior: opostamente à **écloga** de Virgílio (esta sim em boa linguagem) a cidade de São Paulo é uma **crônica** em mau latim !

Mário de Andrade afirmará ainda mais este tipo de posicionamento num oratório vigoroso, que também faz parte da **Paulicéia Desvairada**, que é **As enfibraturas do Ipiranga**, ambientado na esplanada do Teatro Municipal, “banda e orquestra colocadas no terraplano que tomba sobre os jardins” (sic.).

Qual é o Parque do Anhangabau do qual nos fala Mário de Andrade? Como era o Parque do Anhangabau que se descortinava diante dos seus olhos?

O Parque do Anhangabau é o conjunto paisagístico-urbanístico e escultórico, situado no Vale do Riacho do Anhangabau. Este riacho foi canalizado no início do século XX. No local onde anteriormente corria o riacho, o vale foi cortado por uma larga avenida, expressa e com canteiro central. Ladeando a avenida, num trecho de mais ou menos 2 km, foram criadas duas esplanadas ajardinadas. O vale é atravessado por dois viadutos, o Viaduto santa Efigênia e o Viaduto do Chá.

Os volumes arquiteturais, com seus telhados de ardósia e suas mansardas, ao melhor estilo da Paris “fin-de-siècle” casam-se perfeitamente às áreas primorosamente ajardinadas. Isto decorre de uma especificação do próprio Bouvard, que muito influenciou na concepção

final do Parque. Estava previsto um equilíbrio perfeito entre a área ajardinada e os sólidos arquiteturais, através da manutenção de amplas áreas verdes e de “hiatos” arquitetônicos.

As esculturas de Brizzolara, bem como mais tarde as de Brecheret e de Ferri, vieram coroar o projeto. As referidas esculturas, que ornamentam a Praça Ramos de Azevedo (exatamente no “terraplano que tomba sobre os jardins”, ao qual se referiu Mário de Andrade) fazem parte do monumento a Carlos Gomes, presente da colônia italiana por ocasião do 1º centenário da independência.

No lado direito do Teatro Municipal há um terraplano, que avança por uns 4 metros, depois da viela que flanqueia o Teatro. Este terraplano termina numa espécie de mesanino flanqueado por duas escadas, que descem para a praça Ramos. Na confluência das duas escadas, dominando todo o monumento, visível de qualquer lugar da praça, está Carlos Gomes. Ele está sentado numa posição bastante conhecida dos escultores, ladeado pelas duas alegorias à Música e à Poesia e que são as únicas estátuas em mármore de todo o monumento.

As demais estátuas, espalhadas pela praça, representam as diversas óperas escritas por Carlos Gomes, bem como o Brasil e a Itália.

No oratório **As enfibraturas do Ipiranga**, o autor afirmará, no entanto, a alta qualidade técnica e o caráter universal desta arte. Ao parodiar Ettore Ximenes, o prestigiado “grande escultor”, Mário não faz mais do que contrapor uma arte de qualidade e criativa ao seu decantado charlatanismo. Foi Mário de Andrade quem disse que Ximenes “infelicitou para sempre a colina do Ipiranga com o seu centro de mesa de porcelana de Sévres”.

Além da função meramente decorativa, enquanto mobiliário urbano, as estátuas de Brizzolara investem-se ainda de uma função articuladora: são elas que unem visualmente o Teatro Municipal à Praça Ramos, e ainda garantem a coerência visual da praça, que está dividida em dois planos diferentes.

A idéia da “sala de visitas” parece advir, em grande parte, da Praça Ramos estar conformada espacialmente como um grande átrio, hall de entrada do Teatro Municipal, do qual partem as escadarias, exatamente como acontecia nas mansões dos aristocratas. É o modo de vida da Avenida Paulista, espelhado no Vale do Anhangabau: a burguesia gostava de espelhar-se nos seus monumentos, reencontrar-se.

Curiosamente, tal como se fora um cenário de teatro, a praça Ramos é fechada em três dos seus quatro lados: há uma grande abertura que desemboca no Vale e que garante que a praça seja vista, com toda perfeição, de uma grande distância. Percebemos assim o real papel destas estátuas, que além de atuarem como adereço cênico, são figurantes bem posicionados, que encenam (juntamente aos frequentadores da praça) o triunfo da “ordem” e do “progresso”, a modernidade burguesa triunfante.

Estas eram, reduzidas aos seus aspectos mais evidentes, as condições artísticas mais imediatas da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Foi dentro deste

contexto que as obras de Luigi Brizzolara e de Nicola Rollo foram engendradas na atmosfera urbana da metrópole paulista.

NOTAS:

1. TOLEDO, Benedito Lima de, 1934- São Paulo: três cidades em um século / Benedito Lima de Toledo. 2ª ed. aum. São Paulo; Ed. Duas Cidades, 1983 – citação da p. 67.
2. Vide SEVCENKO, Nicolau, Literatura como missão. Introdução e cap. I, “*A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque*”.
3. Vide; SESSO Jr. , Geraldo, Retalhos da Velha São Paulo / Geraldo Sesso Junior. 2ª ed., OESP-Maltese, 1986.
4. Vide: BRUAND, Yves, Arquitetura contemporânea no BRASIL ; Trad. Ana Goldberg, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, pp. 38-42.
5. citado em: AMARAL, Aracy, Artes plásticas na semana de 22 / 4ª ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, série “debates”, arte, 1979 – p. 38.
6. sobre o referido episódio ver: op. cit., p. 1 (São Paulo: três cidades em um século) – pp. 99-105.
7. Compunham o grupo os srs. Conde de Prates, Plínio da Silva Prado, José Paulino Nogueira, José Martiniano Rodrigues Alves, **Francisco de Paula Ramos de Azevedo**, Arnaldo Vieira de Carvalho, Nicolau de Souza Queiroz, Barão de Bocaina, Alexandre de Albuquerque, Horácio Belfort Sabino e Sylvio de Campos. O projeto, denominado **Grandes Avenidas**, era de autoria do arquiteto Alexandre de Albuquerque, professor da Escola Politécnica.
8. vide: A vitória de Ximenes, in: Revista do Brasil, nº 53, maio de 1920. Também O Projeto Rollo, in: Revista do Brasil, nº 52, abril de 1920.
9. citação extraída de DANON, Diana Dorothea – São Paulo: “Belle Époque” / Diana Dorothea Danon e Benedito Lima de Toledo. São Paulo. Ed. Nacional – EDUSP, 1974, p. 19.
10. ANDRADE, Mario Raul de Moraes, 1893-1945 . Anhangabahu (poema), in: revista O ECHO, setembro de 1918, p. 101.
11. ANDRADE, Mário Raul de Moraes, 1893-1945, Poesias Completas / 3ª ed., São Paulo, Martins-MEC; Brasília, INL, 1972.

Capítulo 2 – A inserção dos artistas italianos neste contexto

“Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade.”

Menotti Del Picchia

Como dissemos anteriormente, a São Paulo do Vale do Anhangabau reurbanizado, sua “sala de visitas”, é a mesma São Paulo das “melindrosas”, do “fox-trot”, das sorveterias e dos cinemas. Ornada pela escultura acadêmica e pré-moderna, impávida “em seu parado desdém pelas velocidades”, esta é também a cidade do imigrante italiano: grandes artistas, “capomastri”, trabalhadores braçais e prósperos comerciantes.

De 1876, ano apontado como o estopim da grande imigração, até 1920, às vésperas do Centenário da Independência, emigraram para o Brasil 1.243.633 italianos¹. Destes, 965.000 vieram fixar-se no Estado de São Paulo².

Apesar das grandes levas deslocadas para a agricultura, para as grandes lavouras de café do “oeste paulista”, as cidades (especialmente a cidade de São Paulo) receberam uma grande parte deste contingente. Além disto, uma vez liberados dos seus contratos com os fazendeiros, muitos imigrantes demonstraram nítida preferência pelo espaço urbano.

São Paulo tornara-se a “terra da promessa”, o “eldorado” do imigrante italiano. A cidade mudara a sua feição: as ruas alargaram-se, o barroco colonial foi substituído pelo neo-clássico, a taipa pelo tijolo. As “luzes da civilização” haviam chegado ao Planalto de Piratininga.

Antes mesmo da grande imigração renomados artistas, especialmente arquitetos, peninsulares já haviam aqui aportado: Tommaso Gaudêncio Bezzi (Turim, 1844 – Rio de Janeiro, 1915), amigo pessoal de D. Pedro II, autor do projeto do Museu da Independência (RJ) e do Museu Paulista (Ipiranga, SP), Luigi Pucci (Grassina, 1853), também arquiteto, o engenheiro Bianchi Betoldi, o engenheiro Bertolotti, Cláudio Rossi, o escultor Adolfo Borioni (que foi colaborador de Ramos de Azevedo e que iniciou em 1896, juntamente com Domiziano Rossi, suas aulas no Liceu de Artes e Ofícios, onde ensinava escultura e modelagem) são apenas alguns nomes, dentre inúmeros outros, dos que para cá vieram a fim de cooperar no processo de metamorfose da capital paulista.

Convém notar que a influência italiana não se restringiu à cidade de São Paulo e nem tampouco tem início no final do século XIX. Dentre os casos isolados de artistas italianos que trabalharam no Brasil ainda no período colonial, talvez o mais digno de nota seja Antonio José Landi (Bolonha, 1708 – Belém 1790) que projetou o teatro de Belém do Pará. Numa época em que o barroco ainda estava pleno de vitalidade e produzia os seus frutos

mais vertiginosos na região de Minas Gerais, Landi projetou o Teatro da Paz num estilo que Robert Smith denominou de “neopaladianismo” em pleno século XVIII.

No caso da cidade de São Paulo a transformação só foi conseguida, como veremos, graças à colaboração do elemento estrangeiro: foi a vontade de reviver um certo estilo de vida, ligado à “cultura universal” europeia, por parte dos estrangeiros, aliada à vontade de consolidação de um “status sócio-cultural” – que estava naquele momento inequivocamente ligado às línguas e à cultura europeia – por parte da classe dominante local (vontade esta que é de auto-legitimação cultural), que criou o mito da “Paris das Américas”.

“Em 1896, Giulio Saltini e o seu mestre-de-obras Luigi Mancini são chamados para construir um palacete à Av. Paulista para Francisco Matarazzo, outro italiano que tinha se afirmado e havia criado uma indústria eficiente e muito ativa.”³

Três italianos: um arquiteto, seu capomastro e o conde Matarazzo. A precocidade deste momento (1896) nos revela quão vertiginosa foi a ascensão de muitos dos imigrantes que aqui chegaram. O conde Matarazzo, um dos primeiros grandes industriais da São Paulo, contrata o serviço de dois dos seus patrícios para recriarem, no ponto mais aristocrático da nova cidade, um pedaço da velha Itália. Símbolo de ascensão social, de sucesso, a casa significava para o imigrante um sonho realizado.

Na verdade não foi somente a classe dos imigrantes enriquecidos que se beneficiou destes serviços. Os pequenos comerciantes, mesmo os operários, todos querem “viver sob o próprio teto”. Isto significa, acima de tudo, readquirir a sua identidade cultural, construir no Novo Mundo um pouco do que se havia perdido ao abandonar o Velho.

**“Itália bela, mostre-se gentil
e os seus não a abandonarão,
senão, vão todos para o Brasil,
e não lembrarão de retornar.
Aqui mesmo ter-se-ia no que trabalhar
Sem ser preciso para a América imigrar.
O século presente já nos deixa,
O mil e novecentos se aproxima.
A fome está estampada em nossa cara
E para cura-la remédio não há.
A todo momento se houve dizer:
Eu vou lá, onde existe a colheita do café.”⁴**

A saudade da Itália, e a vontade de readquirir a identidade (e a dignidade) cultural perdida, mesclara-se também a necessidade de afirmar-se frente à burguesia paulistana. O modo de viver, a habitação e vestimenta eram ainda os principais índices exteriores, os indicadores de uma dada posição dentro da sociedade. Habitar uma casa burguesa, ter uma filha que tocasse piano e vestir-se como um burguês eram as maneiras mais simples e imediatas de identificar-se com a burguesia, buscando atrair o respeito da mesma.

Francisco Matarazzo e sua família, confortavelmente instalados na Avenida Paulista, foram recebidos “de braços abertos” pela alta sociedade de São Paulo. Os “barões do café”,

seus vizinhos, eram então já uma classe aburguesada. Para eles, uma gorda conta bancária conferia mais respeitabilidade do que a tradição.

Lembramo-nos de **A sociedade**, um dos melhores escritos de Antonio de Alcântara Machado⁵, onde a filha de um “quatrocentão” falido acaba por casar-se com o filho de um industrial “carcamano”, novo rico e ex-feirante: percebemos neste conto que o capital estrangeiro, não importando a procedência ou o meio de acumulação, era sempre muito bem vindo. Era a cultura dos degredados portugueses, esmaecida por 400 anos de transposição, que se rendia ante a cultura do imigrante, que trazia mais fresca e mais viva a recordação da Europa.

Para atender a ânsia de importação cultural, além de Gaudenzio Bezzi e dos outros já anteriormente citados, foram trazidos Domiziano Rossi, Giulio Micheli (1862-1919), Giuseppe Chiappori (1874-) Giovanni Battista Bianchi (1885-1942), escultores como Amedeo Zani, pintores como Enrico Vio e Alfredo Norfini, que mantinham no Liceu o próprio atelier, organizando ali, muitas vezes, exposições pessoais. Domiziano Rossi foi um grande colaborador de Ramos de Azevedo, que lecionou desenho na Escola Politécnica e também, de 1896 a 1920, Desenho Geométrico e Ornato no Liceu de Artes e Ofícios; tornou-se mais tarde inspetor do curso de artes na mesma instituição.

Além destes renomados representantes da “grande arte”, floresceu todo um exército de pequenos artistas e construtores, muitos dos quais haviam tido uma formação teórica precária, compensada em parte por uma larga prática. Os pequenos construtores, dentre os quais destacaram-se Marzo, Milanese, Saltini, “Martini e Masini”, Domenico Citti e os dois irmãos Calcagno, os primeiros a usarem em sua placa a expressão “engenheiros-arquitetos”⁶.

Quando não adquiriam certa notoriedade, como Saltini, ou não formavam um autêntico escritório de arquitetura, como os Calcagno, estes pequenos construtores atenderam a uma clientela diversa daquela dos grandes escritórios de engenharia. Tomaram a seu encargo a construção de casas populares; construíram e adornaram os bairros mais tipicamente operários e imigrantes de São Paulo.

*“Do complexo mundo figurativo ao qual os artistas neo-clássicos haviam dado nova vida, tirando-o dos monumentos da antiguidade e do Renascimento, os pequenos mestres-de-obras italianos fizeram uma rigorosa escolha: ignoraram que o neo-classicismo havia adotado modulações diferentes nas diferentes regiões italianas; descuidaram dos exemplos espaciais complexos (e portanto de difícil transposição) e só olharam as decorações aplicadas sobre as caixas de alvenaria do século XIX. Reconheceram nisto, qual fonte de inspiração para eles, Vignola, adaptando às próprias construções elementares um reduzido formulário de inspiração clássica, extraído de fonte autêntica das **Cinco ordens da arquitetura**. Eles repetiram fielmente mais de uma vez, até cobrirem toda a fachada, a ‘ordem’ gravada nas pranchas do texto: sustentação, traveção, capitel, mais as aberturas em tímpano, em arco ou arquitrava, que aquela ordem enquadrava”⁷.*

Como podemos perceber, a arquitetura foi o “carro-chefe” da importação da cultura italiana. Foi através dos arquitetos, mais do que dos artistas plásticos, que São Paulo foi

integrada ao universo cultural clássico. Os valores arquitetônicos, de inequívoco teor volumétrico, com toda a sua visibilidade, foram mais importantes do que os textos dos tratadistas. As construções desta época foram as ilustrações mais veementes da cultura “universal” que se desejava evocar: lia-se nas paredes dos edifícios, difundia-se cultura através de um texto de alvenaria.

A unidade e coesão destas construções foi fruto de uma considerável redução do vocabulário arquitetônico básico, especialmente nas construções mais modestas. Esta redução não apagava, no entanto, o forte vínculo existente com a “grande arte”: é um mesmo vocabulário, um mesmo texto, todo ele perfeitamente integrado.

Outro motivo pelo qual a arquitetura foi o meio privilegiado de difusão desta cultura foi um elemento conjuntural; a presença em São Paulo de Ramos de Azevedo.

“O ‘seu’ Ramos era um protetor dos artistas mesmo! Não só dos nacionais, como também dos estrangeiros. Para ele não havia pátria: ao artista que vinha despido de possibilidades ele dava uma oportunidade.”

*Raphael Galvez*⁸

Ramos de Azevedo começou por associar, ao seu escritório de engenharia, o italiano Domiziano Rossi. A seguir, empregou na Escola Politécnica (por ele fundada em 1894) inúmeros mestres italianos. Atraiu também, para o Liceu de Artes e Ofícios (o Liceu funcionava desde 1873, sob o nome de “Sociedade Propagadora da Instrução Popular”), onde exercia considerável influência, um grande e interessante grupo de artistas italianos: pintores, escultores, cenógrafos, modeladores e arquitetos. Mais tarde, cederia “ateliers” no próprio prédio do Palácio das Indústrias (como veremos mais tarde, ao enfocarmos Nicola Rollo).

À Escola Politécnica e ao Liceu de Artes e Ofícios associa-se um terceiro elemento (até hoje desconsiderado), de mais cabal importância: as escolas italianas. Estas, muito ajudaram a difundir e firmar nossa cultura.

Ao prefaciar a sua monografia **La Scuola italiana in San Paolo Del Brasile** (Pocai & Comp.), datada de 1916, Gaetano Pepe escreve (em italiano):

“Ao leitor:

A razão desta publicação é o desejo de fazer relevar dois compatriotas, bravos professores, conhecedores profundos do grave problema da instrução e das condições reais das nossas escolas coloniais e desejosos, como todo bom italiano, de ver os pequenos filhos da Itália, ainda que longe da pátria, guiados com a idéia de amor no culto das nossas tradições e do nosso destino. Os professores Ercole Lorenzi e Antonio Piccarolo que me fizeram o favor de aprovar naturalmente e conscientemente a idéia e a finalidade que me guiaram. Eu estou convicto que nenhum júízo sincero e italianamente sentido possa vir a me desaprovar.”

Gaetano Pepe, São Paulo, abril 1916

Estas escolas, que anseiam por ver “os pequenos filhos da Itália, ainda que distantes da pátria, guiados com o entendimento do amor no culto das nossas tradições e dos nossos destinos”, estão inegavelmente empenhadas na difusão da língua e da cultura da Itália.

No ano em que Gaetano Pepe escreveu a sua monografia, 1916, havia 3.829 alunos matriculados em 42 escolas italianas, somente na cidade de São Paulo. O número é bastante significativo, ainda mais se nos reportarmos às estimativas do número de alunos inscritos nas escolas oficiais no mesmo período (1890, data do início da implantação destas escolas, até 1916).

Os números apontados por Pepe não deixam dúvidas, ainda mais porque ele se deu ao trabalho de citar nominalmente cada uma das 42 escolas, sua localização, professor responsável e número de alunos inscritos.⁹

Sabemos que tais escolas, muitas vezes não reconhecidas pelas autoridades, funcionaram em diversas cidades, espalhadas pelo interior paulista. Em Jundiaí, por exemplo, a escola italiana era dirigida pelo professor Giácomo Ítria. Como a escola do professor Ítria não tinha reconhecimento oficial, os alunos cursavam, paralelamente à sua instituição, escolas oficiais. Além de técnicas de comércio, as disciplinas básicas e a língua italiana, o professor Itria ministrava aulas de francês e inglês.

Como percebemos, a comunidade italiana formou em torno de si um círculo cultural, uma certa aura peninsular. Aura esta, investida de uma inusitada vitalidade – uma vez que foi engendrada numa sociedade que havia, tradicionalmente, venerado a França – e que extravasa os débeis limites que separam a comunidade italiana da sociedade paulistana. A cultura transcende os limites dos imigrantes: São Paulo rende-se ao seu fascínio.

Necessário se faz, no entanto, ressaltar a notável colaboração prestada por artistas de outras nacionalidades. É interessante notar que, paradoxalmente, foram os alemães os primeiros a introduzirem o neo-clássico “italiano” na cidade de São Paulo: a ruptura com a tradição local deu-se em 1878, com o *GRAND HOTEL* do alemão Puttkamer.

São Paulo é mesmo um palimpsesto: a “Paris das Américas” é uma cidade tipicamente italiana, cujo estilo deu-se a conhecer por obra e graça de um alemão!

Uma vez que a cultura é universal, e que a interpretação “tedesca” não é mais do que a modulação de um estilo, que foi adotado quase que unanimemente pelas nações européias, tendo sido normativizado por Vignola, a incoerência não é tão grande assim. Na verdade, Paris, Roma e Weimar foram, a seu tempo, centros difusores do classicismo e do neo-classicismo, tanto quanto São Paulo pretendia sê-lo, em âmbito local.

Tal como no primitivo classicismo, a escultura e a arquitetura constituíram-se aqui como dois fazeres perfeitamente articulados, complementares. As máscaras, os altos e baixos relevos, as decorações florais e as ramagens; são todos elementos que demonstram a subordinação da escultura à arquitetura, confinado-a aos limites do traço conceptual e ao corpo arquitetural dos projetos de construção, como adorno ou decoração. No entanto, a recíproca também é verdadeira na medida em que temos, quer pela estética, quer pela

filosofia das construções empregada,¹⁰ uma arquitetura de princípios nitidamente esculturais.

Uma escultura deste período é notadamente “cívica” e monumental, visto estar articulada à arquitetura e exercendo as mesmas funções: vincular a cidade de São Paulo à cultura européia e legitimar culturalmente a classe dominante.

Enquanto a pintura permanecia fiel aos modelos acadêmicos franceses, segundo os ditames da Escola de Belas Artes, a escultura já havia adquirido um cunho nitidamente italiano. Era quase que monopólio dos artistas peninsulares, quer na concepção ou no fazer artístico.

Este fazer era condicionado, desde a Renascença, pelo sistema de “ateliers”, que comporta e condiciona toda uma estrutura que vai do mestre ao aprendiz. Semelhante estrutura, herdada das primitivas corporações de ofício, permaneceu quase inalterada: a recriação do fazer artístico “clássico” implicou na recriação (quase uma transposição) das relações interpessoais do universo cultural do classicismo.

Gostaria de deter-me um pouco no universo dos “ateliers” deste período, vasculhar-lhes as “intimidades”, penetrar todos os aposentos, apreender o que estava oculto do público. Quero que meu olhar seja guiado por todos os cômodos, que tudo se desnude. Que os artistas voltem a fazer esboços dos atléticos modelos, em sua pose de imponente heroísmo, como as “estátuas de bronze nu correndo eternamente”...

Quem irá guiar-me nesta viagem de volta, neste mergulho nas mais secretas câmaras do fazer artístico, é Raphael Galvez. Este senhor, pintor e escultor, discípulo de Nicola Rollo, ex-professor da Escola de Belas Artes, foi quem introduziu-me, mediante as entrevistas que realizei, no complexo mundo dos “ateliers” da época.

Para que este universo seja revelado da maneira mais autêntica e mais fluente possível, desnudado por alguém que **de fato** participou deste universo, deixo a palavra ao Galvez, limitando-me a transcrever trechos de suas entrevistas, sem emitir pareceres.

Bem, deixemos que os olhos da memória de Galvez nos guiem agora. Estamos na década de 1920, ele ainda é jovem e Nicola Rollo ainda é vivo. São Paulo ainda é a “Paris das Américas” e Vittorio Emanuele ainda é o rei da Itália.

“Naquele tempo não havia possibilidade de contratar modelos, era tudo imaginação. Você sabe, o modelo aqui neste país era uma coisa! Você sabe o que eu sofri para conseguir modelo aqui em São Paulo, então...”

O artista já conhecia anatomia, já conhecia os estudos que tinham feito do natural, então, fazer uma estátua era a coisa mais fácil que tinha! (...) aqueles bandeirantes que tem lá no museu (...) eu posei para aquele lá, o Borba Gato. Eu posei com aquela capa. Uma capa grossa de um centímetro e meio!

Eu era jovem, tinha uns 17, 18 anos... o calor! Só pode ser feito em tempo de frio!

Eu costumava ficar nu por lá, porque eu posava muito, depois que o Rollo perdeu as oportunidades. Antes ele tinha modelos “pra dar com pau”, depois passou aquele tempo...

O Rollo começou a praticar esportes no Speria, e o presidente do Speria falou: “Você pode pegar todos os atletas aqui do Speria e leva-los para posar.”

De fato, ele levou muitos atletas para lá. Inclusive um que se chamava Delomier, Aldo Tavaglie, que era campeão dos 100 metros de velocidade; levou o Benedito dos Santos, que era campeão brasileiro de boxe, um negro. Eram corpos maravilhosos para posar!

Depois, na vida dele, tudo foi “dando pra trás”...

Eu, como já era aluno, e era muito chegado a ele, fui servindo de modelo. Veja, eu chegava lá, tirava a roupa e ficava nu o dia inteirinho!

Molhava os trabalhos, montava as figuras...bom, eu fiquei com ele perto de uns 20 anos, sempre em contato.

Naquele tempo, nós estávamos no Palácio das Indústrias. Passava um engraxate com aqueles olhos, aquela forma linda. A natureza era pródiga em beleza!

Eu então chegava perto do menino e, apesar de não ter dinheiro, eu sempre tinha uns 400 réis, 500 réis... dizia então ao menino: “Quanto você ganha pra fazer suas 4 horas de engraxate?”

- Lá pra 400, 500 réis...

- Bom, você vai pra lá, e posa pra mim, e eu te dou os 400 réis .

(...) Então eu dava os 400 réis e ele ficava posando pra mim.¹¹

Em outra entrevista, ao falar da decoração que Nicola Rollo realizou para o Palácio das Indústrias, Galvez explicou:

Bom, o processo é o seguinte: um grande grupo que representa a agricultura, foi modelado em barro. Depois, retirado o molde, foi fundido em cimento. O trabalho não é em bronze, é em cimento.

Este é o processo que ao invés de fundir a forma no gesso, funde diretamente no cimento, com uns ferros por dentro. Aquilo é uma peça muito difícil de fundir. As estátuas também.

O Rollo já tinha colaboradores nos alunos e eu já fazia parte, naquele tempo, do atelier do Rollo. Além de todos aqueles bois (e estátuas) ele executou um grande alto-relevo que pega toda a fachada do Palácio das Indústrias.

(...) o processo de fazer em barro é o seguinte: assim como o homem tem um esqueleto para suportar as carnes e os músculos (...) se eu não fizer a armação interna, a estátua não vai ficar em pé nunca; ou não ficará na posição que você quer. Primeiro se faz as armações, depois põe umas cruzetas que prendem o barro, depois vai colocando o barro. Usualmente, quando se executa um trabalho muito grande, tem de ser feita uma maquete, que é a miniatura que realiza a idéia.

(...) tem gente que põe um bloco de barro maior que a estátua, pra depois tirar. Mas este é um processo no qual o sujeito tem a impressão que está esculpindo na pedra.

No barro não precisa disso, porque no barro, colocando os pontos essenciais do volume (primeiro você faz um bloco essencial da massa, depois você vai penetrando mais nos detalhes) chega-se aos detalhes... Até a unha pode ser feita! Mesmo às veias pode-se chegar!

Aquele que vai fazer uma cabeça e põe um bloco de barro e vai tirando não tem noção do processo, do sistema do barro. Ele usa o processo da escultura na pedra: é o bloco, e depois tirar, libertar a forma. Este seria o verdadeiro processo da escultura.

(...) este é o processo de execução em argila, em barro. Depois tira-se o molde de gesso, retirando-se o barro de dentro. Aí lava-se a forma e funde-se o modelo, que depois vai servir para reproduzir na própria pedra ou para mandar fundir no bronze.

Se é no bronze, já se manda a peça para a fundição e eles fazem as divisões que eles acham necessárias, para poder fundir. Se é para esculpir na pedra, com o pantógrafo, eles vão tirando a reprodução.

Voltando a falar sobre seu mestre, Nicola Rollo, e sobre o sistema dos “ateliers”, nesta segunda entrevista, Raphael Galvez nos conta:

(...)quando chegava a hora em que, por mera coincidência, o Rollo tinha vontade, o modelo não estava mais lá! Então, o Raphael tirava a roupa!

Eu era magrinho, tinha 48 kg e bom pra posar. Eu era “fininho” mesmo!

(...) eu tinha o costume de ficar nu, mas não para pessoas estranhas. Então, eu estava no cavalete, que dava para uma janela, bem em frente à porta de entrada, posando para o bandeirante, quando vi uma senhora batendo à porta. Eu a conhecia, era a senhora do Rollo. Eu disse:

- “Seu Rollo, a sua senhora está batendo à porta”.

Eu já ia pular do cavalete pra me vestir, porque não tinha escada, e ele me disse:

- “Fica aí, fica aí!”

Aí eu disse: “Seu Rollo, eu estou nu!”

- “Fica aí... Você tem algum defeito?”

- “Não, não tenho.”

- “Então fica aí.”

A senhora dele entrou. Ficou meio chocada, assim... e eu fiquei com uma vergonha! É porque eu era mocinho e estava “nuzinho” na frente de uma mulher!

O Rollo disse:

- “Ele não é um belo dum modelo?”

Ela não sabia o que falar. Tem essas coisas!

(...) eu estava falando da dificuldade de encontrar modelo, não é?

O Rollo fez um projeto duma estátua que era pra uma fazenda em São Roque (...) havia um lago e ele queria colocar uma estátua no meio do lago: uma mocinha nova, de uns 12 ou 13 anos se espelhando nas águas do lago. Fez um projeto muito bonito, com as tranças caindo, jovial...

Então ele falou assim:

- “Bisogno trovare modeli per questa ragazza!”

E eu disse:

- “Seu Rollo, é difícil encontrar modelos dessas mulheres que já estão caídas... Que estão caindo as pelancas já! Quanto mais uma menina assim!”

E ele respondeu:

- “Não quero saber! Você ‘se vira’, não é?”

E eu precisava me virar; porque eu era o aluno mais achegado a ele, não é?

Então foi que eu fui procurando, procurando...

Ele deu um certo prazo, porque ele sabia que era difícil mesmo!

Eu ia passando ali pela Rua Domingos de Morais e vi uma menina linda, de uns 12 ou 13 anos, alta...E eu disse que pra mim mesmo que ela seria a ideal pra mandar lá.

Ela entrou num sapateiro, que fazia sapatos, e eu pensei que ela ia mandar consertar um sapato. Mas percebi que ela entrou mas não saía...Então decidi falar com o sapateiro.

O sapateiro me perguntou se eu tinha algum sapato pra consertar ou se queria mandar fazer algum.

Eu disse:

-“Não é nada disso! Aquela mocinha que entrou aqui...Por que é que ela não saiu?”

-“É minha filha.”

-“Ah, é sua filha... Bonita ela...”

Ele me olhou assim, meio de relance... Eu era mocinho, tinha 18 anos. Imagina, não é? Ele pensava que eu estava interessado na menina!

-“Ela é muito menina! Ela tem 12, vai pra 13 anos! Ela é muito menina!”

-“Mas não é nada disso!Eu não estou aqui com essa idéia, não! Eu também sou muito moço pra pensar nisso. É que ela é tão bonita.... Eu tenho um professor que é artista, e ele está querendo fazer uma estátua de menina representando a juventude, a beleza da juventude.”

-“Mas, como? De que jeito?” – ele falou assim.

-“É uma estátua pra uma fazenda...E depois, vou te dizer uma coisa: vai pagar muito bem, por cada hora que ela posar. Ele vai pagar uns dois contos por hora.”

Erra uma “fábula” de dinheiro na época. Então ele falou assim:

-“Mas ela tem de ficar nua? Completamente? A menina vai ter vergonha;ela não vai ficar!”

-“Bom, a gente pode experimentar, não é?”

Aí veio a mãe da menina e o pai falou assim:

-“Bzi, bzi, bzi, ...”

E começaram a cochichar os dois:

-“Ela vai ganhar dois contos de réis por hora!”

-“Mas isto é uma vergonha! Uma sem-vergonhice! Você está pensando ... Minha filha, ficar nua!”

-“Mas mulher, eu não ganho isso em um mês! Eu não ganho isso...”

-“Então está bom, você me convenceu. Mas, e ela? Ela tem vergonha de posar!”

Aí o pai me disse:

-“Olha, tudo arranjado! Minha senhora concordou, eu concordei. Mas, agora... ir falar pra minha filha eu não tenho coragem. O senhor é que vai falar com ela..”

A menina veio. Ela tinha ido tomar banho e estava com um ‘pegnoir’. E ela estava uma beleza mesmo! Então eu disse:

-“Você gostaria de ser modelo?”

E ela disse:

-“O que é isso?”

-“Fazer uma estátua. Assim, assim, assim...”

Ela arregalou os olhos. Sabe... quando falou em estátua...

-“Você ficaria imortalizada numa estátua; esta sua juventude, esta sua beleza!”

Ela falou assim:

-“Mas de que jeito?”

-“Você posando e meu professor fazendo!”

Então ela falou assim:

-“Bom, vou fazer uma coisa; pra você eu posaria, mas pro seu professor não!”

-“Bem, está bom. Então você posa pra mim, não se incomode.”

Aí eu falei com o velho e o velho concordou e, ‘por cargas d’água’, ao lado da loja dele tinha uma sala que estava para alugar. Imediatamente conversei com o responsável e aluguei aquela sala vizinha.

E para lá levei todo o material: barro, arame grosso pra fazer a armação, hum... porque era difícil fazer a armação. E peguei e disse... O Rollo ficou contentíssimo: ele chegou lá e disse:

-“Eu vou fazer, não é?”

Montei a estátua, levei as maquetes. Estava perfeita na posa.

Então um dia ela falou assim (...) porque já ia posar um pouquinho:

-“Em que posição você quer que eu fique?”

E já foi tirando... E ficou ‘nuazinha’ na hora! Viu? E ficou na posição, se espelhando na água tranqüila, assim... e eu fui modelando, assim... não é?Aí eu disse:

-“Agora você precisa tomar cuidado, e pensar que já vem o meu professor para acabar essa estátua, porque eu não sou escultor... sou só aluno dele!”

-“Ah... Mas você sabe fazer tão bem! Não precisa o professor!”

-“Não... é ele quem tem de fazer, não sou eu...”

Então eu disse para o Rollo:

-“O senhor precisa ir até lá, convencer a menina... porque eu não vou fazer a estátua!”

Quando ele chegou lá, foi um desastre! A menina falou:

*-“Pra **esse** eu não poso!”*

-“Mas ele é meu professor! Ele sabe mil vezes mais do que eu!”

-“Pra esse eu não poso.”

O Rollo era... um cara meio assim...

Então eu precisei continuar a estátua e...Levei até um certo ponto; passei para o gesso. O Rollo deu uma acabadinha no gesso e ficou a estátua assim mesmo. Depois, um dia, o Rollo mandou pra fazenda.

(...) Todas as esculturas eram mandadas fundir no estrangeiro. Tanto é que o Monumento de Verdi – o primeiro monumento – foi mandado fundir na Itália e, depois, quando ele vinha vindo para São Paulo pra ser colocado na praça, o navio afundou, e o Zani perdeu tudo!

Então ele teve de fazer um novo ... Ele aproveitou que teve de fazer uma nova maquete, e fez essa maquete que tem o anjo com o Giuseppe Verdi. Que é pra você ver que ainda era romântica. Era uma coisa!

Mas ele fez, e era um bom escultor!

Ele fez a segunda. Eu acho que também a segunda foi fundida na Itália, mas, quando ele fundiu o monumento do Alfredo Maia, que está ali na estação da Sorocabana, que tem a Praça Julio Prestes (...) esse monumento já foi fundido aqui em São Paulo, no Liceu de Artes e Ofícios.¹²

Saciados, em parte, em nossa curiosidade, graças à prodigiosa memória de Raphael Galvez, podemos tecer alguns comentários.

A falta de modelos – os quais eram, em tese, elementos essenciais neste fazer artístico – e o relacionamento mestre/aprendiz são, em linhas gerais, as características mais marcantes do cotidiano do atelier do escultor italiano radicado em São Paulo.

O caráter idealizado, muitas vezes atribuído às representações femininas da época, a falta do elemento vívido em seus corpos de anatomias impossíveis, deve-se em grande parte ao fato de que muitas destas imagens são meras abstrações artísticas: criações da mente do artista, a partir de subsídios que lhe são dados pela anatomia e pela estética, estas mulheres, de fato, jamais possuíram um corpo físico.

O fazer escultural, tal como descrito por Galvez, aproxima-se muito dos modelos “clássicos”, bem como o próprio ambiente dos “ateliers”. A relação que perpassa em suas entrevistas, apesar do caráter intimista e da cumplicidade ali reinante, é a do artista consagrado (que é ao mesmo tempo o mestre e o pai), e o discípulo, que é aquele que possui algum talento, uma inclinação natural, mas cujo fazer artístico precisa ser depurado, polido.

O artista, este singular ente “iluminado”, que guarda o segredo das técnicas e possui o espírito criador, proporciona aos seus discípulos um segundo nascimento, em tudo semelhante ao primeiro: o nascer para o mundo das artes, o integrar-se ao seio da pequena comunidade dos mestres.

Neste sentido, a formação de Galvez foi modelar: permaneceu inumeráveis anos ao lado do mestre que, ao final do processo, o reconheceu como um artista completo, um mestre da escultura.

O seu relacionamento pessoal com Nicola Rollo também foi bastante complexo: à clássica relação mestre/discípulo foi acrescido um caráter de total colaboração. À medida que Galvez foi ganhando a confiança do mestre, foi se mostrando mais capaz aos seus olhos, mais tarefas lhe foram sendo confiadas.

Aprendemos com Galvez as chaves do próprio fazer escultural, ou seja, as técnicas que estes escultores utilizavam. O processo da argila, seguido pelo molde de gesso, as soldas, a modelagem, a cópia do natural, etc.

Convém dizer desde já que os nossos estudados, Luigi Brizzolara e Nicola Rollo, situam-se numa posição intermediária entre o que hoje chamamos “acadêmico” e o que hoje chamamos “moderno”. De uma maneira particular, distinta em cada um dos dois casos, eles situam-se no caminho da modernidade que conhecemos. Esta, não era a única alternativa que nossos avós vislumbravam, não era absolutamente a única modernidade possível.

A modernidade que conhecemos, sinônimo de crescente abstração e simplificação (mesmo quando se mantém figurativa), é altamente singular e datada: ela lança suas bases neste exato momento, e são artistas como Rollo e Brizzolara, cuja participação neste processo em breve será retomada, que de alguma forma ajudaram a sedimentá-la.

Paralelamente à sua inserção na gestação da modernidade, há o papel de ambos os escultores enquanto construtores da metrópole do café, um estágio intermediário entre a cidade de taipa e a São Paulo da indústria. Neste caso, a inserção é mais imediata, e a colaboração dos dois artistas mais direta.

Na São Paulo do café e dos imigrantes há ainda um outro tipo de monumento, além daqueles cívicos e comemorativos: a construção tumular. Os monumentos fúnebres são erigidos em nome da necessidade da perpetuação da glória, que é exteriorizada através do luxo e do fausto. O túmulo deve proclamar por toda a eternidade o alto grau de civilidade, de arte e de cultura à qual os ocupantes haviam chegado, graças ao engenho e à perícia técnica dos artistas que o produzem.

Na São Paulo colonial, da taipa e da iluminação à óleo, o túmulo é modestamente ornado. Mesmo o obelisco tumular da Marquesa de Santos, no Cemitério da Consolação, é “tosco” e extremamente humilde, se comparado aos similares europeus.

É o advento da súbita riqueza, que a metrópole do café retirou da lavoura, que vai engendrar monumentos cada vez mais grandiloquentes. A chegada do imigrante investido de foros aristocráticos, como as famílias Siciliano e Matarazzo, e do artista imigrante, é que irá coroar este processo.

Construtores da moderna São Paulo, engendrades de uma dada modernidade que triunfa, celebrantes da glória da aristocracia: nossos dois estudados foram, cada um a sua própria maneira, exatamente este tipo de artista. É sob este prisma multifacetado que os estudaremos, logo à seguir.

NOTAS:

1. **Comissariato Generale dell'emigrazione.** Annuario statistico dell'emigrazione italiana dal 1876 al 1925. Roma, Ed. C.G.E., 1926, p. 152.
2. **ALVIM, Zuleika M. F.** – Brava Gente! . Ed. Brasiliense S.A.. São Paulo, 1986, p. 124.
3. **SALMONI, Anita & DEBENEDETTI, Emma** – Arquitetura italiana em São Paulo. 1ª edição. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981
4. Trecho extraído da canção Itália bella, mostrati gentile (1899). In: **ALVIM, M. F.** (op. cit.).
5. **MACHADO, Antonio de Alcântara,** Novelas paulistas (Brás, Bexiga e Barra Funda), Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1979, 6ª edição.
6. **SALMONI & DEBENEDETTI** – (op. cit.)
7. **idem**
8. Raphael Galvez, discípulo de Nicola Rollo, entrevista realizada em seu “atelier”, sábado, 4 de outubro de 1986.
9. vide **PEPE, Gaetano** – La scuola italiana in San Paolo Del Brasile. . Pocaí & comp., São Paulo, 1916 (pp. 54-56)
10. sobre este caráter vide **LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de** – Teoria e filosofia da arquitetura. Ed. “A noite”, Rio de Janeiro, 1955.
11. Entrevista com Raphael Galvez (atelier), sábado, 4 de outubro de 1986.
12. **idem,** sábado, 8 de novembro de 1986.

Capítulo 3 – Panorama da escultura na cidade do Rio de Janeiro

O Rio de Janeiro, como capital do Império e primeira capital da República, recebeu mais cedo do que São Paulo um tratamento urbanístico, inicialmente através do arquiteto Grandjean de Montigny, que chegou à cidade com a Missão Francesa de 1816.

Luís Rochet (1813-1878), discípulo de David de Angers, desempenhou muito bem a tarefa de executar o primeiro monumento equestre da cidade, a estátua do imperador D. Pedro I, inaugurada em 1862. Podemos dizer que o primeiro modelo, em argila¹, já dá mostras da grandiosidade que era requerida: o segundo reinado – implantado após o atribulado período da regência – esteve sempre desejoso de legitimar-se através de laços que remontassem à tradição e transmitissem um senso de continuidade e de estabilidade e, neste sentido é que encomenda a um estatuário francês uma grande obra para decorar uma das principais praças da capital.

A inauguração do monumento teve imensa repercussão na época e, ainda hoje, é uma obra de referência no que diz respeito à história da escultura na cidade do Rio de Janeiro.

Durante muito tempo o panorama artístico da cidade do Rio de Janeiro foi dominado por estrangeiros, “importados” de Paris. Devemos esclarecer que não se trata da Paris dos impressionistas, pós-impressionistas e expressionistas, fauves ou cubistas, mas sim de “ateliers” de professores como Horace Vernet, Cabanel ou Vollon, procurados diligentemente pelos pintores brasileiros. O mesmo, analogamente, se aplicando à escultura.

A primeira personalidade “nacional”² foi Rodolfo Bernardelli (1852-1931). Este, matriculou-se aos 18 anos na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Chaves Pinheiro.

A sua primeira estátua conhecida foi o **David**, datada de 1873. trata-se de uma cópia “pudica”³ e muito bem executada do David de Michelangelo. Seguiu-se a esta obra **saudade da tribo** (1874) e **à espreita** (1875), com as quais o artista inaugura uma onda de obras de cunho nacionalista, em escultura.

Em 1875 a Academia participou da Exposição Universal da Filadélfia, e um trabalho de Bernardelli foi escolhido para figurar ao lado de obras dos professores.

Bernardelli obteve em 1879 o “Prêmio de viagem” e seguiu para Roma, onde concluiu seus estudos na Academia de Belas Artes, a mesma onde 30 anos mais tarde, estudaria o jovem Nicola Rollo⁴.

É evidente a diferença de norteamo e de premissas que 30 anos fariam à escultura produzida em Roma. Podemos falar de um “estilo Belas Artes de Roma de 1880”, próximo

ao estilo empregado pelos autores do Monumento à Vitória Emmanuele II, que não é certamente idêntico ao “estilo Belas Artes de Roma de 1910”. Ainda que a estrutura do curso possa ter permanecido a mesma, as tendências artísticas haviam sofrido transformações, assim como o próprio sentido estético.

Durante sua estada na Itália Bernardelli copiou incansavelmente as grandes obras da escultura universal, reproduzindo laboriosamente os mínimos detalhes. Não permaneceu alheio à grandiosa cadência, ao ritmo em que evoluem as pregas dos panejamentos que envolvem parcialmente a **Calipígia** do Museu de Nápoles, que ele copiou em 1882; ao mesmo tempo soube reproduzir com exatidão o misto de inocência e sedução, de lubricidade e de recato da **Vênus de Médicis**⁵, que copiou em 1885.

Mas não foi apenas copiando grandes expoentes da escultura universal que Bernardelli ocupou seu tempo na Itália. Ele criou também muitas de suas obras, cheias de seu toque pessoal e de características de sua época.

Logo em 1879, ano da sua chegada, produz um **Santo Estevão Agonizante**, que será usado de modelo para o seu próprio túmulo, no Cemitério São João Batista. É uma obra admirável onde as curvas são usadas como recurso expressivo, transmitindo a dor e o desvelo. É a eloqüência suave da cabeça que se curva para trás, do braço esquerdo que é flexionado sobre o peito (que se sustém, dolorosamente erguido, graças ao esforço do braço direito), do tronco retorcido que faz elevar a graciosa curva das ancas. Estas pernas magras, o ar de abandono doloroso, mas ainda juvenil, tudo isso conjugado para transmitir emoção e sentimento.

As curvas lânguidas deste santo, fazem com que o corpo humano pareça desprovido de ossos (o que lembra muito a pintura de Ingres), tornam-no maleável, mera matéria plástica a ser moldada e anunciam um nu contemporâneo e erótico, **A Faceira**, obra realizada em 1880.

Ela é menos lânguida, mais mássica, e cabe aqui presumir a existência interna de estrutura óssea. Trata-se certamente de uma modelo romana. O seu tipo físico faz lembrar as 4 alegorias que Nicola Rollo executou para o Palácio das Indústrias: seios empinados, ventre levemente proeminente, ancas protuberantes e pernas roliças. Também a postura geal é muito semelhante, excetuando-se a cabeça que pende para a frente. Certamente um nu convencional da Academia, uma “nudez profissional”.

A analogia da cabeça da **Faceira** com a cabeça do **Santo Estevão** nos faz compreender outra peculiaridade da “poética das curvas” de Rodolfo Bernardelli: a cabeça que pende sobre o peito pode até ser denotativa de uma vaga melancolia, de tristeza, mas não pressagia dor física, sofrimento intenso, ao contrário da cabeça flexionada para trás.

No relevo **Fabíola – o martírio de São Sebastião**, de 1921, inspirado na obra Fabíola ou a Igreja das catacumbas, do cardeal Wingerman (cap. XXV), produzido na última fase estilística de Bernadelli, há a utilização em doses exatas do que chamamos “poética das curvas”.

A obra é um alto-relevo, produzido quase que contemporaneamente ao grande friso do Palácio das Indústrias, de Nicola Rollo. Podemos observar o quanto Bernardelli de fartas doses de claro/escuro, integrando as figuras ao meio atmosférico. Basta notar as figuras ajoelhadas que ladeiam São Sebastião, realizadas completamente em escorço – principalmente a da direita, que se “desprende” do relevo – e o próprio santo, onde a morte é indicada pelo peso do corpo. Aliás, convém dizer, o peso deste corpo ganha substância visual que é dada pela forma como os membros e a cabeça estão dispostos e pelo “esforço” dos companheiros ajoelhados que sustêm parte do torso.

A alusão clássica existe, patenteada no pequeno grupo, a direita da composição, onde não falta nem mesmo o detalhe da estátua antiga sobre o seu plinto. As emoções, neste pequeno grupo, são mais contidas, imperando a introspecção.

O grupo central, ao contrário, é muito movimentado, representado basicamente em escorço. A psicologia das personagens é extravasada através de uma gestualidade cênica “alexandrina”⁶, trágica.

A linearidade clássica, a contenção, economia de meios e o caráter “solene” do relevo de Rollo estão muito mais próximos dos rumos que a escultura italiana da “volta à ordem” tomaria nesta época (como por exemplo nos dois dióscuros da Universidade de Roma⁷) do que no caráter ornamental destas “figuras-arabesco” do relevo de Bernardelli.

Isto nos leva a refletir que o que Luigi Brizzolara e Rodolfo Bernardelli tem em comum é uma certa utilização dos meios expressivos que se patenteia tanto na escolha dos materiais (preferencialmente o bronze) quanto na linguagem utilizada: a “poética das curvas”, a maleabilidade, o corpo humano que é utilizado como meio e não como finalidade última, a retórica.

Esta capacidade de elaborar figuras que se contorcem, transformando os eixos principais e engendrando a eloquência dramática, é um recurso expressivo que já se encontrava presente na estatuária do classicismo, que norteia a produção de Rollo, e foi desenvolvido e continuamente revitalizado pela escultura do período helenístico.

Brizzolara e Bernardelli se utilizam do mármore como se estivessem moldando um modelo em argila para uma estátua de bronze. O mármore “amolece” em suas mãos, faz-se maleável, tornado capaz de engendrar o movimento e o efêmero, a sutileza⁸. Rollo, pelo contrário, parte da economia, da integralidade e da concisão da forma final, molda a argila para os seus trabalhos em cimento ou em bronze como se esculpisse em mármore: a matéria torna-se “dura” em suas mãos. Não é exagero supor que o artista imaginasse um grande bloco de mármore diante dos seus olhos, para depois começar a modelar. Era o “fazer grandioso”, ao qual ele sempre aludia.

Existe uma obra, não datada, de Bernardelli que carrega em si muitas das características das alegorias de Brizzolara para o **Monumento a Carlos Gomes**. Trata-se de uma pequena estatueta em bronze chamada **a Dança**: ela é extremamente movimentada sendo que o panejamento revolvente cumpre uma função semântica (além da formal) análoga à exercida pelos cabelos revoltos, pela expressão fisionômica e pelo movimento

dos braços. Como uma das mãos carrega um tamborete (o que lembra uma dançarina de “tarantella”) a estatueta poderia muito bem ter sido realizada durante sua estada na Itália.

Em 1884 Bernadelli apresentou ao júri da Academia de Roma o seu grupo intitulado **O Cristo e a mulher adúltera**, recebendo o 1º prêmio.

Ainda que a figura do Cristo seja bastante convencional, não deixa de nos parecer encantador o ar “contemporâneo” e “coquete” da adúltera, cujo rosto, posição das mãos e penteado parecem saídos de um filme mudo do início do século XX⁹.

Não é completamente descabida a comparação entre a “teatralidade” do cinema mudo e a arte oficial do final do século XIX e início do século XX: o cinema mudo só conta com a imagem, com seu repertório gestual, como recurso expressivo/narrativo, logo, um filme épico, como o primeiro **Bem Hur** por exemplo, não estará muito alheio ao sentido que orienta um **Laocoonte**, enquanto os filmes dramáticos ou de gênero podem recorrer aos movimentos da alma humana do **êxtase de Santa Tereza** ou do **Cristo com a mulher adúltera**.

Se atentarmos bem para a gestualidade cênica e os movimentos de uma atriz do início do século XX, veremos que ela se utiliza do mesmo tipo de expressão fisionômica e linguagem cifrada das mãos que as esculturas que, de alguma forma, herdaram este mesmo código gestual do barroco e do período alexandrino.

As divas do cinema mudo possuíam uma técnica de expressão dramática que consistia em se deixar “congelar”, por uma fração de minuto, numa pose sugestiva. Esta pose se assemelha muito ao clímax de dramaticidade no qual o artista fixa esculturalmente o drama, ou o momento que antecede ao desfecho do drama.

Bernadelli regressou ao Rio de Janeiro em 1885, ano em que foi nomeado professor de escultura e foi, desde então, considerado pelos seus contemporâneos como sendo o primeiro escultor brasileiro.

Em 1890 Bernardelli chegou a diretor da Academia, fazendo parte da comissão da Exposição de Chicago.

Em 2 de julho de 1905, foi solenemente inaugurado o Monumento Túmulo a Carlos Gomes, na Cidade de Campinas-SP, no exato local em que o grande compositor foi enterrado em setembro de 1896. Trata-se de um grande monumento em granito ostentando no topo, em tamanho natural e corpo inteiro a estátua em bronze do maestro, que se apresenta em atitude de regente de orquestra. Na base, um retrato da grande cantora lírica campineira, Maria Monteiro, também em bronze, representa a cidade de Campinas

Ambas as estátuas foram confeccionadas por Rodolfo Bernardelli, partindo das máscaras mortuárias do maestro (falecido em Belém do Pará, no dia 16 de setembro de 1896) e da cantora (falecida em Milão em 13 de fevereiro de 1897) e foram, com certeza, conhecidas tanto por Nicola Rollo (que esteve várias vezes em Campinas) quanto por Luigi Brizzolara,

que utilizou a obra de Bernardelli como modelo para o seu próprio Carlos Gomes, instalado na Praça que leva o nome do também campineiro Ramos de Azevedo, ao lado do Teatro Municipal, no Vale do Anhangabaú, em São Paulo.

Ao morrer, o escultor Rodolfo Bernardelli, em 1931, deixou toda uma geração de artistas, continuadores da sua obra, que definiram o caráter da escultura na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX.

Seus numerosos alunos atuaram no Rio de Janeiro na mesma época em que Rollo e Brizzolara estavam produzindo em São Paulo, valendo à pena destacar alguns nomes:

José Otávio Correia Lima (1878-1974) que começou produzindo obras como **Remorso** (1899), na esteira de seu professor, **Menina e moça** (1914), que pode ser considerada como sendo a versão mais juvenil ou uma reinterpretação da **Faceira**, de Bernardelli.

Joaquim Rodrigues Moreira Junior (1886-1956), cuja obra **Daphnes**, de 1908, podemos considerar como sendo o **Remorso** de Correia Lima que baixou o braço direito e colocou chapéu: o tipo físico é idêntico, há o mesmo tronco de árvore sobre o qual se senta a estátua, a mesma posição das pernas, tronco e cabeça.

Hugo Bertazzon (1897-1940), que enveredou certa época pelo indianismo, uma tendência que havia também seguido a pintura oficial do séc. XIX¹⁰, em sintonia a um certo nacionalismo, revitalizado pelo modernismo.

Produziu obras belíssimas, ainda que de pequenas dimensões, como **Minha terra e Escutando**, onde a beleza física do modelo é reiterada pelo tratamento primoroso da luz e sombra e pelo movimento e fluidez conferidos ao bronze pelo requinte e apuro técnico do artista.

João Batista Ferri (1896-1978) produziu uma **Índia** em 1931 de um art-nouveau extremamente tardio e que tem, vagamente, alguma coisa em comum com alguns trabalhos de Brecheret¹¹. Esta estátua concentra ao máximo a “poética das curvas”, da qual falamos anteriormente. O seu corpo torso, as pregas do panejamento (ou cocar?), a suavidade dos seios, da linha do colo, do pescoço e das mãos, tudo isso construído tendo como base uma ligeira simplificação formal fazendo com que a dramaticidade teatral (trágica) da **Fosca**¹² de Brizzolara, que é sua prima distante, seja substituída pelo enlevo. Em ambos os casos a “poética das curvas” foi utilizada, com um esboço básico semelhante: a torção de todo o eixo do corpo para trás.

Honório Cunha Machado, outro dos sucessores de Bernardelli, esteve em Roma entre os anos de 1914-15 e 1921 e ali produziu um retrato de Odorico Mendes, que pode ser considerado a perfeita transcrição escultórica do que vem a ser um “dandy”. A cartola, o redingote, o colete, as calças largas, a posição das pernas, as mãos nos bolsos, o leve recurvar da cabeça... Nada mais distante da rudeza, da franqueza ácida do cinzel de um Rollo ou de um Nicolini.

Como percebemos, nada mais diametralmente oposto do que a escultura carioca e a produção de Nicola Rollo. Ambas são nitidamente inspiradas na escultura italiana, no entanto, a primeira representa a “maneira Ximenes” e a segunda a “maneira da ponte”, as quais pretendemos expor no próximo capítulo.

A escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, através de seu maior expoente, Rodolfo Bernardelli, procurou extrair dos clássicos a fatura lisa e esmerada, a polidez, a graça e o cânone exato, ou seja, a técnica. Rollo buscará a grandeza acima de tudo, a verdade que existe em cada artelho, o valor intrínseco e a força interior de um bloco de pedra.

Quando Rollo escava uma superfície, ele busca liberar uma energia contida; é como se ele fizesse “de dentro para fora”, a exemplo de Michelangelo.

O Rio de Janeiro, através de artistas competentes, que produziram obras notáveis, não teve a sorte de encontrar um escultor da natureza de Rollo. A escultura carioca deste período pode ser descrita como uma eterna alusão, um reenvio que se torna por demais viciado: é o **Daphnes** de Moreira Júnior que reenvia ao **Remorso** de Correia Lima, que reenvia ao mestre Bernardelli, que reenvia aos clássicos. Como percebemos, é um só ponto de partida, um só é o caminho, a via de acesso. A escultura “oficial” carioca gravitará ao redor da figura de Bernardelli até a década de 1930, quando então se tornará um pouco mais permeável às novas experiências.

NOTAS:

1. O modelo em argila (1857) encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro-RJ, onde também estão as demais obras brasileiras citadas durante este capítulo.
2. Consideramos Rodolfo Bernardelli como a primeira personalidade “nacional” pois, muito embora tenha nascido no México, cresceu e passou quase toda a vida no Rio de Janeiro.
3. genitália coberta com uma folha de parreira.
4. segundo depoimento de Raphael Galvez, Nicola Rollo foi aluno da Academia de Belas Artes de Roma.
5. Também chamada de **Vênus Pudica**.
6. Referimo-nos ao estilo helenístico, também chamado de “Alexandrino” ou “florido”.
7. Estes dióscuros, altos relevos, encontram-se na “Piazza da Minerva” na Universidade de Roma, “La Sapienza”, e são inspirados nos dióscuros que existem na Praça do Capitólio.
8. observemos por exemplo as **alegorias da Música e da Poesia** no **Monumento a Carlos Gomes** de Brizzolara ou a **Daphnes** e a cópia da **Vênus de Médicis** de Bernardelli.
9. pensamos especificamente na atriz Gloria Swanson, como o cinema a registrou inúmeras vezes, ou Norma Talmadge do filme mudo **A dama das Camélias** de Joseph M. Schenck: mesmo cabelo, que não dispensa sequer a tiara, mesmo rosto, mesmo gesto, mesma roupa.
10. basta lembrar **Moema** (1866) de Victor Merireles (1832-1903) e **Marabá** de Amoedo (1857-1941).

11. Referimo-nos à **Vitória**, da coleção do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.
12. Monumento a Carlos Gomes, São Paulo-SP.

Capítulo 4 – Uma ponte sobre o Tibre (a ponte Vittorio Emanuele II)

A unificação italiana motivou um surto de grandes obras que pretendiam deixar muito bem demarcado o evento, não só “decorando” a nova capital do reino da Itália – e, neste sentido, retomando algumas das premissas que haviam norteado a reurbanização iniciada pelo papa Sixto V (1585-1590), que incumbiu o escultor e arquiteto Domenico Fontana (1553-1607) de traçar o primeiro exemplo de “plano-piloto” para a cidade – mas também tentando promover um casamento, através da semântica escultórica, da família real piemontesa à Roma dos papas.

O **Monumento à Unificação e Independência da Itália** – obra do arquiteto Sacconi, mas cujo grupo do **Direito** foi executado pelo nosso conhecido E. Ximenes – é o corolário máximo da fórmula na qual as intenções modernas se sobrepõe às referências à antiguidade e onde a idéia de um altar da Pátria faz referência às aras pagãs. A situação deste monumento, no flanco do Capitólio (desde a antiguidade centro simbólico de Roma), vizinho ao fórum, voltado para a Via del Corso¹ - o que lhe prepara um acesso triunfal e de ressonâncias históricas – mostra perfeitamente a relação que a monarquia pretende estabelecer com a cidade eterna.

Devemos deixar claro que a Roma que podemos visitar hoje é uma herança direta da Roma barroca onde as principais ruas e avenidas, ainda que retificadas e urbanizadas, já se encontravam delineadas, quanto ao seu traçado. O urbanismo da cidade, a sua distribuição em áreas construídas e praças, os “cheios” e os “vazios” da tecitura urbana, já estavam então bastante articulados.

A cidade de Roma, desde o Renascimento, era aquela que bordava o Tibre, encerrada entre o Pincio, o Capitolino, o Palatino e o Esquilino, e cuja ossatura é dada pelas vias Del Corso, di Ripetta² e dal Babuino, formando um tridente originado na Piazza Del Popolo. Existe também, desde o século XIX, uma ligação entre a Estação Termini e o Vaticano pelas vias Nazionale e Corso Vittorio Emanuele, que tem um vínculo direto com a ponte do mesmo nome e a via Cavour, que liga a Estação ao Fórum. São estes dois últimos, os principais traçados contemporâneos.

A distribuição da cidade se fez em torno de quatro centros articuladores: a Praça de São João de Latrão, o Coliseu, a Praça do Capitólio e a Praça do Esquilino. Estes são os “pontos nevrálgicos” da cidade, para os quais converge uma estrutura radial das ruas.

Convém notar que existe uma simbiose completa entre a arquitetura e o urbanismo. A própria irradiação das ruas respeita os princípios fixados pelo caráter dos monumentos arquitetônicos: quase como uma regra, as principais praças, como a de São Pedro ou a do Esquilino, são circulares ou elípticas, e é de praças ou monumentos circulares, como o Coliseu, que se irradiam as principais avenidas.

O governo do novo reino da Itália não irá apenas respeitar, mas também reproduzir, as fórmulas urbanísticas da Roma papal. Não apenas mantém-se o sistema que intercala a distribuição radial das ruas principais com o quadriculado, circunscrito pelas vias secundárias, como também são criadas novas praças circulares, além do **Monumento à Vittorio Emanuele II**, de onde irão se irradiar novas ruas.

O monumento, em nossa opinião, não apenas definiu o “caráter” da escultura “oficial” italiana, como também marcou muito o imaginário dos escultores que passaram pela cidade no final do século XIX (quando o monumento estava sendo idealizado e construído) e início do século XX. Escultores como Rodolfo Bernardelli, que esteve estudando em Roma entre os anos de 1879 e 1885, e que conviveu com os idealizadores e realizadores do monumento (e que estabeleceu, por sua vez, o caráter “oficial” da escultura da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi professor e depois diretor) ou Nicola Rollo, que ali esteve na década de 1910.

A influência deste monumento é capital. Desde a sua implantação que as Glórias Aladas estarão inexoravelmente associadas à Independência. Ainda que sejam um elemento da tradição, estas glórias aladas, que coroam os dois flancos do monumento, foram aqui revitalizadas: além de coroarem o monumento, no seu ponto mais alto, e se recortarem contra o céu (e não contra superfícies arquiteturais), elas se sobressaem mais que o próprio soberano, que está montado no seu cavalo num pedestal colocado sobre o altar da pátria, no centro da composição.

Nicola Rollo, ao elaborar a sua maquete para o **Monumento à Independência do Brasil** (1920) se utiliza de muitas destas fórmulas: os dois carros triunfais que levam glórias aladas flanqueando um arco triunfal, ladeado por um par de colunas; um altar da Pátria com um pedestal, sobre o qual se encontra D. Pedro I, montado no cavalo. Em nossa opinião, a inovação de Rollo consiste em fazer escavar o fundo da composição transformando-o não num peristilo côncavo, uma galeria semi-circular, mas num arco: isto

faria com que D. Pedro fosse projetado sobre o fundo azul do céu, e não o branco do mármore, conferindo ao soberano uma ênfase igual aquela conferida às glórias aladas.

Não sabemos ao certo qual era a posição pessoal de Sacconi e de seus colaboradores – dentre eles Ximenes – em relação à família real piemontesa mas, o certo é que seu monumento, visto de certa distância, parece conferir mais ênfase à Glória e à Pátria (colocada no altar branco que se projeta do centro da composição), do que ao soberano.

Luigi Brizzolara, de formação genovesa e não romana, também se utiliza de um tipo de Glória (ainda que não seja alada) em carro triunfal, em seu **Monumento a Carlos Gomes**. A semântica aqui será totalmente diversa, como veremos no próximo capítulo.

Há um outro tipo de escultura, não menos “oficial” ainda que tardia, que serve à exaltação da Independência e Unificação da Itália.

Perpendicularmente à Ponte Santo Ângelo, que dá acesso ao castelo do mesmo nome, está a Ponte Vittorio Emanuele II. Esta, também possui um par de Glórias Aladas, desprovidas de carros de triunfo, em uma de suas cabeceiras ladeando a entrada, bem como quatro grupos escultóricos em mármore, colocados em plintos que encimam as grossas pilastras que sustentam o arco central da ponte.

A ponte foi construída entre 1905 e 1911 pelo arquiteto Ennio de Rossi. Os quatro grupos alegóricos ilustram a história italiana desde a época do Império Romano até às lutas pela unificação, procurando fazer a ligação – favorecida pelo uso de tipos físicos bastante semelhantes nos quatro grupos – entre a grandeza antiga e a moderna, que deverá ser alcançada.

Sob os auspícios das Glórias Aladas de bronze – que estão em posição bem mais elevada, sobre grossos pilares guarnecidos de colunas decorativas emparelhadas - na cabeceira esquerda da ponte, a grandeza antiga augura a moderna, transcorrendo a narrativa da esquerda (onde está S. Pedro) para a direita (em direção ao centro de Roma).

O primeiro grupo (esquerda) representa o Império: um soldado romano traz um punhal ou adaga na mão direita, e um escudo na esquerda, sendo ladeado por figuras inclinadas, indicando os povos submetidos. A alegoria é clara: Roma é o centro do mundo, e dominou todos os povos ao seu redor.

O segundo grupo (esquerda), provavelmente representa a grandeza perdida, a invasão bárbara. Uma Itália chorosa, colocada em frente de um leão, consola uma de suas filhas enquanto um soldado morto é velado e uma jovem despede-se do amado. A única figura ereta, como no grupo anterior, é a central; todas as demais estão curvas, arqueadas. Este é um recurso expressivo herdado do barroco, e que será constantemente reivindicado pelas gerações subsequentes.

O terceiro grupo (direita) alude às lutas pela recuperação da grandeza perdida. Ao invés de uma única figura central existem duas, um homem e uma mulher. O grupo, num uníssono, conduz a tocha da Vitória sendo que todas as figuras da direita, que são os vivos,

fazem menção de toca-la, ficando para trás os mortos e feridos. Os vivos estão em pé, todos retesados, e as curvas (que haviam sido utilizadas no grupo anterior como recurso expressivo, para derrotar a tristeza e a desgraça) foram substituídas pelas retas. Neste grupo a “morbidez” dá lugar à energia e o próprio cinzel se faz mais vigoroso, escavando as figuras de maneira mais viril. O grupo é mais compacto, forte e amalgamado que os anteriores, como a querer demonstrar a coesão e a unidade, o sentimento universal que exigia a independência.

O último grupo (direita) representa a Glória da Itália Moderna. Esta, está sentada num trono no centro da composição, traz o cetro na mão direita e um escudo romano na esquerda. Existe um homem nu aos seus pés e dois outros a ladeiam: o homem da direita traz uma pequena Glória alada em sua mão esquerda e uma espada na direita, como a querer demonstrar que a Glória só é conquistada através da luta; o homem da esquerda tem o braço parcialmente encoberto pelo manto voluptuoso que se desprende da Itália e segura uma espécie de barrete.

O que mais nos interessa nesta ponte não é, no entanto, a iconografia³ mas sim o tratamento formal, o acabamento. Há uma fatura semelhante ao tratamento formal que Nicola Rollo empregará em suas figuras, profundamente diferente da fatura lisa e polida do arquiteto Sacconi e seus colaboradores, como Ximenes.

É espetacular a semelhança de fatura nos relevos desta ponte e nas obras de Rollo, o cinzel, a mão do artista. Foi esta semelhança que nos fez incluir este capítulo.

Enquanto Rodolfo Bernardelli parece muito mais inclinado para a “maneira Ximenes” com o seu acabamento absolutamente liso, a sua grandiosidade contida pelo sentido do bem feito e do bem acabado, tanto Nicola Rollo quanto Luigi Brizzolara – e de maneira mais incisiva o primeiro – parecem mais inclinados a esta nova maneira. Não se trata apenas de questionar se a sua fatura é lisa ou porosa (120 anos de exposição às intempéries e à poluição certamente alteram muito o aspecto final de uma obra de mármore), trata-se, isto sim, de um cinzel mais “rude”, mais viril, de um artista que certamente trabalha com mais rapidez e energia.

É fato digno de nota o quanto a figura masculina encurvada, do segundo grupo da ponte (à esquerda da figura central) tem em comum com uma figura masculina que Nicola Rollo produziu para o túmulo da família Trevisioli, no Cemitério da Consolação, em São Paulo.

Trata-se de um homem todo contraído, fechado sobre si mesmo, em total introspecção. Como uma concha que se fecha, ou um feto no ventre da mãe, este ser apolíneo, de anatomia poderosa, chora a morte da donzela.

Cinco décadas depois, a muitos quilômetros de distância, eis o mesmo sentido da compreensão das formas, este “fazer grandioso”, que era o paradigma da produção de Rollo. A grandiosidade que existe em cada artelho e em cada tendão bem executado.

Rollo conservará em toda a sua produção esta “necessidade do monumental”. A tal ponto esta necessidade lhe parecia premente que, certa vez, tendo por acidente observado um aluno do Liceu de Artes e Ofícios entretido em moldar um pé, copiado de uma estátua de Canova, lhe disse “Bisogna fare grande”. O jovem aprendiz executou então um imenso pé, com 2 metros de comprimento. O discípulo, Raphael Galvez tornou-se aluno de Rollo no ano de 1922, e com ele trabalhou por 20 anos: aprendera do mestre o senso do grandioso⁴.

Este é certamente um eco da formação escultórica de Rollo, recebida a partir de homens como o escultor desta ponte e outros escultores de sua geração, a quem foi legada a tarefa de forjar a feição artística do novo Reino da Itália. Por formação escultórica entendemos tanto aquela recebida na Academia quanto aquela obtida através da educação do olhar, ao observar obras consagradas ou não, espalhadas pela cidade de Roma.

Reinterpretações diversas do grandioso – herdadas não da “maneira da ponte”, mas da “maneira Ximenes”, onde a virilidade e a relativa “rudeza” são substituídas pelo apuro formal, o acabamento primoroso e a fatura mais “sutil” – darão origem à dicotomia fundamental que existe entre a escultura carioca e a paulistana, ambas de inspiração italiana, basicamente forjadas a partir dos ensinamentos da Academia de Belas Artes de Roma.

É interessante notar como Nicola Rollo, mesmo tendo produzido toda a sua obra no Brasil, estava evidentemente a par do que se produzia no seu país natal. Não se trata apenas da influência deste escultor e seus contemporâneos - todos já maduros quando Rollo estudou em Roma - mas também existe um evidente parentesco entre a produção de Rollo e os trabalhos que se produziam contemporaneamente na Itália.

Na praça central da Universidade de Roma, “**La Sapienza**”, a Praça da Minerva, existe uma escultura em bronze (a Minerva), ladeada por dois relevos monumentais, aplicados sobre as estruturas laterais do grande edifício da Reitoria e da Biblioteca central, contígua à Faculdade de Letras e Filosofia. Os dois relevos representam dióscuros, evidentemente inspirados nos dióscuros que ladeiam a escada que dá acesso à praça do Capitólio, e são muito semelhantes às figuras que compõe o friso que Rollo executou para o Palácio das Indústrias..

A Universidade de Roma funcionou inicialmente junto ao arquivo de Estado, “**La Sapienza**”, de onde tirou o seu nome, próximo à Igreja de Santo André do Vale. Na época do fascismo foi construída a Cidade Universitária. As referidas esculturas datam, portanto, da mesma época na qual Rollo estará decorando o Palácio das Indústrias

A precisão anatômica, um vago hieratismo (querendo remeter ao classicismo, no que tange à sua concepção do eterno atemporal) e, sobretudo, a maneira de representar os cavalos, faz com que acreditemos que, além de um referencial essencial comum, existe algum tipo de diálogo entre o grande friso do Palácio das Indústrias e estes dois relevos da Universidade de Roma.

De qualquer forma, ainda que seja apenas alusão a um tema comum, é altamente significativo que se escolha, mais ou menos na mesma época, um referencial comum e que impõe um certo desenvolvimento formal.

Mayra Laudanna, que escreveu uma competente dissertação de mestrado sobre Raphael Galvez⁵, discípulo de Rollo, sempre atentou para o fato de que o mestre sempre esteve “com os pés no Brasil e os olhos na Itália”. Ele fazia questão de acompanhar a evolução da escultura italiana, através de jornais e revistas.

Podemos encontrar em Rollo um certo cosmopolitismo, que o faz pender hora para o expressionismo, um tanto tardio (túmulo de Luís Isola, de 1927), hora para o “retorno á ordem” (Palácio das Indústrias) que estava em voga no mesmo período na Itália.

O fato de Rollo estar sincronizado com o desenvolvimento da escultura italiana não apenas explica porque, de certa forma, ele sempre se manteve alheio ás “vanguardas paulistanas”(fazendo com que se afastasse muito de propostas como a de Brecheret, por exemplo), como também explica a sua própria maneira de expressar a modernidade na escultura.

A fatura de Rollo não só é derivada da “maneira da ponte”, como também da moderna escultura italiana, herdeira desta. Certamente existirão na Itália centenas de relevos como estes dióscuros da Universidade; no entanto, o curioso é que exista em São Paulo, no Palácio das Indústrias, algo que se assemelha tanto aos mesmos.

NOTAS:

1. Que se encontra onde, desde sempre, foi a entrada de Roma: a Via Flamínia e a Ponte Mílvio.
2. onde funciona, na Piazza Ferro di Cavallo, a Academia de Belas Artes.
3. o sentido do alegórico também é o mesmo, mas isto já era esperado uma vez que o repertório iconográfico das últimas décadas do século XIX não será certamente muito diverso daquele utilizado nas primeiras décadas do século XX dentro da mesma Academia de Belas Artes.
4. Episódio descrito em: **Jornal da Tarde**, segunda-feira, 28 de maio de 1990, número 7523, ano 25, p. 12.
5. Universidade de São Paulo, 1990.

Capítulo 5: A particularidade da obra de Rollo e Brizzolara

“Éramos deuses no começo dos tempos! E tão livres e tão soberanos como o próprio Criador de tudo. Mas, justamente por termos tido aquela ampla liberdade, quisemos, voluntariamente, cair, e caímos, e criamos esta estúpida matéria em que chafurdamos, século após século! E como nós nos materializamos, em consequência, o retorno àquele primigênio estado espiritual de liberdade e soberania é mais difícil, porque seria necessário libertar-nos das seduções da matéria e procurar o caminho do regresso, única salvação.”

Nicola Rollo¹

Nicola Rollo (Bari 1889 – São Paulo 1970) é, sob todos os pontos de vista, uma personalidade fascinante: o atraente playboy dos anos 20, “com sua capa preta, cabelos longos e chapéu de aba larga, chegava aos lugares a cavalo ou numa motocicleta potente”². Foi também um grande mestre da escultura, com pretensões a físico experimental, e metafísico, “de inabalável fé na transcendência da vida”³.

Este humanista inveterado, com ares de “Leonardo da Vinci do século XX”, produziu toda a sua obra no Brasil. É um exemplo inequívoco do tipo de cultura que a imigração italiana pode produzir na cidade de São Paulo, fecundada que foi pelo germen da latinidade peninsular.

Produziu obra escultórica considerável, desde que se lançou na panorama artístico paulistano, através do Concurso aberto para a construção do Monumento Comemorativo ao 1º Centenário da Independência (19 de junho de 1919). Foi também neste concurso que deparamos pela primeira vez no Brasil com o nome de Luigi Brizzolara (Chiavari 1868 – Gênova, 1937).

Rollo era de Bari, Brizzolara nascera em Chiavari, província de Gênova, uma cidade fundada sobre farta herança romana. Mais velho do que Rollo, Brizzolara já era renomado internacionalmente, uma vez que executara o Monumento Comemorativo ao 1º Centenário da Independência da Argentina (1916).

Ao contrário de Nicola Rollo, que se fixa em São Paulo e aqui produz toda a sua obra, Brizzolara é um cidadão do mundo. Suas obras foram todas inteiramente executadas na Itália – sendo remontadas depois nos locais definitivos – dentro de um fazer consagrado, tanto em se tratando de técnicas quanto de materiais: Brizzolara talha o mármore de Carrara ou funde o bronze.

Já foi procurado um código gestual, uma linguagem simbólica ou alegórica em suas obras, no sentido de faze-las portadoras de alguma mensagem, ligada ao esoterismo ou à Franco Maçonaria, que estavam em evidência na época, exercendo grande influência. No entanto, se gestualidade há, esta é muito mais o fruto da eterna procura da expressividade e do movimento – procura esta que caracterizará todas as obras deste escultor – no sentido de emprestar uma carga dramática às figuras, dar-lhes uma existência psicológica, do que da vontade premeditada de transmitir uma mensagem dogmática.

A sua **Fosca**⁴ é o exemplo mais patente desta vontade consumada. A figura “berninesca”, onde a carne jamais pode ser confundida com os panejamentos que a envolvem (dado o tratamento diferenciado conferido) e onde, acima de tudo, há a vontade de imprimir um drama pessoal às feições convulsas, é um exemplo esplêndido da arte que engendra o movimento e a voluptuosidade.

Este tipo de preocupação, expressa no gosto pela transcrição dos movimentos das volutas e drapeados do panejamento, onde grandes massas executam um jogo sinuoso entre luz e sombra, está totalmente ausente na obra de Rollo.

A majestade serena e a linearidade calma e ativa das suas estátuas, aliadas a um estudo anatômico perfeito lhes conferem um caráter idealizado e atemporal. Muitas vezes as anatomias tornam-se propositalmente deformadas, num esforço de simplificação e numa vontade de estabelecer uma harmonia perfeita de linhas, conforme avança a sua obra.

Graciosas, quase hieráticas, as alegorias com as quais Rollo quis ornar o Palácio das Indústrias – monumento imponente da Metrópole do Café e que celebra a nova era que se inicia – resistem impávidas ante a passagem do tempo. A matéria da qual são fitas pode fenecer, podem tornar-se cinzentas e esmaecidas; mas a sua concepção, linear e idealizada, as reveste de um caráter atemporal: são seres retirados da história, despidos de qualquer contexto vivido, sem psicologia. Elas manifestam apenas a perene exibição do ideal da beleza, do belo eterno.

É a serviço deste ideal de beleza, que repousa sobre critérios como a pureza das linhas, o equilíbrio perfeito e a força da composição, que uma certa modernidade irá ser construída. Inequivocamente, como demonstram suas obras mais recentes, Rollo também enveredou pelo mesmo caminho. A sua obra anuncia a modernidade, a precede de alguma forma, caminha na mesma direção desta.

Se o fazer artístico de Rollo irá tornar-se gradativamente “mais moderno”, quanto á forma – assumindo cada vez mais a simplificação e a pureza das linhas, buscando aumentar o impacto visual e a força da obra – irá conservar-se, no entanto, filiado á tradição no que concerne à iconografia. Rollo não concebe uma imagem desvinculada de mensagem; a sua arte não abraçará jamais a visualidade pura.

O concurso para a elaboração do Monumento ao 1º Centenário da Independência havia revelado á comunidade paulista o gênio de Nicola Rollo. Aos 24 anos, tendo se formado pela Academia de Belas Artes de Roma (de acordo com seu discípulo, Raphael Galvez), já era um mestre, dominava completamente todas as normas do fazer escultórico da época.

Em seu artigo **O projeto Rollo**, para a **Revista do Brasil** (nº 52, abril de 1920), Monteiro Lobato já celebrava o gênio e dizia que “a cidade de São Paulo, infestada de Zagros indecorosos, sente-se orgulhosa de ter em seu seio, a levantar o vôo, um artista cujo nome está predestinado a circular pelo mundo livre de fronteiras, como um eleito da Glória”.

O mesmo Monteiro Lobato, ao comentar **A vitória de Ximenes (Revista do Brasil**, nº 53, maio de 1920), e atentar para o caráter fraudulento desta vitória, escreverá mais uma vez a favor de Rollo: “Rollo teve a votação unânime da Cidade de São Paulo com exceção apenas de quatro pessoas, que, por coincidência, formavam a comissão julgadora.”

Também o **Correio Paulistano**, que nos forneceu a única descrição sobrevivente do projeto, celebra Rollo entusiasticamente:

(...)Esse artista, cujo nome aparece pela primeira vez, em S.Paulo, é uma surpresa e uma revelação do importante certamen.

Antes de expor o seu trabalho ainda não ouvíramos o seu nome e a única credencial que trouxe para a evidência desse concurso de arte é o seu magnífico projecto, alvo das mais entusiásticas referências de todos os artistas e amadores que visitam o Palácio das Indústrias.

O escultor Nicola Rollo é italiano, natural de Bari. Estudou em Roma e pela primeira vez toma parte em concurso internacional, no qual aparecem vários nomes notáveis da arte escultórica.

Nicola Rollo tem trinta anos. O seu projecto é a exuberante manifestação de um talento novo e vibrante, compreendendo, como raros, os valores do “monumental”, de cuja expressão nos dá em sua brilhante “maquete”, a medida extrema. As suas figuras, a

concepção em geral do projecto, são grandiosas e ençolgani em sua simplicidade, em sua eloquência escultórica, em seu vigor expressional.

A idéia principal do seu monumento é a de marcha evolutiva da nação nova para a civilização, marcha esta de que a independência foi a grande e fúlgida etapa.

O grandioso monumento, cujo aspecto é de um arco de triunfo, apoiado em sólida cantaria e movimentado de uma grande vida palpitante por grupos colocados em seu embasamento, simboliza, o valor do gesto libertário de 7 de setembro, de cujo advento parte a nacionalidade para a conquista serena do futuro. O austero do monumento, de um caráter tão definido que assinala as suas próprias figuras, acompanha a idéia de eternidade que se deve ligar à esperança de grandeza nos tempos que não de vir. O estilo é sóbrio e quase triste, dando-nos porém unia impressão de arte sentida soberbamente e os gestos e a atitude dos grupos simbolizam, com vigor, o sentido que lhes deu o artista em sua concepção.

Sente—se, em frente ao seu projecto, a sensação perfeita de contacto com unia época de força e de grandeza, que está fora do tempo, porque é eterna e deve acompanhar a marcha evolutiva da nação nova para a glória que lhe acena do fundo dos séculos.

Destacando-se do plano, central do monumento, erguem—se lateralmente dois grandes grupos alegóricos, simbolizando a INDEPENDENCIA e o inicio da vida e a “defesa contra a invasão do território”.

O que mais impressiona no trabalho de Nicola Rollo é a maneira por que trata o artista as suas figuras. Estas, colocadas de qualquer modo, vivem uma vida real e palpitante. Parece, ao observador, que vão saltar e desligar-se do grupo, tão vigorosa é a distensão magistral daqueles músculos e tão verdadeira e vibrante é a atitude daqueles corpos encordoados e quase selvagens em sua rústica expressão de força.

O grupo da direita, como dissemos, simboliza o esforço e a vitória da Independência, que resumia as melhores aspirações do povo brasileiro; o da esquerda representa a época do trabalho e da defesa armada, que garante a ordem, e a paz, sob cuja proteção se desenvolvem as lavouras e as indústrias que vão creando fontes novas de progresso e de riqueza. Este grupo tem, como o da direita, um vasto sentido simbólico, que se resume no desenrolar da vida, dinamizada pelo trabalho e pelo instinto eterno de ampliação e de perpetuação. Há ali uni homem que guia um arado, uma mulher que trás um filho ao colo, e unia teoria vigorosa de figuras que extendem as suas lanças contra a ameaça de invasão da terra pelo estrangeiro.

Na “evolução do conceito de Pátria” que representa o baixo relevo da esquerda, um grupo simboliza o holocausto recíproco da terra e do homem; aquela oferecendo a vida a este e este sacrificando—a em sua defesa.

Na base da estátua eqüestre de D. Pedro, um alto relevo traduz o conceito que, desde o inicio da obra preocupa o artista, isto é, o de desenvolvimento da nacionalidade.

Aos pés do príncipe regente o povo, exaltado pelo grito de independência, levanta a bandeira libertária e a entrega, fremindo de um grande e universal entusiasmo, às novas gerações, que a tomam com fervor, erguendo-a nos braços e beijando-a.”⁵

A força, a grandeza e, acima de tudo, o caráter atemporal atribuído ao projeto, são uma constante. As alegorias à Indústria, ao Comércio, á agricultura e à Pecuária, serenamente plantadas em nichos no exterior do Palácio das Indústrias, ainda são o mais veemente apelo à esta “época de força”, a esta suspensão da cronologia, esta atemporalidade que se quer, no entanto, sempre presente.

A obra de Rollo é, do início ao fim, o apelo a este transcender. O tempo, enfim domado, não é mais do que uma contingência. O homem é o senhor absoluto do mundo, e de seu próprio destino.

A crença de Nicola Rollo na divindade do homem – vivamente estampada nas suas palavras, transcritas por Mário Graciotti, que nos serviram de epígrafe – perpassa toda a sua produção. O próprio corpo humano, que a princípio fora dignificado exatamente pelo que tem de mais tangível, as carnações, os músculos e os volumes, é elevado às alturas mais excelsas: sua nudez nunca é vulgar, é sempre sublime.

Este mesmo corpo irá se tornar cada vez mais gestual e fluido, portador de um intenso e vibrante movimento linear, transmitindo força e convicção interior. Pouco a pouco os corpos deixam de ser meros feixes de músculos (que tanto impressionaram ao crítico do **Correio Paulistano**) para tornarem-se autênticos receptáculos da alma, contorcendo-se ao sabor das emoções da mesma.

A espiritualidade e a simplificação caminharão, no seu caso particular, de mãos dadas. Ao contrário da produção escultural de Brizzolara – onde os detalhes e o tratamento da minúcia jamais atrapalharam a gestualidade ou a transmissão de uma mensagem, a impressão de uma vontade, de um “espírito” às imagens – conforme Rollo vai se tornando mais “metafísico”, suas obras foram se simplificando, tornando-se mais fluidas.

Não afastamos, em absoluto, a hipótese explicativa de uma simplificação gradativa da arte moderna como um todo, devido ao espírito da “praticidade” e dinamismo da nova época da burguesia e da indústria. No entanto, se é verdade que às contingências do mundo moderno (produção em grande escala, economia de meios, diminuição dos custos com aumento dos lucros, economia de tempo, etc.) corresponderão uma arte mais “maquinica” e mais simplificada (como demonstram os caminhos apontados pela arquitetura, pintura e escultura da modernidade) esta mesma simplificação, na obra de Rollo, é diretamente proporcional ao avanço da gestualidade e “espiritualização”.

Os gigantes, que ele utilizou como divisores para as escadas, na sua maquete para o Monumento à Independência (1920), apesar de estarem deitados por terra e conservarem o rosto colado ao solo, não carregam a mínima carga de vacilação ou fraqueza. “É o homem que, pela própria vontade, imbuído de uma grande convicção interior, dá a vida pela pátria.”

O corpo deitado por terra não é um corpo inerte, não o deforma qualquer crispação, desconhece o medo: permanece altivo, com os músculos retesados, é ainda senhor absoluto da situação. Entrega-se à morte apenas para derrotá-la, sair vitorioso, vencendo-a completa e definitivamente.

Sua atitude traduz um ideal de força – expresso na rigidez, na tensão muscular e na relativa hipertrofia – e de virilidade: é um ser convicto, resoluto, senhor da própria vontade, dono da situação.

Muitos anos mais tarde, em 1956, a vitória e a vontade férrea – aliadas á energia – seriam conseguidas, de maneira igualmente veemente, pelo emprego de recursos totalmente diversos.

No **Ecce Agnus Dei**, encomendado por José Florestano Felice e Odilo Checchine para ornar a praça em frente à matriz do Guarujá, ele não necessitou mais figurar uma musculatura tensa e retesada para dotar a figura de força e energia. O Cristo não passa de um “torpedo” de metal, ao qual foram aplicados braços, que sustém um cordeirinho. Embora os músculos inexistam (não são sequer mencionados), a figura é solene, forte e vitoriosa; possui alma, convicção e espírito. Este espírito é elevado á finalidade primeira do fazer escultural: Rollo não se compraz mais em descrever as clássicas pregas e drapeados de panejamentos, como fizera nas Alegorias do Palácio das Indústrias; não cria mais aqueles feixes de músculos, que traduziam a virilidade de seus nus masculinos. A estátua toda é a transmissão de uma idéia, de um conceito metafísico, de um espírito (“E o Verbo Divino se fez homem!”).

Desapareceu a carnalidade densa, a sensualidade, o erotismo das suas obras da juventude. Para o Rollo metafísico o que conta é a transmissão de uma idéia, não o gozo dos sentidos.

Monumental e majestático, compreendido com uma economia de meios surpreendente, o “torpedo” consegue transmitir toda a força de uma mensagem: “Este é o Cordeiro de Deus”. Cordeiro de Deus que se afirma enquanto tal, revela-se: o “torpedo” sustenta o cordeirinho sob o próprio peito, utilizando-se para tanto dos braços recurvos. Estes, só existem porque cumprem a função de demonstrar esta vontade da identificação: foram abolidos todos os elementos supérfluos, não há nada ali que não cumpra uma função imediata.

Nicola Rollo participaria ainda de inúmeros concursos públicos, como o Concurso para o Monumento de Verdi e o Concurso para o Monumento aos Andradas (Santos, 1920).

Este foi um concurso muito concorrido para o qual Rollo elaborou uma maquete que já carregava muitos dos elementos que tanto ele mesmo quanto Victor Brecheret iriam utilizar nos seus respectivos projetos para o **Monumento ás Bandeiras** (Ibirapuera, São Paulo): os dois cavalos emparelhados, com os respectivos cavaleiros, a tensão muscular e o cortejo das figurações que se seguem aos mesmos.

O que há de singular no monumento de Brecheret, se comparado à maquete de Rollo, é a eliminação dos três níveis diferentes (ou quatro, se contarmos o embasamento) e a transposição da ação para um único plano, ao nível do solo: todo cortejo de figurações de Brecheret encontra-se disposto numa fila indiana, no mesmo plano. Além disso, como se tratava agora de exaltar os feitos dos bandeirantes, foi introduzida uma barca onde, singularmente, os cordames estão frouxos!⁶

Na maquete de Rollo a ação se desenvolve em três níveis ou patamares diferentes, como já foi dito: os cavalos emparelhados, que precedem o cortejo de figurações, estão no nível mais elevado, ficando as demais figuras circunscritas aos dois níveis inferiores.

Além de Victor Brecheret (que teria sido aluno de Rollo antes de viajar à Europa), Vicente Di Grado, Tereza D'Amico, Alfredo Oliani, Figueira e Raphael Galvez foram alguns dos alunos de Nicola Rollo.

Raphael Galvez é quem nos coloca que Brecheret era tido como um “plagiador” do mestre, pelos seus alunos, e nos relata um episódio interessante:

“(…) O Brecheret era um trabalhador assim...Um camarada que fazia mesmo! Não mandava fazer!

O Rollo ficou para trás porque o Rollo não fez.

Nestes jornais que estão aí, nos quais ele desafia todo mundo, ele os desafia porque o Brecheret, na época em que ele fez a maquete para o Monumento aos Andradas, que era em santos, (...) era um artista que estava sendo bem considerado, mas que não tinha criatividade(...).

O Rollo montou uma vitrine inteira dos trabalhos dele (não do Brecheret, dele, do Rollo) e, falando de onde ele (o Brecheret) tinha tirado tal coisa, de onde ele tinha tirado tal coisa...

Mas ele fez uma bruta дума...

O Brecheret não ficou lá amofinado, não! Passou pela vitrine e viu lá uma coisa que ele ainda não tinha copiado, e copiou aquela também!

Está entendendo? Era isso, o Brecheret não tinha inspiração. Quem tinha inspiração era o Rollo.

O Brecheret quando fazia, fazia bem... mas era retirado da idéia criativa dos outros! É isso aí!

E o Rollo criava mesmo!

Ah, ele criava! Ele criava mesmo! Era um criador!”⁷

Não pretendemos entrar no mérito da questão, se Brecheret plagiou ou não o antigo professor e se mudou ou não o próprio nome, que seria Victorio Brecheretti, segundo alguns (no catálogo da **Semana de Arte Moderna de 1922** ele figura como **Victorio Brecheret**). O certo é que Victor Brecheret foi o mais produtivo escultor brasileiro do século XX, um grande realizador, expoente da Semana de arte Moderna de 1922, amigo pessoal e unanimemente celebrado pelos modernistas. Sob todos os pontos de vista, ele foi uma personalidade ilustre da nossa história. No entanto, há laços indisfarçáveis que unem o trabalho dos dois escultores: chamemos de “plágio”, como diz Raphael Galvez, livre inspiração, releitura ou coincidência de estilos, o fato é que seus trabalhos são relativamente semelhantes.

Tomemos um exemplo simples: a **Cabeça de Fauno**, de Nicola Rollo (atelier de Raphael Galvez), e a **Cabeça de Cristo com trancinhas**, de Brecheret (Museu Mário de Andrade, IEB, USP).

Ambas as peças possuem a parte superior da cabeça (numa região que pode ser circunscrita como indo dos supercílios até o topo) hipertrofiada, para imprimir a sensação de peso, aumentando o efeito da queda sobre o pescoço, cedendo ante o próprio peso. Apesar da **cabeça de fauno** não possuir trancinhas, há uma profusão de trabalhos nos quais Rollo se utilizou deste recurso: o famoso **túmulo do maestro Chiafarelli** (Cemitério

da Consolação, São Paulo, 1923) e o **túmulo da família Trevisioli** (Cemitério da Consolação, São Paulo, 1920) – que serão analisados logo a seguir – são exemplos significativos.

O sobrececho da **cabeça de fauno** franze-se em vincos, o bigode e as barbas (curva sinuosa, iniciada logo ao longo das têmporas, contornando a linha do rosto) só fazem por aumentar a impressão curva impressa ao todo, de volumes delineados suavemente e de linhas nervosas, como as que o desenharam magnífico nariz “quebrado”.

A **cabeça de Cristo com trancinhas** tem uma concepção um pouco mais simples, onde os volumes dão lugar a uma linearidade mais marcante, e mais alongada. A cabeça é “triangular” e acaba num queixo agudo. O topo da cabeça, parte mais marcante do todo, é um globo cortado ao meio, sendo não só o centro ótico como também a parte onde há mais concentração de massa em toda a figura. Quando visto de frente o topo da cabeça impede qualquer observação do rosto do Cristo que é, em parte devido á maior simplificação, infinitamente mais sereno do que o fauno de Rollo.

Neste exemplo simples podemos notar como existem condicionantes temporais do gosto, do padrão estético, que trazem uma grande aproximação entre a produção de Victor Brecheret e de Nicola Rollo. Os resultados alcançados têm também muito em comum em se tratando de sensação ótica e de semântica: ambas as cabeças, ao tombar sob o próprio peso, demonstrar dor, sofrimento físico e cansaço. A serenidade de Cristo é a serenidade magnânima de quem perdoa os seus algozes, e a sua paz de espírito é aquela alcançada por aquele que retorna ao seio do Pai Eterno.

A técnica de Brecheret confere às figuras uma simetria e equilíbrio absoluto, uma serenidade que é oriunda da ordenação lógica, da execução perfeita e primorosa. Seu fazer é infinitamente mais sofisticado e bem acabado do que o de Rollo mas, este tem uma “fúria criadora”, um ímpeto viril e audacioso que estava ausente na maior parte dos escultores brasileiros da sua época.

O túmulo da família Trevisioli, de 1920, é composto de duas figuras humanas em ronde-bosse, quatro máscaras e seis anjos estilizados no relevo; além de composições pequenas, intercalando-se aos anjos, de rostos e pares de asas. Os seis anjos e as cinco composições de máscaras e asas que lhes intercalam formam um friso, estendido numa parede que encarta a figura deitada. Todas as figuras são em bronze (bem como a base da figura reclinada) e o restante do túmulo é de pedra, incluindo as quatro máscaras que o flanqueiam, duas a duas, e o “altar” sobre o qual jaz a figura feminina.

Há um paredão de aproximadamente dois metros de altura e dois metros e meio á três metros de comprimento, de espessura aproximada de 1 metro, que fundeia todo o túmulo. Nas laterais do mesmo projetam-se dois corpos, como se fossem duas grandes “caixas”, pouco mais baixas do que o mesmo. Estes dois corpos cúbicos estão apoiados, óticamente, sobre uma composição que consta de duas máscaras humanas (cuja expressão evoca força, rigidez e firmeza) e volutas. Os dois cubos e os dois pares de máscaras, que lhes servem de base, são absolutamente simétricos.

No vão formado pelos dois corpos cúbicos, mais proeminente do que estes, há um altar ou leito de morte, sobre o qual jaz uma figura feminina. Esta, repousa a cabeça sobre um pequeno travesseiro; tem os olhos e os lábios cerrados e aparenta tranqüilidade.

A figura possui um nariz “grego”, o pescoço é um tanto quanto grosso, indo desembocar num colo alto, do qual emergem dois seios hirtos. Da cabeça partem tranças, que acompanham a linha do pescoço até os ombros, detendo-se ligeiramente sobre os mesmos.

Um panejamento extremamente eflúvio a envolve, totalmente aderente à maior parte do corpo (que é longilíneo e bem formado, indo terminar nuns pés de fada) sendo que, à altura do antebraço, cai graciosamente sobre a pedra do altar, em drapejado. A figura toda é graciosa, leve e gestual, sendo que o “rigor mortis”, impresso ao senho, aos braços (pesadamente estendidos ao longo do corpo) e aos seios hirtos, é totalmente anulado pela graça e leveza dos panejamentos, que a envolvem como uma aura refulgente, e pelas trancinhas, que lhe emprestam ar jovial.

A figura dorme o “sono dos justos”, na tranqüila certeza da ressurreição e de uma vida eterna; não há nela desespero algum, encontra-se plácida e serena.

Sobre a figura feminina há um friso, igualmente em bronze, aplicado ao paredão, formando o “pano de fundo” do túmulo. Neste friso figuram seis anjos estilizados que são as “virgens das portas” das quais nos falou Raphael Galvez em entrevista, devido à posição assumida por suas asas, que se assemelham a portas abertas. Este friso está colocado no interstício dos dois volumes que ladeiam o altar e acompanha e ultrapassa o corpo jacente da jovem defunta.

Se este é de fato o túmulo da “Virgem das Portas”, do qual falou Galvez, foi erigido por um pai pesaroso em honra de sua filha, de 20 anos de idade, que morreu virgem.

Em frente ao altar mortuário, sobre o qual a defunta repousa, há uma figura masculina, segurando uma lira, que a pranteia.

Este homem, cujo modelo teria sido Benedito dos Santos, campeão de boxe, está ajoelhado recurvando-se sobre si próprio, numa posição quase fetal, tendo a cabeça entre os braços. Possui um tórax “monstruoso”, músculos hipertrofiados, pescoço grosso, crânio e cabelos característicos da raça negra.

Suas pernas são belíssimas, possui ancas estreitas e ombros largos, feixes de músculos e ossatura se insinuam através da pele, tudo isso aliado á graça e leveza quase femininas com que seus braços titubeantes brandem a lira (formando um contraste belíssimo com a compleição e a posição do resto do corpo). Eis uma das páginas mais belas da obra escultórica de Nicola Rollo.

Este homem poderoso, hercúleo e extremamente viril, que se encontra subjugado e reduzido a uma dor quase infantil (posição quase fetal, denotando insegurança, regresso á infância, hesitação ao segurar e brandir a lira, rosto oculto entre os braços), com as suas

mãos extremamente delicadas no gesto: eis porque Luiz Morrone afirmaria, muitos anos mais tarde, que Nicola Rollo é “o poeta da escultura”⁸.

O gesto gracioso, delicado, “feminino” deste homem portentoso (que sente-se, enfim, impotente perante o mistério da morte) casa-se perfeitamente à leveza e delicadeza dos panejamentos e tranças da extinta. Sua massa corpórea, seu volume e força titânica, por sua vez, são o complemento à rigidez da morte, impressa ao corpo da jovem. Tais contradições equilibram-se e anulam-se mutuamente. O que resta ao final é a plácida calma do rosto da feneçida e a atmosfera de acolhimento amoroso (o qual a própria dor da figura masculina contribui para engendrar) e de aconchego que a campa lhe oferece.

Tivesse Rollo nos revelado o rosto convulso deste homem e esta impressão não seria mais possível. Toda calma e aconchego teriam sido quebrados, imperando então a dor e a angústia. Cabe ao Rollo metafísico, que é um grande escultor, saber fazer com que isto não aconteça.

O túmulo do maestro Chiafarelli, executado três anos mais tarde, é ainda menos corpóreo e mais espiritualizado do que este.

Há uma mulher incorpórea, toda circunscrita a uma linha sinuosa, de uma graça vegetal, que chora ao contemplar a lira sem cordas, que se encontra aos seus pés. Esta mulher, cujo eixo do corpo (se vista de lado) circunscribe um “S”, tem as pernas fechadas e o rosto entre as mãos; tranças lhe caíam dos dois lados da cabeça (hoje apenas a direita existe). Possui um longo corpo, insolitamente recurvo e longas pernas, braços conspícuos, que se limitam a desempenhar a função de citação: a anatomia cede terreno, na obra de Rollo, ante a premência de transmitir uma mensagem.

E a mensagem é esta: “Il pianto su la lira mutta”; o pranto sobre a lira muda – conforme relata Galvez. Quando Chiafarelli morreu, a lira morreu com ele, não toca mais.

Quatro anos mais tarde e a espiritualidade estará definitivamente firmada, em detrimento da corporalidade. A escultura de Rollo, que já pressagia o Cristo “torpedo” do Guarujá, é agora etérea, fluida: abolidos estão para sempre os feixes de músculos, os volumes corpóreos, o sexo.

O túmulo de Luís Isola nos apresenta um homem quase gótico, no seu expressionismo tardio: esquelético, crispado, de eixo (lateral) sinuoso, contorcido e pesaroso. Em verdade, o seu ventre oco, totalmente contraído, é a própria consubstanciação material do vazio da morte.

O seu rosto, que contempla as excelsas alturas, totalmente voltado para o céu, é o único elemento tranqüilizador da composição. Os seus braços caem pesadamente, todo o corpo desmorona. Não fora o volume mural (qual grossa pilastra cúbica) no qual está apoiado (e sobre o qual repousa a cabeça) e o corpo todo desabaria por terra.

Criatura horrenda e angustiante, tão esqualido quanto as representações da morte e da peste da última Idade Média, ele é a própria negação do corpo: um invólucro carnal que morre e fenece, efêmero receptáculo da alma e da vontade humana.

Nicola Rollo amargaria para sempre a derrota sofrida ante Ettore Ximenes. Jamais foi capaz de superar a frustração de ter realizado, inequivocamente, o melhor trabalho, recebendo o terceiro lugar.

Paradoxalmente, foi através do Concurso para o Monumento ao 1º Centenário da Independência que Rollo ganhara notoriedade, lhe abrindo as portas para todos os trabalhos que ele executou a seguir (alguns deles expostos acima). Foi também a sua participação neste concurso que fez com que ele caísse nas boas graças de Ramos de Azevedo, que lhe ofereceu um atelier no Palácio das Indústrias e lhe encomendou a decoração do mesmo.

Esta, estivera anteriormente sob o encargo de Mantovani, que foi professor de escultura de Tarsila do Amaral e que, além do grupo não aproveitado no Palácio das Indústrias, executou uma série de baixos-relevos para a Igreja de São Bento.

O conjunto escultural do Palácio das Indústrias compõe-se de quatro estátuas isoladas em nichos (flanco esquerdo do corpo principal do edifício, e lado esquerdo do frontão, no plano térreo), um friso em alto-relevo (centro do frontão, segundo pavimento) e um grupo triunfal (colocado sobre um torreão que avança do corpo principal do edifício, à extrema direita do frontão) que é composto de cinco figuras humanas e de um carro-de-boi puxado por uma parilha destes animais.

As quatro “ronde-bosses” possuem o cânone aproximado de 7 cabeças sendo a sua concepção bastante simplificada (órbitas vazias, nariz afilado e sem vinco). O nicho das referidas estátuas é extremamente raso, contendo apenas a quarta parte posterior das figuras. Este nicho tem um efeito meramente decorativo, servindo para emoldurar a figura vista a distância e não produzindo qualquer sombra sobre a mesma.

Apóiam-se as figuras sobre um pedestal octogonal, guarnecido de friso central, o qual é arrematado, na parte inferior, por uma máscara leonina. Este pedestal, que lhes serve de plinto, encontra-se também quase que excluído do nicho.

A estátua representando o comércio tem um cetro na mão esquerda, guarnecido de serpente estilizada e de um par de asas na parte superior, havendo entre as mesmas uma máscara masculina barbada, extremamente simplificada. Há um livro volumoso na mão direita, lacrado por tirantes. O cetro alado, guarnecido de serpente estilizada, tem sido conferido como atributo de Hermes (Mercúrio), querendo simbolizar o comércio.

A estátua possui o torso ligeiramente arqueado para trás, sendo que o seu eixo principal de equilíbrio está ligeiramente deslocado para a porção esquerda do corpo.

Os cabelos estão arranjados na parte posterior da cabeça, presos numa espécie de rolo que forma volutas nas duas porções laterais. Estes, são apenas desenhados, delineados

sumariamente: do topo da cabeça às volutas não passa de uma meia-esfera, escavada aqui e ali, afetando a forma de um capacete.

O rosto possui têmporas salientes, testa proeminente que é arrematada por um nariz grego. Não possui zigomas e afeta a forma oval, ainda que um tanto afunilado na parte inferior, onde termina num queixo quadrado. A boca, de linhas clássicas, lhe empresta um ar ao mesmo tempo superior e meditativo. As orelhas são pequenas, não sendo visíveis frontalmente.

Os ombros e o colo são recurvos, o pescoço é forte, chegando a ser um tanto quanto grosso. O torso, além de estar um pouco arqueado para trás, está voltado três quartos para a direita. Esta oposição entre o movimento do torso e o movimento da cabeça (três quartos para a esquerda) configura estabilidade de composição e equilíbrio.

Os ombros são nitidamente femininos e a figura possui seios opulentos, que são inferidos pela queda do panejamento que lhe delineia perfeitamente o corpo. Toda a carnalidade pode ser inferida pelo jogo produzido pelos panejamentos. Eles não apenas lhe modelam o corpo, mas também possuem uma existência autônoma, enquanto fazer escultórico, que independe da própria “ronde-bosse”.

Sobre estes panejamentos resta dizer que eles delineiam perfeitamente o arco do colo, partindo de uma espécie de alça (tombada á meia porção do braço esquerdo), sendo substituído na parte frontal apenas pelos seios em riste, até chegar a um amontoado do lado direito, de onde cai em pregas majestosas, após envolver completamente o braço direito. O arremate das pregas é dado por um efeito de cascata.

As mãos são bem proporcionadas e os dedos são longos e finos. O aspecto geral da figura é elegante e altivo sendo que, sob qualquer ângulo, a tangibilidade da pedra é mantida, sendo a carnalidade espessa e material contida dentro dos contornos, não se desfazendo jamais o efeito “silhueta”. As linhas são magnificamente trabalhadas, particularmente nos ombros, colo e pulso esquerdo.

A segunda estátua representa a pecuária e baseia-se nas representações de Ceres ou Demeter. Possui cabelos toucados em feixe e atados por fitas, circulando a cabeça (laterais e posterior) num grande rolo, caindo em cachos sobre a orelha esquerda e atrás da orelha direita (grandes cachos que escorrem pelo pescoço). Possui diadema e “banda” sobre a testa, e carrega um bezerro (demasiadamente reduzido) sobre as mãos, que estão postas sobre o ventre.

Ao contrário do exemplo anterior (a alegoria do comércio), esta figura não fixa ninguém, seu olhar perde-se, não brinda o espectador com “os ares de sua graça”.

O eixo de equilíbrio incide sobre a perna direita e a cabeça encontra-se voltada a três quartos para este mesmo lado, ligeiramente curvada para baixo. Da mesma maneira que a

estátua anterior, também não possui zigomas, sendo a forma do rosto oval e com uma boca mais delicada que a anterior.

Os panejamentos encontram-se solidamente amparados pelo ombro direito, passando então a delinear as espáduas, sendo que do lado esquerdo só são sustidos pelo seio ereto. O braço direito encontra-se totalmente envolto pelos panejamentos, enquanto que o esquerdo só é envolto à partir da metade inferior, estando o ombro completamente descoberto. Ambos os braços estão flexionados, com as mãos, que sustém o bezerro, postas sobre o ventre, como já dissemos anteriormente.

Ao contrário da figura anterior, ornada apenas com o “chiton” dórico, que tem a cintura alta ligeiramente marcada, esta conserva a túnica jônica, com o “peplo” superposto. O aspecto geral é idealizado e sereno sendo que, como no exemplo anterior, as pregas caem em cascatas ao final das barras.

As mãos são fortes, apesar de elegantes, com os dedos longos. A perna direita (que sustém o eixo principal de equilíbrio) está tesa, estando a esquerda flexionada.

Seu torso, como no exemplo anterior, está ligeiramente voltado para a direita, sendo que tanto o bezerro quanto as mãos da estátua tomam este direcionamento. Isso ocorre para afirmar o eixo de equilíbrio, bem como para dar mais estabilidade à composição.

Em ambos os casos, a parte superior do corpo (torso) está ligeiramente voltada para a esquerda, querendo, através desta oposição diametral, afirmar ainda mais o equilíbrio da composição ao mesmo tempo em que imprime ao todo um certo ar de movimento, que nunca chega a ser consumado.

A terceira estátua representa a agricultura e baseia-se nas representações de Minerva, a “mãe da oliva”. Também possui “banda” sobre a testa, com os cabelos toucados nas partes laterais e posterior da cabeça. Ambas as mãos seguram ramos de oliveira estilizados, guarnecidos de folhas e alguns frutos.

A cabeça encontra-se quase que completamente voltada para a direita. Tal como nos exemplos anteriores, as feições também são idealizadas e tem um certo assento clássico, bem como os cabelos, que são apenas delineados, sem menção alguma de texturas. As orelhas são minúsculas, estando quase que completamente ocultas sobre as volutas do penteado.

O eixo de equilíbrio é central, estando a linha mestra circunscrita a uma reta que vai do pescoço às pregas que caem pesadamente do manto. Parte das linha imaginária da cintura, sobre o ventre, e chegando às cascatas no barrado das referidas pregas.

O braço esquerdo encontra-se flexionado para cima, sendo que toda a porção inferior está descoberta, e a mão esquerda, guarnecida dos ramos de oliveira, repousa placidamente ao lado do seio esquerdo. O braço direito (ombro e porção superior do braço totalmente descoberto) está colado ao flanco e encontra-se igualmente guarnecido de ramos de

oliveira. O panejamento cai pesadamente em pregas, atrás do antebraço esquerdo, até quase a altura do joelho, onde culmina em cascatas.

A maior concentração de volume está na região central da estátua, e o equilíbrio e estabilidade são completos. Também não fixa o espectador, não olha para ele. Ela é completamente linear e a simplificação das formas é ainda maior do que nos dois exemplos anteriores. O ar é austero e um tanto quanto pomposo.

Há momentos, no entanto, em que toda a austeridade acaba por quebrar-se, a linearidade pura cedendo espaço á arte da ilusão, quando luzes e sombras irão entreter nossos olhos.

Trata-se do ocorrido com os panejamentos que delineiam o colo da figura: através da multiplicidade de linhas que se quebram, acumulando e dando caimento às pregas, quando as sombras, que incidem no interior das mesmas, irão produzir o efeito ótico de folhas. Encontramos então um certo ar ilusionista, ou seja, as sombras projetam estas folhas, que não são visíveis em momentos de muita claridade, quando o sol incide diretamente.

A última estátua avulsa é a alegoria da indústria. Possui como atributos uma roda dentada, sustida pela mão esquerda, e um pequeno martelo, que segura com a mão direita.

Nesta figura a simplificação atingiu o ápice: os cabelos são de delineação tão sumária que o aspecto final é o de um capacete. Tal como no exemplo anterior (Agricultura), o eixo principal de equilíbrio é central, sendo a composição bastante simétrica e estável.

O rosto encontra-se quase que completamente voltado para a esquerda e para baixo, incidindo o seu “olhar” sobre a roda dentada que carrega.

A porção inferior do corpo está ligeiramente voltada para a direita, enquanto que o torso encontra-se equilibrado em sua posição frontal, por um sistema de compensações. O braço direito, que está colado ao corpo e completamente envolto em panejamentos que caem em drapejados, está ligeiramente flexionado para trás, num ligeiro arco, para compensar o braço esquerdo, que sustém a roda dentada, totalmente flexionado. Desta maneira, ao lançar os ombros para trás e as espáduas para frente, Rollo consegue manter o torso equilibrado, sem que seja necessário volta-lo para a esquerda.

Há uma faixa sobre a linha dos quadris, a qual faz com que surjam novas pregas no panejamento, também no centro ótico da região frontal. As massas encontram-se perfeitamente equilibradas, não havendo maior acúmulo central, inferior ou superior.

O aspecto geral desta estátua é cansado, penoso. Os próprios panejamentos, que caem pesadamente, e a sua expressão que possui um certo ar doloroso, contribuem para este efeito. A indústria fecha-se sobre si mesma, de maneira que até mesmo o seu olhar incide sobre sua própria roda dentada, como já dissemos.

Ao contrário da alegoria do comércio, por exemplo, onde cada ângulo de visão diferente proporciona uma nova descoberta (poderíamos mesmo afirmar que cada novo

ângulo de observação nos proporciona o espetáculo de uma estátua diferente), a indústria, tal qual uma concha ou um casulo, mostra apenas o seu invólucro. Ao espectador, impotente e perplexo, resta apenas contentar-se com o único de apreciação possível, o frontal.

Em algumas estátuas, como as alegorias do comércio e da agricultura, ainda há a possibilidade do estabelecimento de uma relação bilateral, fundada na troca de olhares. O ilusionismo produzido nestas duas estátuas, calcado numa correta inserção de sombras produzidas pela testa das mesmas, possibilita que o espectador estabeleça uma relação dialogal com o objeto artístico, ainda mais porque o espectador faz-se cúmplice do “escultor-ilusionista”, ao deixar-se impressionar pelos “truques” que ele introduz na obra.

De certa forma, cada novo espectador que abandonar-se às ilusões, crendo que a estátua está a olhar para ele, não só se faz cúmplice do escultor, mas também participa de uma recriação momentânea da obra de arte.

Ao observarmos a alegoria da Indústria podemos nos indagar se o processo que submete a arte a uma simplificação crescente tem **necessariamente** de trazer consigo esta distância entre o público e o objeto artístico, e esta **completa** autonomia da obra de arte, que passa a se constituir como um contexto acabado em si mesmo.

Rollo vivencia, em algumas destas obras, um momento em que uma certa forma de diálogo bilateral ainda é possível, sem abrir mão da simplificação formal. O canal de diálogo encontra-se aberto em obras como a alegoria do comércio e da agricultura, mas já se fechou na alegoria da indústria: ela repele o olhar, está só, perpetuamente entretida num monólogo egocêntrico e narcisista onde não cabem outras vozes que não sejam a sua.

Em contrapartida, a fluidez das linhas e o admirável equilíbrio das massas, aliados à crescente simplificação, fazem com que esta estátua seja um exemplo magnífico do que Rollo era capaz de produzir, tanto no tocante à criação quanto à técnica.

O Grupo Triunfal do Progresso encontra-se sobre um torreão quadrangular, que lhe serve de plinto, e que avança à extrema direita do frontão do edifício.

O torreão é decorado com brasões nos quatro ângulos, estando estes envoltos em ramagens de volutas e fitas estilizadas, sendo arrematados, na parte inferior, por uma guirlanda de folhas e frutos (possivelmente olivas). Na parte central de cada um dos flancos (faces esquerda e direita do torreão) encontra-se, inserida dentro de um retângulo de cimento emoldurado por friso, uma composição de foice e picareta enlaçados em fita.

A parte frontal (onde estava escrito, na parte superior, emoldurado num retângulo de cimento “PROGRESSO”) é guarnecida de duas traves, que dão a ilusão ótica de sustentar parte do grupo. Sob estas traves, ocupando a região central do frontispício do torreão, há um retângulo de cimento emoldurado por um arranjo de folhas e frutos variados (como maçãs, abacaxis, bananas, uvas, etc) e que é arrematado, na porção inferior, por uma máscara humana grotesca (perversa) cujos cabelos foram substituídos por emaranhados de folhas de parreira.

Visto pelo lado esquerdo o grupo do Progresso configura-se da seguinte maneira: há uma figura masculina nua, acorçada na parte traseira de um carro de boi em forma de U, que lembra uma biga romana sem espaldar.

Este carro possui quatro rodas, com quatro perfurações circulares em cada uma e delineação sumária de um eixo central, estando inteiramente decorado com guirlandas e arranjos florais estilizados. É interessante notar as máscaras caprinas (bodes) entremeados de arranjos de ramagens, que decoram a barra inferior do carro e irão arremata-la nas duas extremidades. Possui também uma espécie de composição em três degraus, na parte frontal, ao centro do carro, sobre a qual está apoiada a alegoria da Glória.

A figura masculina, já citada, tem a perna direita flexionada e semi-apoiada nos degraus. O braço esquerdo encontra-se oculto sob arranjos volumosos de folhas e ramagens, os mesmos que o emolduram e que são sustidos (oticamente) pela mão direita. O braço direito está flexionado, descrevendo um ângulo de 90° em relação ao torso, e levantado. Os músculos estão tensos e a mão direita (a qual, como já foi dito, sustém os arranjos de ramagens que o emolduram) está colocada logo acima do ombro direito.

Os cabelos, de delineamento sumário, no topo da cabeça, antes de caírem em volutas, dão a impressão de um capacete. A cabeça encontra-se lançada para frente e flexionada sobre a espádua esquerda, sendo que o seu “olhar” (fora ele existente) estaria localizado incidindo sobre a própria coxa. Esta figura encontra-se com o cotovelo direito danificado.⁹

Logo a sua frente, em pé sobre a composição em degraus, está a alegoria da Glória (ou Vitória), cujos atributos são as ramas de palmeira.¹⁰

A figura encontra-se ligeiramente arqueada para trás, de maneira que, através de um sistema de compensações, os seus seios estão hirtos (possuindo bicos) e o abdome é lançado para frente, enquanto perna direita está levemente flexionada.

Ao contrário das quatro alegorias estudadas anteriormente, os seus cabelos não estão arranjados em volutas gregas e sim num modesto coque, colado à nuca. Sua expressão é serena, sendo que o seu nariz tem um certo acento Lombardo (narinas estreitas, extremidades finas) e o queixo é redondo e proeminente. Trata-se evidentemente de um estudo do natural, com utilização de modelo.

Seus panejamentos (um “chiton” dórico, de cintura marcada) lhe delineiam perfeitamente todo o corpo em pregas, estando no entanto, bastante gasto pelas intempéries. Os mesmos arranjos de ramagens, que emolduram a figura masculina acorçada, estão postos aos seus pés. Estes arranjos circularão os degraus, indo ressurgir na face direita do carro.

À frente do carro, como a puxa-lo, está uma parilha de bois (como os chifres e patas dianteiras bastante danificadas, deixando à mostra a armação de aço) ladeada por figuras masculinas nuas.

A figura masculina, colocada no lado esquerdo (observador frontal), descreve um arco perfeito com as suas costas. Este arco parte dos ombros e omoplatas (sendo que a omoplata esquerda, voltada para trás, parece destacar-se do bloco principal) e culmina na região glútea.

Seus cabelos, da mesma forma que a figura masculina anterior, são sumariamente delineados. A cabeça está ligeiramente lançada para frente e curvada para baixo. A perna esquerda (parcialmente destruída, deixando à mostra a armação de aço) está tesa, estando a direita flexionada.

O ventre (recurvo e arqueado) compensa perfeitamente a região glútea, onde há muita concentração de massa. No entanto, a maior concentração se dá, indiscutivelmente, na parte superior. Os braços flexionados e o torso, completamente voltado (de ombros e espáduas) para a porção esquerda e posterior do corpo, carregam um fragmento de roda dentada retalhada, querendo simbolizar a indústria.

Na realidade este grupo é a síntese da iconografia das quatro alegorias. Acham-se aqui representados a Agricultura (ramagens e arranjos de folhas e frutos), a pecuária (parelha de bois), a indústria (fragmentos de rodas dentadas, que são carregadas pelas figuras masculinas que flanqueiam a parrelha) e o comércio (o próprio carro, que transporta os outros valores).

Visto pela porção frontal, o conjunto apresenta a novidade de uma segunda figura feminina (igualmente paramentada com um “chiton” dórico), estando também bastante gasta pela ação das intempéries.

Esta figura, colocada entre os dois bois, num plinto quadrangular individual, mais projetado do que o apoio geral do conjunto, é bastante interessante: seus cabelos chegam a ensaiar volutas gregas (estão toucados em coque, na parte traseira da cabeça) e suas feições clássicas são serenas, o que é novidade neste conjunto. Seus seios estão hirtos, possuindo bicos, e seu abdome é lançado para frente para compensar o ligeiro arco circunscrito na porção traseira.

Suas pernas não são mais insinuáveis sob os panejamentos, uma vez que as pregas se perderam, mas, pelo acúmulo de massa à direita (região frontal), presume-se que a perna direita estivesse ligeiramente adiantada em relação à esquerda, querendo dar a impressão do ato de caminhar.

O braço direito está flexionado e colado ao corpo, é guarnecido de ramagens e frutos (uvas ou olivas) em profusão. O braço esquerdo, ligeiramente arqueado, colado ao corpo, irá servir de suporte material para cascatas de pregas que lhe desprendem majestosas.

Visto pelo lado direito (observador frontal) deparamo-nos com duas novidades: ao contrário da porção esquerda (onde a retaguarda da alegoria da Glória será guarnecida de uma figura masculina acorçada) neste lado, a alegoria da Glória é seguida de um menino bojudado, de largas ancas. Esta espécie de Gênio está em pé, com os braços erguidos a apoiar a guirlanda floral de ramagens que o envolve (emoldura) e que é a mesma que, partindo do lado esquerdo, pela porção posterior do carro, irá envolver a primeira figura masculina.

Trata-se de um Gênio, com amplas ancas voltadas para a esquerda, tendo um eixo de equilíbrio sinuoso, visto que a perna direita (flexionada) está como que suspensa no ar.

Visto deste lado, o arranjo em degraus é mais perceptível, pois o arranjo floral (as referidas ramagens) irá terminar à altura das ancas do Gênio bojudo, não envolvendo a base, como acontece na porção oposta.

A figura principal, vista deste ângulo, não apresenta qualquer novidade, exceto o braço direito, todo ele teso e voltado para parte posterior do corpo, de onde se desprendem vastas pregas. A mão direita está pousada delicadamente sobre as guirlandas de flores e arranjos ramais, que emolduram a parte superior do Gênio.

A figura masculina nua, que flanqueia a parelha de bois, é absolutamente simétrica à anterior (já citada), não havendo nenhuma novidade.

Devemos afirmar que a Glória posta sobre um carro é um tema tradicional, sendo trabalhado também por Luigi Brizzolara, que deverá ser estudado posteriormente.

O friso queorna a fachada do edifício (pavimento superior) deve ser considerado um baixo-relevo, visto que suas figuras jamais ultrapassam totalmente o nível do friso inferior (provido de lacrimal) que o emoldura, ou mesmo a linha de superfície traçada entre este e a lateral direita do conjunto (que é mais proeminente do que a esquerda, pois se constitui numa espécie de pilastra).

O friso não é trabalhado em perspectiva, mas sim numa espécie de fila indiana onde podemos separar as figuras em agrupamentos. Cada grupo de três ou quatro figuras humanas é intercalado por animais ou espaços vazios.

O grupamento principal é ladeado por algumas figuras “avulsas”: dois bois (parte superior) colocados nas faces frontal e direita da pilastra, ao mesmo nível do friso e um gênio (anjinho) alado, bastante bojudo e que carrega algumas ramagens (lado esquerdo, abaixo do friso principal). Podemos perceber a perfeição da integração temática entre as quatro alegorias, o grupo triunfal e este friso.

Configura-se numa composição intrincada na qual aliam-se rodas dentadas (atributos da indústria), palmas e composições de ramagens e frutos, sustentadas por algumas figuras humanas (simbolizando a agricultura), arados e uma profusão de bovinos (simbolizando a pecuária). Como no grupo triunfal, o maior problema foi a representação do comércio.

Neste friso, ao contrário do grupo triunfal (onde Rollo preferiu ignorar o problema), a representação do comércio é feita por via indireta: há figuras conversando ou “em atitude comercial”, há pequenos grupos reunidos, que trocam mercadorias.

Uma vez que se trata de uma frisa, é possível a leitura linear e consecutiva. Podemos analisar a composição como um todo, em termos formais; no entanto, um estudo mais apurado só pode se proceder se isolamos individualmente cada um dos focos de atenção, ou seja, cada grupo de figuras nos quais se divide esta frisa.

Da esquerda para a direita temos, no primeiro plano, quatro figuras masculinas. Elas estão nuas e submetidas a forte tensão muscular, ao empurrar uma grande roda dentada. Outra figura masculina (bastante visível) ocupa a primeira frisa, ao puxar a roda. Há ainda uma sexta figura masculina, colocada no segundo plano (quase atrás da roda), sendo apenas insinuada (escavações ligeiras) e também está entretida no trabalho de puxar a roda dentada.

Despreendem-se deste primeiro grupo (ao fundo do qual, num segundo e terceiro planos há menção de asas e insinuação de outras rodas dentadas, que são trabalhadas enquanto linhas e massas contidas numa silhueta) duas figuras humanas que irão servir de “figuras de isolamento”, entre este e o segundo grupo. Uma das figuras é masculina, está nua e tem os músculos retesados; a outra é uma mulher trajando um chiton dórico, magnificamente trabalhado enquanto feixe de curvas e linhas fluidas.

Estas figuras, que chamei de “grupo de isolamento”, assumem uma grande importância dentro do aspecto semântico, já que há uma nítida alusão a alguma forma de comunicação entre ambos, talvez querendo aludir ao comércio. Existe toque, contato físico, entre as figuras.

Após este “entremeio”, proporcionado pelo “grupo de isolamento” (o qual, significativamente, não possui outros planos, configurando um hiato na segunda e terceira frisas) há um segundo grande grupo, onde três figuras (duas masculinas nuas e uma feminina, que está em primeiro plano, portando um chiton e tendo ramos de palmeira na mão direita) encontram-se colocadas na parte posterior de um arado.

Uma das figuras masculinas está arando, com um arado tracionado por uma parelha de nelores, em frente a qual, em primeiro plano, há um homem nu de costas e uma mulher que carrega uma composição de ramos, folhas e frutos.

Entre este segundo grupo e o terceiro grande grupo, há uma figura feminina, vestida com uma túnica jônica e com o peplo e sua única função é isolar os dois grupos. Seus gestos se compõem em um extenso e exaustivo estudo linear e são harmoniosos, apesar de convencionais.

O terceiro grupo constitui-se de uma figura masculina e de uma figura feminina, ambas no segundo plano, que estão em frente a um cavalo. Outros cavalos são sumariamente delineados ao fundo.

Entre o terceiro e o quarto grupo há figuras eqüinas insinuadas ao fundo.

O quarto grupo é bastante simplificado, não havendo qualquer tratamento dos volumes, apenas exaustivo estudo linear. Compõe-se de uma mulher, toda trabalhada em curvas (pregas do manto) e um homem, cujo braço flexionado está envolto em panejamentos de onde caem inúmeras pregas. Este homem parece carregar nas mãos os atributos do comércio.

O quinto e último grupo compõe-se de uma figura masculina e uma figura feminina, voltadas uma para a outra. A figura feminina carrega uma criança, que é presumida pelos panejamentos que a envolvem. Há contato físico entre as duas figuras adultas, estando as suas mãos postas e os torsos colados um ao outro. Seu olhar parece incidir sobre a criança.

Logo atrás do casal principal, no segundo plano, há uma vaca. Sob a vaca, projetando-se para além desta, na parte posterior, há um bezerro e atrás deste, projetando-se para a parte posterior do grupo, alguns volumes não reconhecíveis.

O grande friso culmina (lado direito) pela insinuação sumária de duas figuras femininas. Estas, voltadas para a direita, tem a sua existência consubstanciada pelas curvas sinuosas que constituem as pregas do manto. Nos parecem um tipo de “pitonisas”, que estabelecem alguma relação dialogal entre si.

Estranhamente, a posição do seu corpo é a dos esquemas tradicionais da pintura egípcia: o rosto, bem como a porção inferior, voltado para a direita, o torso é frontal, o braço esquerdo está flexionado e erguido e o direito flexionado e abaixado. Trata-se de um estudo linear que tem muito equilíbrio e fluidez.

Um dos aspectos essenciais, tanto no friso quanto no grupo triunfal, é tratamento diferenciado que Rollo confere às figuras femininas e masculinas.

Os homens são sempre representados com a musculatura rígida, e estão invariavelmente nus. São feixes de músculos, com a parte superior do corpo ligeiramente hipertrofiada. Pretendem descrever a tensão e a força: tracionam objetos, empurram ou puxam grandes massas, denotam vigor e força física.

Já as mulheres são construídas a partir dos panejamentos, que caem em pregas expressivas, descrevendo curvas sinuosas. São gestuais e fluidas, possuindo um ar etéreo, diáfano. Envoltas em seus chitons dóricos, que caem insinuando as formas do corpo, estas mulheres são a própria linha.

Em 1928, um ano após o túmulo de Luís Isola, Rollo elaborou quatro diferentes projetos para o Monumento à Memória de Del Prete, a ser erigido na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro.

Dos quatro projetos foi o terceiro, chamado **Il trittico dell’amore** o mais espiritual sendo que, para acompanhar o projeto, Rollo escreveu um poema em prosa, e o quarto, chamado **A mensagem de Roma**, o mais monumental.

Eis a descrição que **A nota do dia**¹¹ nos legou do terceiro e do quarto projeto:

“(...) em primeiro plano temos a aza, que liga, através o immenso Atlântico, de um puro amor espiritual as duas Pátrias. Essa aza, simples na sua estrutura, tem no entanto um forte poder de expressão symbolica.

De um lado temos o grupo da Piedade, em que Rollo symboliza a divina mãe brasileira, e de outro lado vemos a mãe italiana numa atitude de expectativa, enternecida

pela bondade que a outra mãe teve para com o seu glorioso filho. É esse o **Tripdico do amor** do qual o escultor Rollo nos dispensou de mais explicações, tendo-nos enviado um seu escripto bastante expressivo, que publicamos no original italiano e na traducção portugueza.”

“(…) **A mensagem de Roma**, obra monumental de um symbolismo extraordinário. Nesse último trabalho o escultor fixou tão apenas a magestosidade da travessia de Roma a Natal, alheando-se por completo dos *themas* mysticos, sentimentaes e trágicos, desenvolvendo o *thema* heróico de modo admirável.

Esse é o estudo que mais se distancia, em seu symbolismo, dos outros três que já tratamos.”

Para que conheçamos também a verve literária deste grande escultor, transcrevemos à seguir, da mesma fonte, a tradução brasileira do texto que Nicola Rollo escreveu para explicar o seu terceiro projeto:

“O triptico do amor:

Nós compreendemos o desejo do amor, da aproximação, de communhão que lançou a aza anhelante de um continente a outro; compreendemos-o com o nosso raciocínio de homens, com a nossa alma que participa de toda ardimento humano.

Compreendemos o sacrifício do heróe na inexorável lógica do destino que condemna o homem a deixar pedaços de carne e de alma ao longo das aspérrimas sendas que conduzem á meta; compreendemos seu martyrio e sua morte. Tudo compreendemos, pois que tudo se enfeixa dentro da implacável necessidade de arremessar sempre mais alto, dentro das forças hostis da natureza, os signaes do nosso domínio.

E compreendemos também o amor e a dilacerante dor da Mãe do heróe. É a dor do coração materno deante da ruína trágica de uma vida que que lhe é mais cara do que a própria vida. É a perda da única esperança, a destruição do único sonho, a privação da ultima promessa, o fim de toda palpitação e de todo escopo, o apagar de todas as luzes.

Mas como comprehender, somente com as forças que nos vem da nossa pobre humanidade, a dor, a grande dor, a dor inenarrável de uma mãe pelo filho que não é seu? E como conseguir comprehender todo esse infinito amor?

Quaes promessas haviam sido trocadas entre esses dois grandes estranhos? De que recíprocas atenções, de quantos recíprocos sonhos estava entrelaçado o passado de ambos! Que pacto de amor havia entre esses dois estranhos, que permitisse esperar uma indissolúvel conjucção para o futuro?

Eram estranhos!

Eis, em sua alta simplicidade, o divino absurdo! Eis o mysterio divino que desfaz como inesperado clarão a lógica conexão das leis humanas.

Eram estranhos!

Não haviam caminhado juntos, não se haviam fixado nas pupillas, não se haviam reciprocamente tomado pelas mãos. Encontraram-se, conheceram-se, compreenderam-se,

amaram-se. E nós, pobres mortaes, não podemos, nem compreenderemos nunca esse advento que excede a toda a nossa possibilidade de raciocínio.

Esta dor de uma mãe estranha é uma dor nova; uma dor nunca vista e nunca imaginada. Desorienta-nos, perturba-nos, pois que está fora de todas as experiências, de todas as leis; paira mais alto que todos os amores humanos; é bem maior que toda grandeza imaginável. Não conseguimos comparar essa dor a outra dor. Só nos aparece comparável ao máximo amor que o homem pode conceber através de todos os séculos de sua existência: o amor da Virgem Mãe. Assim mesmo, devemos constatar ser elle diferente.

É diferente pois que Ella, a grande Virgem, padecera pelo “seu” filho; seu, segundo o espírito e segundo a carne, seu por predestinação e por vocação, seu por lei humana e por potência divina.

Mas a essa outra Mãe, a essa grande Mãe, a essa inconcebível Mãe, a essa divina Mãe brasileira, o heróico Del Prete não pertencia por nenhum liame; não pertencia por lei alguma. Ou então lhe pertencia segundo uma lei por nós ignorada, que não é a nós revelável, que nos é escondida por um divino mysterio.

É, este amor novo, esta dor inédita, esta revelação incrível não sabemos e não queremos representar de outro modo a não ser com o sagrado e divino grupo da Piedade. E quando as nossas mãos, trepidantes de emoção, procurarem na matéria informe essa milagrosa visão de amor, nós estaremos de joelhos e nos nossos olhos se vislumbrará toda a grande e silenciosa adoração que encontrarmos em nossa alma”.

Nicola Rollo.

No terceiro projeto, organizado ao redor da imagem da **Pietà**, uma representação autenticamente canônica, o Rollo metafísico glorifica o amor, que é o que há de mais divino no ser humano.

A analogia, esboçada em sua prosa poética, entre a mãe brasileira e a Virgem Maria, que carrega o filho morto, acaba por ser totalmente favorável à primeira, em detrimento da segunda: a Virgem pranteia o próprio filho, enquanto a mãe brasileira tem ao colo um completo estranho!

Rollo apóia-se num dos grupos mais caros à iconografia cristã, um grupo feito para glorificar a Virgem e sublimar a sua dor, para transmitir uma mensagem evidentemente humanística. A tradição simbólica Mariana, herdada da Europa das Catedrais, regularizada pelo Concílio de Trento (1545) é reinterpretada num contexto laico, nos apresentando uma mulher do povo que pranteia um aviador italiano.

Para o **concurso para o monumento a Oswaldo Cruz** (1940) Rollo enviou um projeto magnífico, onde a simplicidade e a clareza formal são a tônica.

O **Diário das Notícias**¹² assim se referiu ao projeto de “10 de Novembro” (pseudônimo utilizado por Rollo):

“Entre os numerosos projetos apresentados para o Monumento a Oswaldo Cruz, ressalta logo aos olhos dos visitantes o assignado com o pseudônimo ‘10 de novembro’.

Esta maquette, executada com sabia originalidade sob o triplo aspecto que apresenta como digna obra monumental – o interpretativo, o plastico, o architectonico – desenvolve optimamente o thema apresentado pela Commissao.

Num plano horizontal, como se vê pelo clichè que illustra esta nota, são collocadas quatro figuras, plasmadas num estylo bem moderno, porem de um modernismo que não se apóia em nenhum gênero de antiga ou recente importação, representando lateralmente, o Arado e o Leme – isto é, o Trabalho, e, nas duas figuras intermediárias, o Pão e a Vida. Ao centro, Oswaldo Cruz, o Saneador do Brasil, calça num gesto magnífico que é o único gesto dynamico da obra as luvas do pesquisador do mundo microbiano. No alto do plano vertical, estilizada, num grupo eqüestre symboliza a Victoria do homem culto sobre o Mal – o Dragão.

Como se vê, a interpretação do thema é simples e acessível, feita para a alma do povo e não para os pesquisadores de symbolologia – enquanto a execução plástica e architectonica, mesmo mantendo essa simplicidade, attinge o arrojado da verdadeira originalidade.

Pelo thema que desenvolve e pelo logar onde deverá surgir, essa obra representa o máximo que poderia se desejar de um artista.”

Como podemos perceber, o caráter único da obra de Rollo – totalmente ligada ao local e à época em que surgiu – já era percebido pelos contemporâneos. Ao saudar o “modernismo que não se apóia em nenhum gênero de antiga ou recente importação”(sic.) o crítico do **Diário das Notícias** saúda a arte que está surgindo em São Paulo a partir do saber/fazer do imigrante italiano.

Esta “interpretação do thema simples e acessível, feita para a alma do povo e não para os estudantes de symbolologia”(sic.), embora não seja completamente alheia á cultura européia (nada mais acessível, para os contemporâneos, do que as óperas de Verdi, imediatamente incorporadas ao canto “popular”) está, de alguma maneira, imbrincada com as condições da arte na cidade de São Paulo na época.

À simplificação crescente (que culminaria, como vimos, no “Cristo Torpedo” do Guarujá em 1956) e ao simbolismo metafísico (“a vitória do homem sobre o mal”) junta-se então um terceiro elemento, uma outra característica fundamental na obra de Rollo: a vontade de dotar os seus monumentos de uma inteligibilidade plena, a mais imediata possível.

Esta vontade, que já é percebida na sua decoração do Palácio das Indústrias, ainda não era tão preponderante no seu projeto para o Monumento da Independência. Ali o simbolismo assumido pelos “gigantes” e o emprego das Vitórias Aladas (que coroam um Arco do Triunfo), apesar de amplamente utilizado pelos contemporâneos (próprio projeto vitorioso, de Ettore Ximenes possui um carro da Vitória) configuram uma iconografia oriunda de uma simbologia muito mais erudita e “livresca”.

Na mesma medida em que Rollo foi simplificando a sua arte ele a foi tornando mais inteligível, mais acessível, mais popular. Ao despir os seus trabalhos dos véus do mistério (que as representações alegóricas tradicionais e a simbologia erudita lhes emprestavam) o artista foi dotando-as, na mesma proporção, de um valor maior enquanto testemunhos de

sua época. Não é mais a simbólica dos manuais e dos tratados, é a linguagem dos paulistanos do início do século XX, são imagens que lhes dizem respeito, que foram feitas para eles.

Os trabalhos de Rollo não remetem a muitos dos artistas seus contemporâneos – como, por exemplo, o próprio Brizzolara – onde prepondera a simbólica “universal” da tradição europeia. Suas obras são imagens que só fazem sentido e só adquirem coerência se as recontextualizarmos: foram feitas por um artista italiano, radicado no Brasil, para a São Paulo da primeira metade do século XX.

Um bom exemplo são as já analisadas alegorias do Palácio das Indústrias: embora se utilize ainda de alguns elementos da iconografia tradicional, Rollo lhes empresta uma inteligibilidade imediata, ao inserir elementos como o pequeno bezerro (nas mãos da alegoria da pecuária) ou a composição da foice com a picareta, que simboliza o trabalho.

Em 1941 Nicola Rollo apresentou aos doutos e à Imprensa o seu “moto-perpétuo”:

“Em São Paulo, um artista – e dos mais notáveis – acaba de tirar patente para uma congêrie de sua concepção, destinada a produzir o moto-perpétuo. Trata-se de Nicola Rollo, o escultor de lampejos geniais, que ganhou notoriedade pela grandiosa beleza do seu projecto apresentado, ha quasi vinte annos, ao concurso para a construção do monumento á Independência.

Rollo não abandonou a esculptura, nem a pintura. Continua sendo o artista de sempre. Mas tem o seu passa-tempo predilecto; e desse passa-tempo, elevado depois à categoria de finalidade da sua vida, surgiu o interesse pela descoberta do moto-perpétuo, a despeito de todas as asserções da physica mais adeantada.

.....
(...)não admira, pois, que Nicola Rollo, prosseguindo na produção de esculpturas e pinturas, trabalhe na consecução do moto-perpétuo. É possível que, como aconteceu tantas outras vezes, onde a sciencia collocou uma sentença de impossibilidade, a intuição artística encontre, num único lampejo, o que a sabedoria methodica não conseguiu descobrir em vários milennios de actividade.”¹³

Não é difícil adivinhar o final patético desta desastrada incursão de Nicola Rollo no campo da física. Como era de se esperar, o “moto-perpétuo” provou, frente aos físicos, ao reitor e aos alunos da USP, sua completa inoperabilidade, quando Rollo deu uma demonstração do mesmo no anfiteatro da **Gazeta**, a Rua Casper Libero.

Raphael Galvez é quem nos conta que Rollo foi ovacionado com uma salva de tiros de tomates e ovos podres, arrematada por uma chuva de folhas de repolho e alface. Ao final da demonstração, o reitor da USP foi o único a manter uma certa serenidade, ao tentar “defender”, com base em divagações teóricas, o “físico-experimental” Nicola Rollo.

Foram o leiloeiro Florestano Felice e Mario Graciotti, ambos amigos pessoais de Rollo, os patrocinadores do empreendimento. O “moto-perpétuo” foi montado e exposto num prédio antigo, em frente ao Cemitério da Consolação, onde fora, em tempos idos, uma

república de estudantes. Deste local é que ele foi conduzido para a Rua Casper Libero, na sede da **Gazeta**.

O projeto foi examinado, entre outros, pelos doutores Samuel Ribeiro e Souza Andrade, das máquinas Piratininga. Ambos aplaudiram os esforços de Rollo mas atentaram para o detalhe, até então desconsiderado, da lei do atrito.

Como ressaltou o **Correio Paulistano**, Rollo também pintava, mas, infelizmente, nunca conseguimos chegar a nenhuma tela sua.

Sabemos da excelência do seu traço pelos desenhos que conseguimos apreciar, como por exemplo uma composição em galhos, executada em betume sobre papel resinado. Tal desenho, que conhecemos no atelier do finado Raphael Galvez, nos reporta a uma intimidade muito grande com o pincel.

Há também outro desenho seu, que foi presenteado a Mayra Laudanna por Mário Graciotti, (que o recebeu das mãos do próprio Rollo). À lápis, com uma economia muito grande de meios, Rollo executou uma Virgem extremamente longilínea, de cânone ultrapassado, que cruza os braços sobre o peito e curva a cabeça. Esta Virgem, que é etérea e “espiritualíssima”, lembra alguns de seus trabalhos tumulares.

Foi Rollo quem ilustrou, criando até mesmo a capa, uma rica edição do **Hommo Infinitu**, de Papini, quando este foi publicado, em 1926, por uma editora italiana. Ao que consta, a edição repercutiu muito bem nos meios literários da época.

A exemplo de outros artistas, Rollo considerava a pintura e o desenho como partes menores dentro da sua produção. Ele foi, por profissão e por convicção, um escultor, que se tornou também professor da Escola de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios.

Nesta última condição, de professor de escultura, Rollo foi encampado pela oficialidade escultórica da época, como fica demonstrado, de forma incontestada, pela sua participação na comissão julgadora do **IV Salão Paulista de Belas Artes**, realizado em 1939.

Rollo era casado com dona Raphaela, com a qual teve cinco filhos: Antonio, Alba, Laura, Mário e Raphael, que veio a falecer ainda menino já que Rollo não lhe deu muita atenção, por ter ficado muito consternado com o fato de dona Raphaela ter morrido no parto.

Além da esposa, dos alunos mais chegados (dentre eles Raphael Galvez, que residiu muitos anos com o mestre) e dos filhos, Rollo convivia com seu irmão, Adolpho que também era escultor e o ajudou muito na montagem final da decoração do Palácio das Indústrias.

Os irmãos Rollo haviam deixado família na Itália e, a certa altura, Nicola Rollo decidiu que já era hora de trazer seus parentes para o Brasil. Diante da recusa destes – que alegavam ter medo de virem “passar fome” no Brasil – Rollo tentou convencê-los de que

enriquecera: preparou uma grande maquete de argila, que deveria dar a idéia exata de uma grande casa em construção, e lhes enviou uma foto da mesma, para demonstrar a prosperidade na qual vivia.

Os parentes, convencidos por uma prova tão contundente da abastança que os aguardava no novo mundo, para cá vieram. Qual não foi o seu espanto quando depararam não com uma grande mansão, mas sim com um modesto casebre assobradado que, por não possuir nem escada, contava com uma árvore para dar acesso ao segundo pavimento!

Rollo viveu bem durante alguns anos, morando nos Jardins, numa grande casa, por ele decorada “em estilo moderno”. Havia sofás cobertos por tapetes persas, que ele havia arrematado a um importador falido, almofadões por toda parte e até um cozinheiro, o fiel Raphael Galvez.

Foi para esta grande casa que Rollo convidou seu grande amigo, o conde “Chiquinho” Matarazzo e um grupo seleta ao qual foi oferecido um farto almoço. Ao final da refeição, Rollo brindou-os com um discurso improvisado, sobre o recato e a modéstia, no vestir e no morar.

Segundo Raphael Galvez Rollo tinha um relacionamento excelente com a família Matarazzo, tendo inclusive realizado um busto da condessa Maria Ângela e algumas imagens de santos, para uma capela em São Roque, que não foram aproveitados.

Galvez atribui o fato dos santos não terem sido aproveitados a um incidente, ao mesmo tempo picante e pitoresco, que ele nos narrou . No entanto, já não há como saber se o episódio é verídico.

Como este episódio nos revela, de forma taxativa, qual era a natureza do homem Nicola Rollo, o usaremos para nos despedir deste grande personagem, que faleceu em 29 de julho de 1970 e está enterrado no Cemitério São Paulo.

“Depois de um certo tempo o Rollo foi morar na Cidade Jardim. Era lá naquelas ‘bitocas’. Naquele local a City tinha construído uns palacetes muito caros; não iam alugar nunca!

Ninguém queria morar lá porque era um deserto!

O bonde tinha duas seções. O bonde que fazia a segunda partia do Jardim Paulistano para a Cidade Jardim. Tinha dois viajantes, o ‘louco n° 1’, que era um camarada que andava com uns jornais velhos debaixo do braço, usava capotão Alabama e dormia debaixo do zinco; e o ‘louco n° 2’, que era o Rollo.

O ‘louco n° 2’ foi morar lá, dizendo que pra fazer a City progredir...começar a alugar os palacetes. Mas não alugou. Naquele tempo não alugou e, então, o Rollo vivia lá.

A condessa Matarazzo, através das freiras – que tinham construído uma capela em São Roque – pediu pra ele fazer uns santos para por nos nichos.

(...)a casa ficou só gesso, barro... o palacete estava todo...

O Rollo começou a praticar o nudismo lá na Cidade Jardim. Nuuzinho! Você imagina?! Porque ninguém fazia nada disso... nuuzinho ‘em pelo’! De moreno que ele era ficou preto! Mas preto mesmo, viu?

Nu, correndo naqueles lugares da Cidade Jardim; correndo, praticando ginástica... Ele tinha mania disso! Aí ele ficava nu o dia inteiro.

Então, quando o bonde vinha – a casa ficava num lugar mais alto, e a gente via quando vinha o bonde. Depois, ele fazia o balão por trás de nós, dos palacetes, e voltava pela mesma linha.

Como não era fácil ir de automóvel, a condessa e a freira vieram de bonde. Então, elas desceram, e eu vi logo quando elas desceram, não é? Então falei:

- Seu Rollo, a condessa e a madre sóror... a sóror vem vindo!

Ele nem se importou.

- Mas seu Rollo, o senhor está nu!

- Mas eu tenho algum defeito? (Ele falou para mim)

Daí eu falei :

- Mas o senhor está nu! (e naquele tempo não usava mostrar o nu pra freira, você imagina, pra condessa...)

Ele falou:

- Não tenho nada a ver com isso. Eu estou praticando... eu estou aqui na minha casa e elas vêm ver as estátuas! Então que venham ver!

Quando chegou a hora, e eu tive de receber (abrir a porta) que a condessa topou... e a freira topou ...com ele nuuzinho! E ele era muito bem servido, ainda tem essa!!! Precisa ver onde ficou a cara delas!

A freira não sabia se virava pra lá, se virava pra parede... aí ela começou a conversar ‘por correspondência’: ela falava com a condessa e a condessa transmitia.

Aí, uma ‘santa hora’ ela falou assim:

- Diga pra ele que ele pode ser um grande artista, mas os santos dele não são religiosos!

(...)a condessa e a freira foram embora correndo: pagaram todas as despesas dele e guardaram todos os santos que ele fez no porão!’¹⁴

Como percebemos, Nicola Rollo não foi só um grande escultor, pintor e desenhista. Além do pensamento metafísico e do seu anseio de ser físico experimental, ele sempre esteve décadas à frente de sua época: livre, dono de uma vontade soberana, foi um artista e um homem verdadeiramente **moderno**.

Luigi Brizzolara, ao contrário, era um homem romântico. Alheio a uma certa simplificação que o século XX parecia imputar aos seus contemporâneos, conservou sempre em sua arte o caráter pictórico, onde os volumes e os jogos alternados de luzes e sombras impõe-se á linha pura e ao efeito silhueta, que são tão presentes na obra de Rollo.

A modernidade de Brizzolara manifesta-se muito mais pela ânsia na descrição do movimento (tão própria daquela época), percepção aguda da tensão própria e da psicologia, engendrada em cada uma de suas figuras, num contexto ao mesmo tempo vivencial e histórico.

Quando se utiliza de manifestações próprias da monumentalidade (e que poderiam remeter a alguns valores próximos da linearidade clássica como o tectonismo, a hieraticidade e a frontalidade) ele o faz de uma maneira extremamente pessoal. Consegue,

ao mesmo tempo, conservar a preponderância dos volumes sobre as linhas e dos contrastes luminosos sobre as silhuetas.

Não é a modernidade vitoriosa, aquela que se apresentaria como “o único caminho” para a arte do novo tempo: não é a simplificação e a linha, não há o esvaziamento dos significantes e dos conteúdos semânticos.

Rollo, como espelha a sua arte, foi um produto tipicamente paulistano. Foi o fato de ter vivido na cidade de São Paulo, afastado da oficialidade acadêmica européia, que engendrou a particularidade e a especificidade da sua obra.

Brizzolara, pelo contrário, foi sempre um “cidadão do mundo”, que se manteve sempre profundamente filiado à cultura européia, que se quer universal e cosmopolita.

Suas obras foram, em sua quase totalidade, fundidas ou talhadas na Itália, sendo posteriormente remontadas no Brasil. De tal maneira é evidente a “transposição” destas obras de arte (concebidas, executadas e desmontadas alhures, para serem, mais tarde, remontadas no Brasil) que é bastante conhecido o episódio ocorrido quando da execução do Monumento da Praça Ramos: a colônia italiana forneceu ao artista a fotografia de Pinheiro Machado, ao invés de Carlos Gomes. O monumento já estava sendo montado quando, constatado o equívoco, foi serrada a cabeça original e, com o mesmo bronze, foi fundida (às pressas) a cabeça do real homenageado.

Em seu projeto para o Concurso do Monumento à Independência, descrito pelo **Correio Paulistano**¹⁵ podemos perceber como a sua concepção do monumental difere sensivelmente daquela empregada por Rollo:

(...)Continuando nossa descrição das ‘maquetes’ expostas, damos hoje um rápido summario da do professor Luigi Brizzolari. O projeto do professor Brizzolara ocupa toda a área da grande praça jardim, que será feita como remate á Avenida da Independência.

Comporse-á de três corpos distinctos: o do centro, o maior com a estátua eqüestre de D. Pedro i, rodeada de figuras alegóricas, grupos, etc... symbolizando factos e épocas de nossa história ou factores da nossa civilização. Na parte de baixo, isto é quase no embasamento deste corpo, alteiam-se as imponentes figuras do Direito e do Dever. O Direito empunha o glaudio da justiça, ensinamento do passado e do futuro; o dever cinge ao peito a bandeira da pátria, symbolo sacrossanto da mesma pátria.

A architectura deste corpo, como de todo o monumento, é simples, austera e grandiosa. Os seus grupos e figuras, talhados em bronze, destacar-se-ão vivamente por sobre a parte architectonica.

Os dois blocos lateraes perpetuam os mais importantes acontecimentos da história pátria.

O bloco da esquerda está coroadado por uma glorificação dos Mártires da Independência, os precursores da Conjuração Mineira. Este grupo, segundo o entender da Comissão, poderá ser substituído por outra alegoria, como a abertura dos portos às nações amigas.

No bloco da direita será collocado um grupo representando o episódio do “Fico” .

Na parte posterior do grupo central será collocada uma grande figura representando a liberdade, que tudo espera no futuro da nação nova.

No caso de adoptar a commissão os dois braços projetados de proteção ás duas ruas, offerecerão estes ainda campo para novas interpretações históricas. No braço da direita representar-se-ão: a abolição da escravatura, gesto magnânimo do povo brasileiro, demonstração de sua maturidade social e dos seus sentimentos humanitários, a magnanimidade d D. Pedro II, o príncipe philósofo, que acoroçoou e protegeu as artes e as ciências. No braço da esquerda serão memorados; a retirada de Laguna, em que refulgiu o valor brasileiro, através de provas de resistência, e o martyrio de Tiradentes, o primeiro martyr da idéia da emancipação política.

Bustos de brasileiros illustres dominarão as escadas dos braços lateraes, à cujos ângulos cantarão pequenas fontes.

São estas, em suma, as idéias que dominaram a concepção da obra do esculptor Brizzolara.

O interior dos grandes corpos poderão ser aproveitados para um grande salão e salas menores que poderão utilizar-se para conferências, exposições, universidade popular, commemoração, biblioteca, pantheon, etc. Este salão poderá ser oportunamente decorado com baixos relevos e um grande friso pictórico. Receberá a luz do alto, através de grandes clarbóias colocadas no último degrau do monumento, ao pé do grupo esculptural culminante e será arejado por janelões abertos lateralmente nas paredes do primeiro degrau, por sob o baixo relevo do altar da pátria.”

Nossa primeira constatação é que palavras como “simples” e “austera”, emprestadas à arquitetura de Brizzolara jamais serviriam para adjetivar o imponente arco triunfal, coroadado por Vitóriaas aladas, projetado por Rollo. Austeridade não fazia parte daquele projeto, que se configurava enquanto obra extremamente dispendiosa e “festiva”.

Enquanto o tema principal, no trabalho de Rollo, é o desenvolvimento da nacionalidade, cujo corolário é o da vontade que tudo pode, Brizzolara enfatiza acima de tudo a liberdade. Esta ênfase manifesta-se de forma mais manifesta na representação dos inconfidentes, clara alusão ao espírito libertário.

A própria concepção arquitetônica é distinta: um arco triunfal rodeado de escadas (que articularia perfeitamente o grupo escultórico ao Museu Paulista), num dos casos, e três grandes corpos arquiteturais (como se fosse um segundo museu, concorrendo com o primeiro), no outro.

É interessante notar a presença do “altar da pátria”, um elemento fundamental tanto no projeto de Zanella quanto no projeto de Darzzi, para o monumento a Vittorio Emanuele II, em Roma. Este monumento, em cujo concurso muito peso teve a opinião popular, influenciou todos os artistas que participavam do panorama cultural da Roma ‘Belle Èpoque’, inclusive Rollo.

Outro pormenor digno de nota é a idéia do “príncipe filósofo” que é vinculada à imagem de D. Pedro II. Imbuído da cultura européia, herdeira da ilustração, Brizzolara não poderia exaltar um príncipe absolutista: o “rei-filósofo”, herdeiro dos “déspotas esclarecidos” é o governante mais apropriado para ser exaltado no monumento.

Desenvolvendo ainda mais esta linha de raciocínio, o “príncipe filósofo, que acorçoou e protegeu as ciências e as artes”, é o soberano mais adequado para conduzir a nação em sua marcha para o futuro, guiado pelo Direito e pelo Dever. O Direito empunha o gáudio da justiça, ensinamento do passado e do futuro; o Dever cinge ao peito a bandeira da Pátria. Estas alegorias são também herdadas da iconografia iluminista, e foram muito utilizadas na época da Revolução Francesa.

O povo sendo guiado pelo Direito e pelo Dever (que cinge ao peito a bandeira da Pátria) é mais do que uma alusão: trata-se de uma reverente homenagem aos artistas europeus, de um século antes, que haviam se esmerado em representar o mesmo tema, a liberdade.

Enquanto o projeto de Rollo é mais “metafísico” (impregnado que está de valores transcendentais), o projeto de Brizzolara é mais “histórico”, no sentido de que o norteia uma grande vontade de descrever simultaneamente o fato, a independência, e o seu processo.

Convém lembrar que esta não foi a primeira aparição de Luigi Brizzolara no cenário artístico paulistano. Em 1904, antes mesmo de executar o Monumento Comemorativo ao I Centenário da Independência da Argentina (1916), executara para o Parque Cerqueira Campos a figura do bandeirante Anhanguera (Bartolomeu Bueno da Silva).

O bandeirante hoje contempla o MASP, voltado para a Avenida Paulista, na entrada do Parque. Sob o homenageado, nos 4 lados do plinto, há alto-relevos que ilustram suas proezas e que estão hoje (como em 1987 quando foi feita a fotografia) muito danificados.

Esta figura possui um aspecto primordialmente dinâmico: os panejamentos estão inflados e revolteantes pelo vento (calça e blusa), o corpo se posiciona em escorço e há um equilíbrio apenas relativo, tendo-se a impressão de que a figura está prestes a caminhar.

Ao criar este “dinamismo aéreo”, engendrado pela ação do vento sobre os panejamentos, Brizzolara recupera a luta do homem pelo próprio equilíbrio, e o dinamismo que existe na natureza. Volumoso, fruto de um fazer diferenciado sobre as superfícies, tentando recuperar a particularidade das texturas, este é um trabalho de mestre.

Brizzolara realizou ainda duas outras figuras de bandeirantes, em 1922, para ornar o hall de entrada do Museu Paulista. Chamados de “Os ciclos bandeirantes” pelos seus contemporâneos, representam Antonio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes e podem ser comparados aos três bandeirantes realizados por Nicola Rollo para decorar as escadarias do mesmo museu.

Os bandeirantes de Rollo – propositalmente deixados para o final, a fim de viabilizar esta comparação – representam Francisco Dias Velho, Manuel da Borba Gato e Bartolomeu Bueno da Silva. São fundidos em bronze (ao contrário dos bandeirantes de Brizzolara, talhados em mármore de Carrara) e possuem um caráter nitidamente mais linear.

Deixando de lado a diferença óbvia em relação ao tratamento empregado aos materiais (talha da pedra e fundição do bronze), os referidos bandeirantes conservam entre si uma unidade que é apenas temática: trata-se de cinco bandeirantes. Exclua-se esta vaga unidade temática e deparamo-nos com obras que tem tanto em comum quanto o vinho e a água.

Panejamentos revolteantes, sacudidos pelo vento (capa de Raposo Tavares), dinamismo e ênfase nos volumes e nos contrastes de luz e sombra, tratamento diferenciado das superfícies: estes são os bandeirantes de Brizzolara, que se lançam para fora dos seus nichos, incontidos e sedentos de aventura !

Vejamos como foram vistos pelos contemporâneos:

“Os cyclos bandeirantes: dois trabalhos de Brizzolara

Com o fito de dar maior lustre à comemoração do centenário de nossa Independência, o governo do Estado mandou executar, além do Monumento da Independência, que será um dos maiores do mundo, inúmeras e valiosas obras de arte, que serão colocadas nos parques e jardins da capital e no Museu Paulista.

Dessas últimas salientam-se dois lindíssimos trabalhos encomendados pelo Governo Estadual, por intermédio do sr. Dr. Alfredo d’Escragnolle Taunay, diretor do Museu Paulista, ao cavalheiro Luiz Brizzolara, um dos mais notáveis artistas contemporâneos da Itália, autor do Monumento Comemorativo ao 1º Centenário da Independência da Argentina, do Projeto que obteve o segundo prêmio no concurso de monumentos para o nosso centenário e autor de numerosas estátuas e monumentos na Itália.

Esses trabalhos são dois enormes blocos de alvíssimo mármore de Carrara e simbolizam os grandes cyclos bandeirantes. Cada estátua tem 3 metros e meio de altura, com o pedestal também de mármore, pesando mais de 8.000 kilos. Ambas eram destinadas ao perystillo do Museu Paulista.

Uma das estátuas que simboliza a caça ao índio e o desbravamento da selva, representa Antonio Raposo Tavares, o bandeirante de Quintaúna, perscrutando o horizonte, com uma das mãos erguida acima dos olhos.

A outra bela obra é Fernão Dias Paes Leme, simbolizando o cyclo dos metaes e pedras preciosas.

Nesse trabalho, vê-se o velho bandeirante, apoiado á clavina, procurando na pedra colhida a transparência verde da esmeralda ou o brilho refulgente do ouro.

As estátuas chegaram recentemente da Itália e já estão colocadas nos respectivos lugares.”¹⁶

Como já percebiam os contemporâneos, os bandeirantes de Brizzolara encontram-se totalmente contextualizados, reengendrados ao mesmo tempo na história e na vida. Possuem atitude e gestualidade que são próprias, transmitem idéias, emoções, rememoram situações vividas, dramas individuais; possuem biografia.

Antonio Raposo Tavares que perscruta o horizonte, com uma das mãos erguidas, e Fernão Dias Paes Leme “procurando na pedra colhida a transparência verde da esmeralda ou o brilho refulgente do ouro”, são personagens que se encontram reintegrados ao seu

próprio contexto de vida, como já foi dito, sofrendo inclusive a ação das intempéries (o vento que lhes revolteia as vestes, a vegetação que existe sob seus pés).

Os bandeirantes de Rollo, pelo contrário, em sua atitude estudada “de atelier”, estão apartados do mundo, resguardados das intempéries. Não há a preocupação sequer de agitar os panejamentos, que caem em pregas majestosas.

Olhar indefinido, feições sem psicologia, atitudes estudadas; os bandeirantes de Rollo são infinitamente mais “tradicionais” do que o “Cristo Torpedo” ou mesmo o túmulo de Chiafarelli, executado pouco depois.

Os bandeirantes de Rollo são absolutamente lineares, atemporais (não datáveis, excluídos do seu contexto vivido) e serenos. Brizzolara nos oferece, pelo contrário, a contemplação fugaz de um dado instantâneo, precisamente contextualizado, dentro da biografia de cada um dos seus bandeirantes.

Um deles nos apresenta a serena majestade, a tranqüilidade daquele que se sabe atemporal, o outro a tensão e o ar pensativo de um dado instantâneo, daquele que sabe ser a existência breve, efêmera. O fator vivencial e psicológico, engendrado por Brizzolara, a precisão da sua arte, a paradoxal “delicadeza monumental” de seu tratamento, são valores plásticos que são alheios ao viver moderno e que não se casam, em absoluto, com a simplificação e a linearidade.

Cinco obras de caráter, tratamento e acabamento tão distinto, reunidas no Museu Paulista, tão próximas umas das outras. Será este mais um paradigma? Terá sido um modelo, constantemente adotado, reunir peças de teor e caráter tão diferenciado num mesmo local?

A resposta parece ser muito simples: tanto Nicola Rollo quanto Luigi Brizzolara – tido em alta conta pela colônia italiana – realizaram projetos excepcionais para o Concurso do Monumento à Independência. Como seus projetos não foram vitoriosos, foi-lhes oferecida a tarefa de confeccionar os referidos bandeirantes, para ornarem, compartilhando o mesmo espaço, o Museu Paulista.

No entanto, da mesma maneira que Rollo foi encarregado de decorar o Palácio das Indústrias (que seria palco, em setembro de 1922, de uma importante exposição, ligada à Semana de Arte Moderna) Brizzolara recebeu da colônia italiana, à guisa de “prêmio de consolação”, a incumbência de ornar a Praça Ramos de Azevedo, ao lado do Teatro Municipal, criando para este local o Monumento a Carlos Gomes.

Este projeto revestia-se de uma importância extra, uma vez que a Praça Ramos representava um papel todo especial na simbólica urbana da nova São Paulo (vide cap. 1).

Há um conjunto urbanístico distribuído pela Praça, composto de um monumento em sua parte superior o qual se ergue a estátua de Carlos Gomes e as alegorias da Música e da Poesia. Desce desse plano, ladeando a fonte simetricamente, uma escadaria que serve de base às esculturas alusivas à **Lo Schiavo** e a **Maria Tudor** e, em suas extremidades a **Fosca** e o **Condor**. A Fonte dos Desejos, assim chamada, eleva a escultura á Glória sobre

um globo, com os dizeres “Ordem e Progresso”, o qual é sustentado por 3 cavalos alados, com meio corpo sob a água. Mais abaixo na Praça vemos ás alusões ao Brasil e á Itália (que sustentam em sua parte superior um mastro porta-bandeira) que ladeiam as figuras mais centrais, alusivas ao **Guarani** e a **Salvador Rosa**.

No pedestal, abaixo de Carlos Gomes, está escrito em relevo: “Antonio Carlos Gomes/ ao grande espírito brasileiro/que conjugou o seu gênio/ com a itálica inspiração/ a colônia italiana de São Paulo/ no primeiro centenário/ da independência do Brasil/ 7 de setembro de 1922.” Na base, lado esquerdo da peça (incisão): CAMIANI & GUASTINI – FONDERIA ARTISTICA IN BRONZE: PISTÓIA-ITÁLIA.

Quanto aos materiais utilizados, o pedestal foi executado em granito de Barenó, alpicoado e lustrado (em camadas alternadas verticalmente), as alegorias da Música e da Poesia são em mármore de Carrara e as demais peças, fundidas em Pistóia, são em bronze.

O conjunto foi imediatamente celebrado pela imprensa e pela população, recebendo um referendo unânime de público e crítica. A “sala de visitas da burguesia paulistana” estava enfim decorada.

“Monumento a Carlos Gomes:

Pondo de parte, além de grande número de hermas colocadas em vários jardins, algumas estátuas que perpetuam a memória de figuras salientes da nossa história, é opportuno mencionar aqui o mais novo dos monumentos da cidade: o de Carlos Gomes, gentil oferta da colônia italiana, que vai ser inaugurado na esplanada do Theatro Municipal.

O monumento, obra do escultor genovês Luiz Brizzolara, compõe-se de uma série de estátuas e de grupos, que formarão um conjunto solene, encimado pela estátua em bronze do grande músico. Duas artísticas escadas ladearão o corpo central e principal do monumento, descendo para o Parque do Anhangabaú. Duas estátuas em mármore, representando a Poesia e a Música constituirão os grandes ornamentos alegóricos; dois mastros para bandeiras engalanarão o monumento nos dias solenes; duas estátuas em bronze, representando uma o Brasil e outra a Itália, plantadas no primeiro plano do monumento, ladearão a escadaria, formando os grandes ornamentos de honra.

Estátuas em bronze, distribuídas ao longo de cada uma das escadas, representarão as principais óperas de Carlos Gomes, que são: “Guarany”, “Fosca”, “Condor”, Salvador Rosa”, “Escravo” e “Maria Tudor”.

Como grande embasamento e entre as duas escadas, haverá um grupo triumphal do Gênio, naiades e cavalos marinhos.

O monumento levará como epígrafe as seguintes tocantes palavras: - Ao grande brasileiro que conjugou o seu gênio com a itálica inspiração A colônia italiana do estado de São Paulo no primeiro centenário da Independência do Brasil. 7 de setembro de 1922 – 1839- 1896.¹⁷

Monteiro Lobato também se referiu ao monumento:

...”Brizzolara revelou ais uma vez o notável escultor que é. Apesar da exigüidade de recursos e das contingências da localização, fez do Monumento a Carlos Gomes oferecido

á cidade pela colônia italiana, o mais belo que hoje existe entre nós em matéria de escultura. Carlos Gomes está soberbamente estilizado, numa atitude que bem diz a respeito do gênio. Outra não convinha ao nosso músico máximo, o primeiro que sinfonizou a grandeza rude de nossas florestas bravias.

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

Não destoam as figuras acessórias. Lado a lado, dois símbolos de mármore, a Música e a Poesia, suavizam a força da majestade. Embaixo, no jardim, esplêndidas figuras em bronze dizem da obra musical do campineiro, representando cada um dos seus dramas líricos, pela imagem do herói respectivo. Vêem-se ali “O ESCRAVO”, “PERI”, “FOSCA”, “MARIA TUDOR”, “SALVADOR ROSA” e “CONDOR”, cumprindo destacar a figura de Maria Tudor, cuja expressão é maravilhosa. Ao centro, o carro do gênio conduzido por cavalos soberbos de movimentos, e às extremas, os grupos alusivos ao Brasil e à Itália, duas concepções belíssimas, cada qual constituindo por si só um perfeito monumento.

Brizzolara deu mostras de que é escultor. Agradeçamo-lhe comovidos. Terra nova e inculta, o Brasil é o país ideal dos mistificadores...”¹⁸

Lobato não só presta homenagem ao gênio de Brizzolara, como também reafirma o fascínio exercido pela cultura europeia no espírito desta “terra nova e inculta”. Quando a ele nos reportamos (vide capítulo 2), mostramos como a São Paulo do início do século XX rendia-se, extasiada, ante a cultura imigrante.

O monumento de Carlos Gomes propriamente dito, que coroa o conjunto, compõe-se de uma figura sentada (Carlos Gomes) envolta em panejamentos. Estes, ao invés de revoltearem com o vento, como nos bandeirantes, escorrem ao redor da figura. Como se formassem um casulo, depreendem-se da figura, indo cair sobre o embasamento. A cabeça, levemente voltada para a direita, conserva uma relativa desarticulação em relação ao todo. O antebraço direito, que sobe quase até a altura do queixo, ajuda a compor uma atitude típica de reflexão.

As alegorias em mármore, que representam a música e a poesia, as quais Mário de Andrade chamara “o bicho de mármore parido no SALON”, são os elementos mais delicados de todo o conjunto. Conservam a serenidade e o ar ao mesmo tempo inocente e provocador da arte da tradição, inscrevem-se dentro do fazer artístico que procurou engendrar a efemeridade da vida á escultura.

Figuras comoventes, de gestos amaneirados e corteses – gestos delicados que não parecem demandar esforço ou causar sofrimento – em sua leveza diáfana, “no seu parado desdém pelas velocidades” (Mário de Andrade), ilustram o bailado suave da brisa. Nelas não encontramos menção àquele vento forte, mais um obstáculo ao avanço dos bandeirantes, que revolteia e infla as vestes. Pelo contrário, estas alegorias em mármore são insufladas pelo frescor de uma leve aragem. O som que a lira emite, compungida pelos dedos graciosos da alegoria da música, é o sussurro suave da brisa de primavera.

O escravo é um homem forte e extremamente viril. Não é, no entanto, um negro. De anatomia tipicamente europeia, tem o porte e as maneiras elegantes. Trata-se da aculturação

de um tema “maldito”, já que até mesmo o escravo tem de ser “europeizado” para poder partilhar dos foros de civilidade.

Com toda a graça tensa e o ar de sofrimento que o eixo de equilíbrio em espiral lhe confere, Maria Tudor, contida em seu pranto, oculta parcialmente o rosto com a mão esquerda. O antebraço esquerdo, erguido e flexionado, além de prolongar o eixo de simetria em espiral, confere à figura um ar ao mesmo tempo melancólico e frágil.

Contorcida em sua dor, belíssima em seu penteado bem cuidado, é a figura mais linear de toda a composição. Seus panejamentos, que escorrem de seu corpo, tal qual lágrimas, expressam também um conteúdo semântico. Trata-se de uma figura que expressa a “dor erudita”, uma dor refinada e aristocrática, culturalmente sentida. Maria Tudor não chora, ela “cai em prantos”.

A Fosca, com o seu famoso dedo (gasto unicamente pelo exercício do toque pelos passantes), é a figura mais “berninesca” de todo o grupo: ao mesmo tempo contorcida e retesada, com um semblante extático que está voltado para o alto; olhos apenas entreabertos, boca que esboça movimentos, balbuciando alguma palavra... Volumes contorcidos, onde a fugacidade do movimento não deixa jamais que seja estabelecido o “efeito silhueta” e que os músculos se desenhem de uma forma muito absoluta, torso voltado para trás: eis a imagem do movimento, do sentimento, da vida!

No entanto, não é o movimento maquínico, tão caro aos modernistas, não é o movimento da “paulicéia desvairada”. É o movimento da arte ilusionista, engendrado mediante recursos que são da ordem da técnica e do virtuosismo.

O Condor está igualmente voltado para trás. Seu eixo é um arco perfeito, e os seus braços (quando a figura é vista frontalmente) equilibram-se numa espécie de quadrado, ao contrário, como se fora uma suástica. Os panejamentos são como se fossem uma segunda pele, que lhe delinea o corpo, imprimindo os volumes do mesmo.

Apenas por curiosidade, caberia notar que o modelo para este Condor é o mesmo rapaz que posou, um ano antes, para o túmulo da família Machado (Cemitério da Consolação), analisado logo à seguir.

A alegoria da Glória, colocada sobre um globo, emprestado da nossa bandeira nacional e impulsionado por três cavalos alados, é altamente significativa, ainda mais se comparada à imagem que dela fez Nicola Rollo.

Deixando de lado a diferença dos materiais (bronze em Brizzolara e cimento em Rollo) a primeira coisa que nos salta aos olhos é a idéia, completamente antagônica, que os dois escultores fizeram do carro da Glória.

No caso de Rollo (Palácio das Indústrias) trata-se de um carro de bois, muito simples, o que é perfeitamente imaginável e engendrável na realidade brasileira. Faz parte da cultura deste país e estava presente no inconsciente coletivo do seu povo.

Uma bela mulher vestindo um peplu (que não é nada mais do que um vestido aderente) num carro de bois, não é só algo cabível, como também muito provável de ser vista (na década de 1920) pelo menos uma vez na vida.

Totalmente diferente é uma alegoria da Glória, com vários dos seus atributos tradicionais (coroa de louros, panejamentos esvoaçantes, tiara), cruzando os céus ou saindo das águas sobre um globo terrestre (no qual figuram as divisas “Ordem e Progresso”) e que, ainda por cima, é puxado por cavalos alados!

Longe de ser possível ou provável, esta só se consubstancia na esfera da abstração cultural, da iconografia simbólica da tradição, ligada à cultura européia. Abstração cultural pura, que lembra muitas fontes da cidade de Roma, é a própria imagem do fascínio que a cultura universal exercia sobre os brasileiros.

As esculturas alusivas ao Brasil e à Itália não passam de decoração aplicada á mastros de bandeiras. Como os contemporâneos destinavam o Monumento ás cerimônias cívicas, nada mais legítimo do que dota-lo de tais mastros. O Brasil é um jovem atlético e a Itália uma matrona sedutora.

O Guarani, como convém, é um índio atlético, embora um tanto quanto esguio. Ele faz menção de lançar uma flecha, ao vergar o arco. O corpo todo desloca-se para trás, para compensar com exatidão o movimento de retesar o arco, ao mesmo tempo que o braço esquerdo é lançado para frente. A tanga também está jogada para trás e as pernas configuram um equilíbrio que é o da alternância, com equilíbrio de massas e divisão do peso.

O olhar que fixa o arco retesado, na alusão de fazer a pontaria, o braço direito que se ergue, por sobre o ombro, para abrir o arco e flexionando-o impulsionar a flecha: mais uma vez deparamo-nos com a ilusão de movimento, a trucagem, a aparência.

Salvador Rosa, com sua roupa extremamente volumosa, faz menção de dar uma passada que é garantida pela colocação alternada de braços e pés, e a cabeça muito mais virada do que o corpo. Tal como as figuras precedentes, a estátua não só possui um caráter autônomo (a integração entre elas é apenas temática) como também demonstra, de maneira notável, o tipo de tratamento diferenciado que Brizzolara imprime às diferentes superfícies.

O monumento se constitui num autêntico baluarte de um certo fazer artístico que a modernidade vitoriosa sepultou, e que tinha como valores máximos exatamente a busca da psicologia, da semântica e da contextualização plena, histórica e vivencial, das personagens.

Os únicos dois trabalhos que conhecemos de Luigi Brizzolara em São Paulo, que datam também da década de 1920, são o túmulo da família Machado (1921) e o túmulo mausoléu da Família Matarazzo, ambos no Cemitério da Consolação.

O Mausoléu da Família Matarazzo foi concebido como uma imensa caixa, coroada por três corpos distintos, sendo o central, de maiores dimensões, encimado por uma cruz

imensa e uma pietá belíssima. Os três corpos são exageradamente decorados por grupos escultóricos, totalmente autônomos e desarticulados entre si. Nos flancos da construção está a representação grupal da família Matarazzo.

Há ainda grupos que celebram Santa Filomena e São Constabilis (parte traseira) e Santa Igeez e São Francisco (parte frontal). Há um emaranhado confuso de lindas figuras, havendo a aplicação exagerada e profusa de decoração, o brasão da família (sobre a porta) e coroas de louros (parte traseira).

Feito para garantir a Glória Eterna àqueles que gozaram da prosperidade terrena, tem o seu efeito final comprometido devido à extrema monumentalidade da parte construída e ao exagero da decoração.

O túmulo da família Machado, pelo contrário, concebido sob a inspiração da divisa “ET QUASI CURSORES VITAE LAMPADA TRADUNT” é o exemplo magnífico do quanto a simplicidade pode ser imponente. Simplicidade esta que não implica, em absoluto, em simplificação.

A obra lembra (pelo embate e o contato direto entre as figuras masculinas; bem como pelos pés da figura que “passa a tocha acesa”) o **Hércules matando a Anteu por asfixia** de Pollaiuolo só que a obra de Brizzolara é muito mais candente.

O contato entre os corpos, o “escorregar” do primeiro sobre o segundo, as marcas que permitem vislumbrar, ainda no bronze, as mãos do artista, as suas impressões, deixadas quando da modelagem em argila: eis um trabalho que toca fundo, que diz algo.

Maravilhosa construção de dois corpos esplêndidos, esguios, lançando-se no espaço, no correr da própria vida, tentando almejar a vitória final sobre a morte, esta grande sensação que é a liberdade.

Há cadeias, laços profundos; algo une estas duas figuras: um destino comum, um idêntico caminhar, uma ânsia eterna de alcançarem o ponto de chegada que a figura vislumbra.

Seu rosto vai á frente, só enxerga o caminho, o outro só percebe a tocha, como que ao brotar do chão, saído das entranhas da terra.

Definitivamente, a lírica engendrada por esta sepultura está longe de ser moderna. O brotar da terra, a simbólica e a poética da morte, que é vivida e vencida simultaneamente, está muito mais ligada ao “romantismo negro” do que à modernidade.

NOTAS:

1. **ROLLO**, Nicola, citado por **GRACIOTTI**, Mário – “Os deuses governam o mundo”. São Paulo-SP. Nova Época Editorial Ltda., 1ª ed., 1980, p. 119
2. **Jornal da Tarde**, segunda-feira, 28 de maio de 1990, número 7523, ano 25, p. 12.
3. **GRACIOTTI**, op. cit., p. 120.
4. **Monumento a Carlos Gomes**, Praça Ramos de Azevedo, São Paulo-SP.
5. **in: O Correio Paulistano**, nº 20366, domingo, 14 de março de 1920, p. 4.
6. os cordames deveriam estar tensos, uma vez que as figuras humanas a eles apelam, no intuito de deslocar a barca.
7. entrevista com Raphael Galvez. Seu atelier, sábado, 4 de outubro de 1986.
8. Revista **Visão**, nº 23, ano 36, 10 de junho de 1987, p. 73.
9. Observações deste tipo, referentes ao estado de conservação deste grupo escultural, são pertinentes ao ano de 1986, quando foi elaborada a análise do mesmo.
10. as “palmas da Vitória”.
11. **A nota do dia**, ano I, nº 40, São Paulo, 23 de setembro de 1928, p. 01.
12. **Diário das Notícias**, São Paulo, 17 de janeiro de 1940.
13. **O Correio Paulistano**, São Paulo, domingo, 16 de fevereiro de 1941.
14. Entrevista com Raphael Galvez.. Seu atelier, sábado, 4 de outubro de 1986.
15. **O Correio Paulistano**, nº 2365, sábado, 13 de março de 1920, p. 3.
16. **O Estado de São Paulo**, domingo, 3 de setembro de 1922, p. 2.
17. **O Estado de São Paulo**, quinta-feira, 7 de setembro de 1922, p. 19.
18. **Revista do Brasil**, nº 83, novembro de 1922 (artigo assinado por Monteiro Lobato).

Conclusão:

E a arte se faz silêncio, o silêncio invade a arte.

Lasar Segall, no catálogo do 2º salão de maio, disse:

“Sob a denominação de artistas modernos entendo aqueles que exprimem livremente as suas verdadeiras qualidades artísticas, descartando as fórmulas mortas estabelecidas pelas academias e as regras e convenções sufocadoras da personalidade

Em todas as épocas houve artistas modernos: entende-se por aquilo os talentos independentes que, criando novas formas, novas técnicas e novos modos de expressão tiveram que lutar contra a incompreensão e a hostilidade dos meios em que viviam, mas foram finalmente considerados pela posteridade como a expressão artística de suas épocas respectivas...”

Rollo, um espírito livre e artista liberto, foi inequivocamente um homem da modernidade. Suas obras, bem como sua vida, o testemunham. No entanto, e Luigi Brizzolara? Em que medida podemos dizer se ele foi ou não um artista “moderno”?

E qual é, afinal, a “função social” da obra dos nossos estudados? Qual o papel que os mesmos desempenharam frente aos seus contemporâneos? O que “significaram” efetivamente as suas obras, no momento em que foram acabadas?

Rollo, representante do imigrante italiano radicado em São Paulo, é o **novo**. Suas obras permitem a estes imigrantes um auto-reconhecimento, a criação e a apropriação de uma nova **identidade cultural**, que é fruto híbrido das recordações da Europa e das experiências vividas no Brasil.

O carro de boi, tornado carro da Glória, é um exemplo bastante rico de como a linguagem universal foi enriquecida com o acréscimo de neologismos. Mais do que isto, a simbólica “tradicional” foi profundamente modificada ao longo de sua obra (como fruto dos inúmeros acréscimos e supressões, impostas á mesma pela contaminação “brasileira”), criando, ao final do processo, uma nova linguagem plástica, que é moderna, é imigrante, mas é também paulista.

Esta linguagem expressiva, que é fruto ao mesmo tempo de uma experiência individual e coletiva (individual porque fruto de um processo de “espiritualização” e reflexão pessoal, e coletiva porque é fruto das experiências vividas à partir do fenômeno da imigração) é profundamente datada e localizada: a chave da decifração da semântica das obras de Rollo também dá acesso a muitos pontos nevrálgicos do imaginário do imigrante.

Brizzolara, pelo contrário, representa a revivescência da Europa: é a nostalgia da Roma e da Paris “fin-de-siècle” que engendram a vontade de encontrar, nos recantos pitorescos da metrópole paulista, citações dos monumentos das referidas cidades.

Mais do que isto, a inserção da cidade de São Paulo na simbólica da cultura Universal permite aos imigrantes afirmarem-se enquanto membros ainda ativos desta cultura.

A saudade e a vontade de um regresso, que jamais ocorreria (porque a Europa que os imigrantes deixaram, a Europa da “Belle Èpoque”, não é absolutamente a Europa da década de 1920), além do desejo de readquirir a própria identidade cultural, para todo o sempre perdida, é que fazem com que o imigrante enxergue na Praça Ramos “o mais belo conjunto escultural de São Paulo”.

As próprias elites locais, movidas pelo desejo de auto-legitimação cultural, perceberam o quanto a arte de Brizzolara era propícia para consumir este desejo, sentiram-se da mesma maneira.

A “fonte dos desejos”, que lembra muitas das fontes da velha Roma, é o regresso sentimental do imigrante. Regresso este que é, no entanto, o retorno à Europa que eles deixaram, uma Europa que já não mais existia.

Rollo, o aqui e o agora, representa a nova identidade, adquirida à partir da sua vivência em seu novo espaço urbano. Brizzolara, o ontem, é o regresso impossível à identidade cultural perdida.

Esta foi a nossa incursão, pelos dédalos da memória, correndo ao encontro destes dois enigmas.

“Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada simplicidade.”

Menotti Del Picchia

Bibliografia Geral:

1. **GABORIT**, J. R. – Sculpture (verbetes) Enciclopaedia Universalis
2. **GOMBRICH**, E. H. – História da Arte . São Paulo, Círculo do Livro S/A, 1ª ed., 1982.
3. **ROBERTSON**, Martin, Uma breve História da arte Grega, R.J., Zahar Ed., 1982.
4. **WOLFFLIN**, Heinrich, Conceitos Fundamentais de História da Arte, São Paulo, Martins Fontes Ed., 1ª ed., 1984.
5. **ZANINI**, Walter, Tendências da Escultura Moderna, São Paulo, Ed. Cultrix Ltda., 2ª ed., 1980.

Bibliografia Específica:

Dizionario Biográfico degli italiani, verbete **Luigi Brizzolara**, A. Salmoni Cevidalli e J. Sbrogi Societá, Gráfica Romane 1972, vol. 14.

Bibliografia – capítulo 1:

1. **ANDRADE**, Mário Raul de Moraes, Poesias Completas, 3ª edição, São Paulo, Martins- MEC, Brasília, INL, 1972.
2. **idem** , Anhangabaú (palma) in: revista O Echo, setembro de 1918.
3. **AMARAL**, Aracy, Artes Plásticas na semana de 22, 4ª ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, série “debates” artes, 1979.
4. **BRUAND**, Yves , Arquitetura Contemporânea no Brasil; trad. Ana Maria Goldberger, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.
5. **SESSO JR.**, Geraldo, retalhos da velha São Paulo, 2ª ed. Rev., São Paulo, OESP-Maltese, 1986.
6. **SEVCENKO**, Nicolau, Literatura como missão,
7. **TOLEDO**, Benedito Lima de , São Paulo: três cidades em um século, 2ª ed., São Paulo, ed. Duas Cidades, 1983.

E as obras incluídas nas “notas” do capítulo.

Bibliografia- capítulo 2:

1. **ALVIM**, Zuleika M. F., Brava Gente!, ed. Brasiliense S/A, São Paulo, 1986.

2. **LOS RIOS FILHO**, Adolfo Morales de, Teoria e Filosofia da Arquitetura, Ed. A noite, Rio de Janeiro, 1955.
3. **MACHADO**, Antonio de Alcântara, Novelas Paulistas, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 6ª ed., 1979
4. **PEPE**, Gaetano, La scuola italiana in San Paolo Del Brasile, Pocaí & comp., São Paulo , 1916.
5. **SALMONI**, Anita & **DEBENEDETTI**, Emma, Arquitetura italiana em São Paulo, 1ª ed., Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.
6. **TUFANO**, Douglas, Estudos de Língua e Literatura, Ed. Moderna, 1977-79.
É as obras incluídas nas “notas” do capítulo.

Bibliografia –capítulo 5:

GRACIOTTI, Mário, Os deuses governam o mundo, Nova época Ed. Ltda., São Paulo, 1980.

E as obras incluídas nas “notas” do capítulo.

Bibliografia- psicologia da arte:

1. **FREUD**, S., Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci
2. **idem**, O Moisés de Michelangelo
3. **JUNG**, C. G. , Tipos psicológicos, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.
4. **LACAN**, J., Os quatro conceitos Fundamentais de Psicanálise.
5. **GOMBRICH**, E.H., Arte e Ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica, Martins Fontes, São Paulo, 1986.

Bibliografia- literatura:

1. **ANDRADE**, Mário Raul de Moraes, Poesias Completas, 3ª edição, São Paulo, Martins- MEC, Brasília, INL, 1972.
2. **MACHADO**, Antonio de Alcântara, Novelas Paulistas, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 6ª ed., 1979