

SOMOS DE PEDRA: A LINGUAGEM DA ALEGORIA CLÁSSICA NAS ESTÁTUAS CÍVICAS DE BUENOS AIRES (1890–1915)

Eleonora Dell'Elicine ¹

Resumo

A celebração do Centenário da Revolução de Maio constituiu o quadro de uma política estatal planejada de construção de monumentos comemorativos, principalmente na capital. A alegoria cívica estava na ordem do dia, recorrendo a temas diversos como a República, as funções do novo Estado, o Trabalho ou as atividades econômicas. Este artigo estuda a linguagem alegórica que estes monumentos carregam através de um corpus escultórico representativo. O uso de alegorias e de alguns padrões clássicos faz parte dessa linguagem que propõe identidades e valores universais para o novo país.

Palavras-chave

Recepção clássica; monumentos cívicos; alegorias; Comemoração do Centenário; Cidade de Buenos Aires.

¹ Professora Doutora – Universidade de Buenos Aires/Universidade General Sarmiento, Buenos Aires, Argentina. E-mail: eleonoradellelicine@gmail.com

Resumen

La celebración del Centenario de la Revolución de Mayo constituyó el marco de una política estatal planificada de construcción de monumentos conmemorativos, fundamentalmente en la ciudad capital. La alegoría cívica estuvo a la orden del día, recurriendo a tópicos diversos como la República, las funciones del nuevo Estado, el Trabajo o actividades económicas. En este artículo se estudia el lenguaje alegórico que portan estos monumentos a través de un corpus escultórico representativo. El recurso a la alegoría y a algunos patrones clásicos forma parte de este lenguaje que propone identidades y valores universales para el nuevo país.

Palabras clave

Recepción clásica; monumentos cívicos; alegorías; Conmemoración del Centenario; Ciudad de Buenos Aires.

Em maio de 1910, celebrou-se em Buenos Aires o primeiro centenário da Revolução, que substituiu a autoridade de um vice-rei pela de um Conselho votado de vizinhos notáveis. Ao longo do século, o principal local das festividades, a chamada “Plaza de Mayo”, sofreu alterações significativas, que vão desde o nome – originalmente “Plaza de la Victoria” – à sua forma e edifícios dos arredores. Na verdade, passaram pouco mais de 50 anos desde que o Governo de Buenos Aires interveio naquele espaço público para mostrar às restantes províncias quem tinha sido o motor da ruptura com a Espanha. O resultado desta ação foi a remodelação da pirâmide de maio, em 1856, dirigida por Pridiliano Pueyrredón, obra que se completou com uma estátua alegórica da liberdade encomendada ao francês L.J. Dubourdieu (Van Deurs *et al.*, 2003). As mudanças na praça cívica não pararam por aí: em 1884, o Estado nacional, vencedor definitivo na disputa entre o interior e Buenos Aires, modificou-a novamente e demoliu completamente a Recova, unificando a Plaza de la Victoria com a Mayor ou do mercado e dando ao complexo o nome que ainda leva, o de “Plaza de Mayo” (Gorelik, 1997; Scobie, 1977: 164-165). Por volta do Centenário, ocorreriam novos projetos que incluíam a instalação da famosa estátua das Nereidas, alegoria do nascimento de Vênus, deusa romana significativamente ligada à fertilidade, à renovação e ao amor, que analisaremos mais adiante.

Neste espaço superintervencionado, rodeado de figuras governamentais, delegações estrangeiras e presença popular, o Presidente José Figueroa Alcorta abriu o seu discurso de comemoração da seguinte forma:

Bem, senhores: Na representação simbólica (..), o **monumento** que aqui consagramos à comemoração da nossa emancipação política, terá o múltiplo significado histórico que o determina. “Representará para nós e para os nossos sucessores no futuro, aquele **esforço heroico, impulso soberano, explosão de energia brilhante**, que decidiu em um instante supremo os destinos da América espanhola.”²

Como podemos constatar, as primeiras palavras do presidente referiam-se ao monumento e destacavam-no como peça-chave da celebração. Segundo

² Disponível em:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/21481/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Un análisis de las relaciones entre Plaza de Mayo y fiesta en BERTONI, Liliana, “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”, Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”, 5, 1 er. semestre de 1992, pp. 77-111.

as novas palavras oficiais, aquele corpo de mármore, tantas vezes renovado, dava conta de uma experiência iniciada em Buenos Aires, projetada para o interior e que o Estado finalmente canalizou, transformando espaços e acontecimentos em partes e precedentes do fenômeno do novo estado.

O culto moderno ao monumento, segundo um contemporâneo destes acontecimentos, o vienense Alois Riegl, também não se limitou à Plaza de Mayo.³ Em muitas partes do país, mas especialmente em Buenos Aires, a febre comemorativa materializou-se na inauguração de um enorme número de estátuas de heróis, especialmente as da Semana de Maio (Malosetti, 2014; Lienur, 2000). Desta forma, o bairro portenho de Barracas foi decorado com as imagens de Larrea e Matheu, o de Caballito com Azcuénaga, o entorno do Congresso com Moreno e assim por diante.

Neste artigo, examinaremos uma parte menos explorada do fenômeno da monumentalização em Buenos Aires por volta do Centenário. Vamos nos concentrar especificamente nas estátuas alegóricas que evocam remotamente a tradição greco-latina. Estas peças foram o resultado de uma encomenda do Governo Nacional, de países estrangeiros e também de comunidades imigrantes interessadas em agregar presença em terrenos urbanos (Gutiérrez Viñuales, 2011: 221). Trata-se de um corpus muito amplo e heterogêneo: sem qualquer pretensão de inventário, estudaremos essas peças como linguagem, ou seja, como forma particular de expressar mensagens no contexto. Notaremos, então, o acentuado dinamismo que esta forma adquire, utilizada nos mais diversos contextos.

Final de século, monumento e cidade: uma Buenos Aires em transformação

Sete anos após a Federalização de Buenos Aires, em 1887, foi aprovada a lei que organizou o território urbano e o separou do provincial. Uma vez cedidos à cidade os distritos de Belgrano e Flores, a atual capital da Nação estendeu a sua superfície para 200 hectares, povoados de forma desigual e ainda menos fluidamente conectados (Grutchesky, 2017; Landeau, 2014).

³ Na verdade, no seu livro *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, publicado em 1903, o museólogo e crítico de arte Alois Riegl (1858-1905) afirmou que, em relação a outros períodos, havia uma novidade na forma moderna de se relacionar com o monumento, que se baseava na consciência de valorizá-lo não de acordo com o que o monumento carregava do passado, mas de acordo com os valores contemporâneos (Riegl, *El culto moderno*. p. 27).

Nas décadas anteriores ao Centenário, a cidade registou transformações de grande escala, como, entre 1882 e 1899, a construção das Docas Norte e Sul do porto e infraestruturas adjacentes, a triplicação da rede de trens, das linhas telefônicas desde 1881, a construção de uma densa rede de edifícios públicos, loteamento e surgimento de bairros, entre outros (Carretero, 2013).

O plano urbano foi intervencionado de forma radical seguindo o modelo desenhado para Paris algumas décadas antes pelo Barão Haussmann (Codebó, 2015). Literalmente central para o projeto de Buenos Aires foi a remodelação da Plaza de Mayo já examinada, que foi complementada pela abertura de uma avenida também chamada “de Mayo”: desta forma, a Casa do Governo e o Palácio de Congressos seriam visualmente vinculados. A marca de Haussmann duraria mais de duas décadas após o centenário da inauguração das avenidas norte, sul e 9 de Julio.

Como indica Gorelik, a rede e o parque público foram as duas grandes matrizes organizadoras do espaço urbano de Buenos Aires (Gorelik, 1994; 2016). Originalmente pensado como o cinturão verde de uma cidade-porto autônoma, o parque público funcionou também como organizador dos bairros, espaço de sociabilidade e gerador de laços de afeto e pertencimento em um contexto de imigração em massa. Desde cedo, a mão firme de dois prestigiados paisagistas à frente da Diretoria de Parques e Passeios da Cidade de Buenos Aires — Eugène Courtois (1880-1890) e Carlos Thays (1891-1913) — resultou na criação de 7 novos parques públicos e 9 praças, a remodelação de todos os espaços verdes existentes, incluindo o Parque Lezama, 3 de Febrero, Plaza de Mayo, Constituição e Congreso, o paisagismo de Barrancas de Belgrano, do bairro Palermo Chico e até da avenida que ligava o cidade com aquelas áreas que levam o nome do presidente Figueroa Alcorta (Berman, 2006).

O papel que o parque público adquiriu na cidade, as suas associações com a civilização, o progresso, a ordem e a beleza, permitiram que fosse reconhecido como um local adequado para educar o olhar e o bom gosto dos cidadãos. Foi Eduardo Schiaffino (1858-1935), pintor e primeiro diretor do Museu Nacional de Belas Artes, quem deu ao amigo Ernesto de la Cárcova (1866-1927), também pintor e primeiro diretor da Academia, a ideia de multiplicar a inauguração de estátuas de patrocínio público nas praças e jardins da capital. Assim escreveu Schiaffino para o suplemento do Centenário publicado pelo jornal *La Nación*:

De la Cárcova viu, com olhar de artista, a nudez das nossas praças, o desenvolvimento de certos recantos do município que constituíam o pano de

fundo obrigatório do nosso comércio cotidiano, e encontrou o remédio engenhoso de embelezar estes lugares através de reproduções de bronze, pedra ou mármore, de estatuária universal, sem negligenciar a promoção da produção artística nacional.⁴

Ao contrário de outros projetos de cidade, como podemos ver, para Schiaffino e seu círculo, o parque não era suficiente por si só para consumir aquela função civilizadora que foi a razão da existência de um Estado moderno. Pela sua insubstituível capacidade de elevar talentos e disposições naturais, a peça artística completava a função de jardim. Na compreensão destes atores, com a promoção das Artes Plásticas nos espaços públicos, o Estado exerceu a sua função mais sublime, que era o progresso moral dos cidadãos.⁵

Acalorados debates eclodiram em torno das estátuas em locais públicos sobre sua representatividade para a história local,⁶ seu grau de apego aos

⁴Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, 1910, p. 101. O texto efetivamente compila um conjunto de artigos jornalísticos que Schiaffino elaborou na época com o objetivo de historicizar a prática das artes plásticas nessas terras desde a colônia e de promover o patrocínio do Estado novo neste domínio. Sobre o assunto, Malosetti, 1999; Segóvia, 2017. É preciso esclarecer que Thays também promoveu a monumentalização dos parques, mas não com a ideia de completar algo que, para ele, já cumpria sua função, mas sim de embelezá-los.

⁵ “[..]o governo ignorou tão completa e absolutamente um dos seus deveres primordiais, que é incentivar e provocar o despertar do sentido estético nas pessoas cujos destinos governa. [...] [Os políticos] pareciam ignorar que um povo é um organismo completo, dotado de sensações e sentimentos desde a infância, e cujas necessidades tiveram que ser satisfeitas desde o início.” Schiaffino, E., *La evolución del gusto artístico..*, p. 24-25. Sobre este tópico em relação a Schiaffino, Piccioni, 2001: 26. Um projeto contemporâneo de Schiaffino que reduz a função do trabalho artístico a uma pedagogia dos heróis nacionais é o de Adolfo Carranza, então diretor do Museu Histórico Nacional. Ver Malosetti, 2012; 2-3.

⁶Exemplo disso foi a estátua de Garibaldi, executada por Eugenio Maccagnani em 1904 e patrocinada por um grande número de associações italianas em Buenos Aires. Garibaldi esteve no Rio da Prata e, por isso, a comunidade acreditou que uma estátua de sua figura era apropriada, mas foi criticada por sua falta de centralidade na história local. Ver Gutiérrez Viñuales, 2011: 9-10.

relatos históricos canônicos,⁷ custos do projeto,⁸ os locais,⁹ etc. Questões como essas foram resolvidas no Congresso, mas também nas revistas e na imprensa da época.¹⁰ No contexto que celebrou o Centenário, políticos e urbanistas, artistas, jornalistas e diversos atores sociais contribuíram para colocar o monumento no centro da discussão.

Estátuas alegóricas nos espaços públicos de Buenos Aires: a temática republicana e suas linguagens

Consideraremos “alegórico” o monumento que procura condensar uma ideia através de uma representação abstrata, geralmente apelando ao recurso da personificação (Copeland & Struck, 2010). Embora já tivesse sido cultivada, esta estratégia de expressão ganhou especial impulso na era helenística, no calor das profundas mudanças políticas e religiosas que aquela sociedade viveu (Most, 2010). A estatuária helenística, juntamente com a estatuária romana, ofereceram à alegoria sul-americana do século XIX referências gerais, formas estéticas e escolhas quanto à matéria-prima utilizável, mas não constituíram a sua fonte imediata de inspiração.¹¹ Os

⁷ É o caso, a título de exemplo, do monumento a Manuel Dorrego na Plazoleta Suipacha, encomendado a Rogelio Yrurtia em 1905 e inaugurado no final de 1926. Além do herói a cavalo, Yrurtia colocou três estátuas alegóricas, um referente à Vitória, outra à História e outra ao Destino. O monumento foi criticado por Carranza pela falta de relação com acontecimentos históricos, enquanto Dorrego não estava encarregado de exércitos para representá-lo a cavalo. Para estes debates, ver Loiacono, 2010/2011; Malosetti, 2012: 8. Debates semelhantes em torno da estátua de Bartolomé Mitre em Blasco, 2015: 131.

⁸ Exemplo disso foi o debate iniciado em 1902 em torno do valor pago pela estátua de Las Nereidas de Lola Mora, instalada no Paseo de 9 de Julio. O pagamento foi considerado ilegítimo. Veja Corsani, 2001: 3.

⁹ Para ilustrar isso, o caso da alegoria de Aurora, desenvolvida por Edmond Peynot. Em 1918 foi instalado na Plaza Rodríguez Peña, dez anos depois foi transferida para o Parque Rivadavia, de onde foi desalojado e colocado nos armazéns municipais; em 1943, foi transferida para o Parque Chacabuco, devolvida ao armazém e, desde 1978, está localizada no Parque Centenário. Segundo Pierre, um fenômeno de substituição semelhante ocorreu em Nova York, com a estátua memorial de George Washington, criada por John Quincey Adams Ward em 1883, sendo uma exceção a essas realocações. Ver Pierre, 2019: 233.

¹⁰ Nas revistas e na imprensa da época o assunto era frequente. Para dar um exemplo entre muitos, no número comemorativo da Revolução de Maio de 1900, a revista *Caras y Caretas* dedicou meia página à descrição de um projeto escultórico destinado à cidade de La Plata (Província de Buenos Aires), com uma fotografia do modelo. Por fim, a escultura não foi realizada, mas é testemunho do interesse que este tipo de iniciativas gerou em um amplo espectro social (*Caras y Caretas* 86, maio de 1890, p. 21. Na pág. 24, mostra gravuras e fotografias da Plaza de Mayo em diferentes épocas: 1836, 1854 e 1884.

¹¹ O impacto nas formas registradas pela estatuária moderna que aqui estudamos em relação à clássica greco-romana não é suficiente para deixar de lado a profunda

monumentos que se serviram de modelo direto para a América do Sul foram aqueles que comemoraram as revoluções americana e francesa em suas respectivas terras, e que fizeram da alegoria uma forma adequada de transmitir valores cívicos e construir uma narrativa heroica de seu passado (Gutiérrez Viñuales, 2004: 16). Os agentes que promoveram a circulação desta estética em Buenos Aires foram heterogêneos — viajantes, diplomatas, imprensa, bolsistas, artistas emigrados, etc., todos protegidos pelo desejo de monumentalização que expressavam os novos estados emergentes. Os meios de comunicação que facilitavam a circulação também eram heterogêneos: moldes, museus, exposições, instituições de ensino de artes plásticas, etc.¹² Os modelos de estilo remetem à estatuária renascentista, barroca e europeia e americana da época.

Entre as estátuas alegóricas colocadas em locais públicos, o tema que mais ganhou importância no calor das comemorações do Centenário foi, obviamente, aquele que aludia à República. Começaremos o nosso percurso descrevendo o primeiro monumento nacional, a Pirâmide de maio; contudo, a sua intervenção mais importante foi um pouco anterior ao período em questão, como já observamos. Além do seu caráter pioneiro, esta estátua é interessante porque em seu redor se registou um leque de significados que associavam a ideia original de Liberdade à ideia de República.

A reforma de Pueyrredón e a estátua de Dubourdieu resultaram em uma peça sóbria de quase 19 metros, que se eleva progressivamente em direção

dissimilaridade ontológica que separa umas das outras. Desde o início, e como explica Stewart, em latim não existe uma palavra única que cubra todo o campo daquilo que na modernidade entendemos por estátua: substantivos como *statua*, *signum* e *simulacra* emprestam nomes a diferentes arranjos que podem se sobrepor, mas não são sinônimos exatamente intercambiáveis. Os usos dessas palavras permitem perceber que se registrava a diferença fundamental entre as produções que se referiam aos deuses e aquelas que apenas comemoravam os feitos dos homens. A estátua greco-romana que dizia respeito aos deuses participava do divino de diferentes formas: precisamente com a sua obra o artista explorou e propôs uma relação com o divino e com a divindade representada. A estátua alegórica greco-romana condensou uma ideia que havia sido divinizada e que foi reforçada pela sua concretização em uma estátua; em relação a estas ideias não existia um panteão estável e, por isso, o gesto exploratório intensificou-se. Pode-se considerar que, na estatuária alegórica moderna, o artista postula uma nova sacralidade, mas não há investigação do plano divino ou de sua enigmática relação com o humano. Para estátuas antigas, ver Stewart, 2003, e também Elsner, 1997.

¹²Este ponto é claramente visto nos artigos de Schiaffino reunidos em *La evolución del gusto artístico...* Uma análise do impacto dos moldes na formação do cânone e no gosto pelo clássico e na incidência dos museus em Gallipoli, 2021, para constatar a heterogeneidade dos agentes envolvidos, Loiacono, 2020.

ao céu. A base é um pedestal de 6,6 metros, adornado pelo brasão nacional, coberta nos quatro cantos por outras tantas estátuas alegóricas. No projeto de 1856, estas estátuas em estuque representavam as Artes, a Ciência, a Indústria e o Comércio, mas, em 1873, foram substituídas por peças de mármore evocando a Geografia, a Astronomia, a Navegação e a Indústria, esculturas que, até então, eram propriedade do Banco da Província de Buenos Aires.



Figura 1: Pirâmide de maio. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pir%C3%A1mide_de_Mayo_\(3261290980\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pir%C3%A1mide_de_Mayo_(3261290980).jpg).

O pedestal estende-se em um obelisco de 7,44 metros decorado com um relevo do sol com raios e uma inscrição legível ao transeunte: “25 de maio de 1810”. No topo do monumento encontra-se uma estátua feminina que alegoriza a ideia de Liberdade/República. Seus detalhes não são mais visíveis ao observador; pelo contrário, é a estátua que parece contemplar o que se passa desde a sua posição elevada. Ela está vestida ao estilo de uma matrona romana com uma estola, deixando um seio materno exposto.

Armada com lança e escudo com, novamente, o relevo do escudo nacional, a figura se posiciona em atitude guerreira. Seu rosto permanece emoldurado por cabelos cacheados que se misturam aos louros, completando o conjunto com um barrete frígio com evocações jacobinas. Ainda menos óbvio para o observador é o gesto do pé descalço da estátua, pisando nas correntes que a mantinham no lugar. A branquitude transmite uma imagem de pureza ao todo.

Como podemos constatar, são vários os elementos que participam na composição da mensagem escultórica: a localização do monumento, a sua temática obviamente, os materiais, a cor, as formas, os detalhes, as pequenas estátuas e as inscrições. Na sua estabilidade e rigidez, a peça da praça tem movimento, dirige-se ao observador, postulando, por um lado, um plano do real que se aglomera abaixo, e por outro o das ideias, que se elevam acima de tudo.

No extremo oposto da Avenida de Mayo, em frente ao edifício do Congresso, foi inaugurada em 1914 uma nova estátua alegórica da República, desenhada pelo artista belga Jules Lagae sobre um pedestal de granito vermelho assinado pelo arquiteto Eugenio D'Huicque. Também usada com o barrete frígio e vestida com uma estola e palla de peito nu, esta peça de bronze limita a sua marca militar ao louro da vitória que carrega na mão. Todo o resto é civilizado e em movimento: aos pés, uma cobra ameaça, porém, a figura apoia serenamente o braço no arado e é auxiliada por uma estátua feminina que lhe traz um chifre com os frutos da terra e do trabalho.¹³ A República parece passar do Congresso para a Casa do Governo e, como a estátua de Mayo, sua face está voltada para o Poder Executivo. Seu andar não toca o solo, eleva-se acima do plano humano. Desta vez não são os olhos, atentos ao caminho, mas o próprio pedestal que marca a diferença entre a dimensão elevada das ideias e aquela que se rebaixa ao mutável e transitório.

¹³ Ver Salinas, 2020. A imagem da serpente também está presente aos pés de Atenas atribuída a Fídias, segundo a cópia romana Atena Giustiniani no Museu do Vaticano. No caso da estátua da deusa, a cobra fica do lado direito, enquanto na alegoria republicana fica do lado esquerdo.

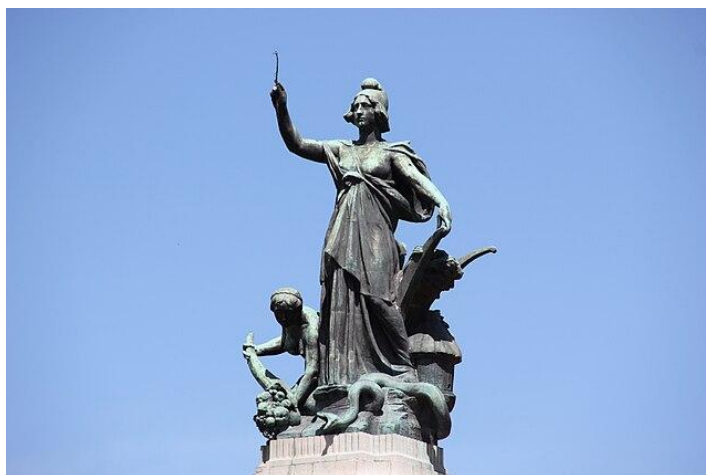


Figura 2: Monumento à Praça da República dos Congressos.

Disponível em:

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alegor%C3%ADa_de_la_Rep%C3%ABlica,_Plaza_de_los_Dos_Congresos_%282014%29.jpg. ATRIBUIÇÃO: LARS CURFS PARA WIKICOMMONS

Depois do monumento de Lagae e D'Huicque e inaugurado no mesmo ano, outra alegoria republicana junta-se ao conjunto de grandes esculturas patrocinadas por iniciativa do Estado Nacional. Trata-se de “La Cuádriga”, do genovês Víctor de Pol, peça de bronze de 8 metros e outras tantas toneladas cinzelada para o frontispício do edifício do Congresso. A figura feminina, também com estola, palla e barrete frígio, empunha louros da vitória com um braço. Com o outro, ela segura firmemente as rédeas de uma carruagem adornada com o sol do Futuro e puxada por quatro corcéis vigorosos (Ardohain, 2018: 19–28; Corsani, 2006: 5–6). O grupo direciona sua carreira desde o topo também na direção do Poder Executivo; a ênfase aqui está na velocidade e na ausência de obstáculos no caminho. Nesta proposta não há cobras nem ameaças, a República corre triunfante e confiante rumo ao seu futuro.

Como pudemos constatar até aqui, as três alegorias republicanas situadas em torno da principal artéria cívica de Buenos Aires compartilham características que nos permitem reconhecer o tema comum: a associação com o feminino e com a juventude, elementos do vestuário, altura, relação com o plano dos acontecimentos e a associação com a ideia de Progresso. A relação que propõem com o futuro e com os perigos do presente revela diferenças na consideração do que está sendo alegorizado. A via urbana os coloca em série, um após o outro, mas a altura desses monumentos,

especialmente a escultura de Lagae, interrompe uma visão frontal do conjunto.¹⁴ As estátuas não projetam uma relação entre si.



Figura 3: La cuádriga.

Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_de_Pol#/media/File:National_Congress.JPG

A temática republicana, associada à Liberdade, é replicada em outros monumentos em espaços públicos da cidade. É motivo central do conjunto doado pela França à Argentina, em 1910, também por ocasião do Centenário: neste caso, uma alegoria alada carregando uma tocha acompanha, orienta, uma figura feminina mais jovem e hesitante que fixa o olhar na luz.¹⁵ A escultura foi colocada *ab initio* em um parque projetado

¹⁴ A proximidade física poderia ligar os monumentos de Lagae e de Pol a um dos grupos escultóricos realizados por Lola Mora em 1907 e que flanqueia a entrada do Palácio de Congressos. Este conjunto em particular mostra uma jovem com o tronco nu e uma estola (?) enrolada na cintura, quebrando as correntes de dois leões selvagens que tem sob os pés. Acompanhando a senhora está um Mercúrio sem barba, com capacete alado. Esta escultura de Mora, anterior às outras duas que analisamos, dialoga diretamente com o monumento adjacente esculpido pelo mesmo autor e que examinaremos a seguir no corpo do texto. As cinco figuras de acesso evocam as principais funções do Poder Legislativo: garantir a Liberdade, o Comércio, a Paz, o Trabalho e a Justiça. Essas obras foram retiradas de seu local original em 1915 e devolvidas como moldes em 2014.

¹⁵ Uma imagem em

por Thays, Plaza Francia; a cor das peças é novamente o mármore branco de Carrara, que contrasta com o vermelho do pedestal de granito.¹⁶ À semelhança da estátua de Mayo e de Lagae, esta alegoria da República completa-se com estátuas sentadas e menores, situadas em um plano mais acessível à observação. São figuras femininas que evocam a Ciência, a Indústria, a Agricultura e as Artes, ornamentos da República e frutos palpáveis da tocha luminosa: do ponto de vista estético, é uma peça maior e peças menores; do nível alegórico, é uma comitiva que acompanha e realça a Ideia maior. O conjunto das peças é uma linguagem em si, na medida em que nem todas as alegorias da República repetem, como vimos, a mesma companhia. Neste caso, a evocação da Agricultura está associada à Argentina, tornando-a única em relação às outras Repúblicas.

De um tema próximo ao republicano, mas em referência à Constituição Nacional, é o monumento doado pela comunidade espanhola à Cidade também por ocasião do Centenário. Os mais diversos personagens adiaram para 1927 a inauguração deste complexo, desenhado por Agustín Querol e situado em um cruzamento de avenidas ajardinadas. (Gutiérrez Viñuales, 2005). O tratamento estético da Constituição partilha muitos dos elementos já observados nas alegorias republicanas: uma figura feminina alta, neste caso, exposta aos ventos, é acompanhada por estátuas que evocam a Indústria, a Agricultura, o Comércio, a Paz e a Justiça, todas em mármore, e outras que se referem à ligação com a Espanha. A estratégia das formas que evocam a República sob o nome de Constituição é inteligente, tendo em conta que se trata de um monumento que consolida os laços entre um Estado republicano e uma monarquia. Nos vértices desse grupo, quatro figuras de bronze alegorizando o Rio da Prata, o Pampa, o Chaco e os Andes. A própria estátua emerge das águas e uma fonte funciona como perímetro do monumento, que se completa com outra estátua de bronze referente ao Trabalho. Todos os elementos do monumento aludem à ligação histórica destes territórios com a Espanha e também à contribuição criativa da comunidade peninsular com o presente da nova República. Com maior ênfase do que nos casos já examinados, este grupo recorre à inscrição para orientar de forma mais explícita a mensagem visual: o monumento fazia parte de um programa de acomodação e reativação de laços entre a metrópole e suas ex-colônias, e tornou-se necessário estabelecer as novas versões historiográficas em pedra e por escrito.

https://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_Francia_%28Buenos_Aires%29#/media/Archivo:Francia_a_la_Argentina_Emile_Peynot_04.JPG. (wikicommons).

¹⁶ A estátua foi realmente feita na França por um artista renomado, Edmond Èmile Peynot, e montada em Buenos Aires.

Como podemos ver, dentro da escultura alegórica pública em Buenos Aires, o tema republicano adquiriu maior relevância, ligado às comemorações do Centenário, à narrativa histórica que o Estado pretendia e aos papéis que as diferentes comunidades tentaram assumir. O patrocínio estatal e a incumbência de governos e/ou comunidades estabelecidas deram origem a um bom número de formas e mensagens dentro de padrões partilhados que associavam a República ao feminino e à juventude. Embora todos os locais fossem urbanizados, as estátuas não tinham muita relação entre si: prevaleceram a singularidade e a competição, resultando em uma sobreposição de monumentos que partilham um tema comum. Nesta estética, o classicismo resultou em um repertório de formas inspiradas na estatutária da época, referenciadas no mundo greco-romano apenas indiretamente para sugerir tradição, universalidade e perenidade.

Outros motivos alegóricos: a Prosperidade, as funções, a Emergência

Nem todas as esculturas ligadas à celebração do Centenário e do Estado novo fizeram uso da temática republicana. Já vimos como o monumento espanhol concebeu uma forma de abordar a comemoração reorientando a estética republicana para a Constituição Nacional. Outras esculturas recorreram diretamente a temas alternativos, também associados à ideia de Progresso.

Foi o caso da comunidade alemã, que optou por uma grande fonte em forma de elipse também localizada em praça pública, que chamou de “Riqueza Agrícola Argentina”. Feito por Gustav Bredow e inaugurado em 1914, o monumento é ladeado por uma alegoria da Pecuária e outra da Agricultura, ambas esculpidas em mármore grego. Na figura do Gado, um homem nu voltado para a frente é contrastado com um touro que está em posição lateral e cabisbaixo; na que alegoriza a Agricultura, três homens mais uma vez despidos contemplam os seus materiais de trabalho, o arado, a pá e a terra (Gutiérrez Viñuales, 2005: 75).¹⁷ Como podemos perceber, o grupo alemão difere dos já examinados na medida em que a centralidade do tema republicano é substituída pelo foco no trabalho árduo como fonte de prosperidade, resultando em uma tradução do feminino para o masculino. Através destes recursos estéticos, os valores de um império

¹⁷Uma imagem da fonte em https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza_Alemania,_Buenos_Aires.jpg.

foram efetivamente associados à ideia de progresso, em concertação com os monumentos oferecidos por outras comunidades.

Os dois conjuntos posicionados em ambos os lados da porta de entrada do Congresso, assinados por Lola Mora em 1907, não propõem a comemoração, mas sim a declaração dos principais poderes do poder legislativo. Vamos nos concentrar aqui na peça de mármore que remete à Paz, ao Trabalho e à Justiça.¹⁸ Neste trio, é a alegoria da Paz que se destaca pela sua altura, maturidade e pelo porte de um ramo de louro em bronze, única cor que rompe com a pureza do branco. A feminilidade da figura é realçada através da roupa leve, que segue o contorno do corpo da mulher: repousa em contrapposto, ou seja, sobre a perna direita com ligeira curvatura da esquerda, à maneira dos deuses. A quietude de seu rosto contrasta com o movimento dos tecidos, e continua nos vestidos da peça sentada, a Justiça. Como evidenciado pela nudez do torso, esta segunda alegoria também é feminina, mas a sua pose em cátedra imita a dos magistrados romanos. Como a deusa Têmis, ela carrega uma balança e uma espada, mas seus olhos não estão vendados, pelo contrário, ela permanece atenta e tensa. A escultura que completa o trio é a alegoria do Trabalho, representada por um efebo também meio coberto, apoiado em um arado e com o rosto voltado para o grupo escultórico oposto. Embora de forma muito livre, a autora utiliza algumas formas ou temas da estatúaria greco-romana nas suas peças.

Essa liberdade em relação à herança clássica se destaca na obra mais conhecida de Lola Mora, as Nereidas, última peça que analisaremos neste trabalho. Como já referimos, esta fonte foi inicialmente concebida para adornar a Plaza de Mayo. Depois de concluída em 1903, ficou localizada no Paseo de Julio e, anos depois, foi transferida para sua localização atual, Costanera Sur (Gluzman, 2015; Corsani, 2007). Em uma análise estilística desta obra, Georgina Gluzman examinou as maneiras sutis pelas quais Mora dialogou com a mitologia clássica, a atualidade e a estética, começando pela concha, o movimento dos hipocampos, a luta dos tritões, o esforço das Nereidas, a segunda concha e, por fim, o aparecimento daquela Vênus Anadyomene em equilíbrio instável (Gluzman, 2015).

¹⁸Uma imagem da estátua em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estatuas_de_Lola_Mora_en_el_Congreso_Nacional_2.JPG. A foto foi tirada de um ângulo que não permite ver a figura do Trabalho.



Figura 4: Estátua das Nereidas

Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Fuente_de_las_Nereidas.jpg.

Gluzman propôs compreender esta obra-prima de Lola Mora levando em conta uma versão da fonte que não prosperou. Provavelmente anterior ao desenho que acabou sendo concluído, o modelo alternativo centrava-se na figura de Nereu, filho de Ponto e pai das Nereidas segundo a história de Hesíodo.¹⁹ A versão que Mora acabou erguendo no Paseo 9 de Julio concentrava-se, em vez disso, no nascimento de Vênus emergindo do mar.²⁰ Nesta última, a escultora utilizou elementos das duas histórias de La Teogonía, próximas entre si, mas diferentes. Como podemos perceber, a artista realizou trabalhos de documentação de motivos mitológicos em textos clássicos, e os utilizou de acordo com seu projeto estético. É muito provável que a famosa pintura de Sandro Botticelli, O Nascimento de Vênus, também gravitasse em torno do tema venusiano. Ele também estava fortemente imbuído da estética helenística e da filosofia neoplatônica, sendo um cultivador da pintura alegórica;²¹ Já na pintura

¹⁹ Hesíodo, *Teogonía* 233–238. Uma reprodução do modelo de Nereu em Gluzman, 2015:12. A imagem foi extraída de “Una donna che scolpisce statue monumentali. Lola Mora”, *Il Secolo XX*, año 5, 1906.

²⁰ Hesíodo, *Teogonía* 183–201.

²¹ Segundo Plínio, o Velho, foi Apeles de Cós (352–308 aC) quem pintou a mais bela pintura de Vênus Anadyomene, usando Pancaste, principal concubina de Alexandre,

florentina, a deusa está sobre uma concha que flutua nas águas do mar transportada pelo Vento e é recebida pelas Horas. Na escultura de Mora, Vênus emerge do fundo das águas causando uma alteração completa da ordem natural. A elevada protagonista, suas sustentações femininas, os tritões masculinos e o mito da castração que libera forças, tudo isso indica uma exploração da nova condição da mulher na virada do século. Este monumento escultórico de Mora constitui, no seu conjunto, uma grande alegoria sobre o papel do feminino em uma sociedade em renovação. A herança clássica traz uma nova mensagem ao solo de uma nova República.

Conclusão

Na virada do século, como outras capitais de diversas partes do mundo, Buenos Aires estava repleta de monumentos públicos que recorriam à alegoria para forjar uma historiografia triunfante. O monumento alegórico constituía uma linguagem em si: tema, forma, materiais, cor, localização, constituíam unidades que davam forma a diferentes mensagens, todas partilhando a premissa do progresso aberto.

A relação com a tradição e a estética clássicas foram predominantemente mediadas pelo neoclassicismo. No entanto, existem explorações em primeira mão de alguns temas clássicos, como o já examinado caso de Lola Mora.

Esta linguagem alegórica, com a sua gramática e sintaxe interrompida pela sobreposição de monumentos e mensagens, foi utilizada em diversos códigos e plataformas. É um recurso frequente na ilustração: a revista *Caras y caretas*, por exemplo, utiliza a alegoria para refletir sobre efemérides nacionais.²² Em outra edição da mesma revista, uma ilustração mostra uma estátua da Justiça com a balança, cuja mão culmina em monstruosos dedos em forma de garras. Um funcionário com um bigode abundante empunha uma enorme tesoura. O que ele vai cortar? O texto explicativo é mais perturbador.... O funcionário havia prometido demitir funcionários públicos.²³ A linguagem alegórica da imagem é distorcida de

como modelo nu. Plínio, o Velho, *História Natural* XXXV, 36. Segundo Plínio, Apeles foi o pintor mais conhecido de sua época e, em suas pinturas, explorou basicamente o ideal de beleza.

²²Aliás, a alegoria à República com uma pena tão grande que sai da ilustração, em *Caras y Caretas*, 26 de maio de 1900, p. 21. A capa apresenta ainda uma alegoria da República na forma de um homem nu, atravessado por uma faixa com as cores da bandeira.

²³*Caras y Caretas*, 18 de abril de 1900, p. 16.

forma dupla: a figura deixa de ser bela e, além disso, pode se voltar contra nós.

Fontes

Discurso del Centenario impartido por el Presidente Doctor José Figueroa Alcorta, disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/21481/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. In: SCHIAFFINO, Eduardo; CANALE, Godofredo (Rec.). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires: Colombo, 1982 [1910].

Hesíodo. *Teogonía*. In: PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio; MARTÍNEZ DÍAZ, Alfonso (trads.), *Hesíodo, Teogonía*, Gredos, Madrid, 2015.

Plinio el Viejo, *Historia Natural*. In BOSTOCK, John; RILEY, H. (trads.). *The Natural History of Pliny*. Londres: George Bell & Sons, 1857, vol. 6.

Revista *Caras y Caretas*, 1900- 1904. Disponible en <https://www.bne.es/es/colecciones/hispanoamerica/caras-y-caretas>.

Diario *La Prensa*, 1900- 1904. Consultado en la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno".

Bibliografía

ARDOHAIN, Sergio. *La restauración de la República. Ensayo sobre la conservación y restauración de estatuas de bronce a partir del estudio de la puesta en valor de las esculturas principales del Palacio del Congreso de la Nación Argentina*. La Plata: EDULP, 2018.

BERJMAN, Sonia. Una mirada a los espacios verdes públicos de Buenos Aires durante el siglo XX. *Revista de Arquitectura*. Bogotá: Universidad Católica de Colombia, 2006, 8, p. 28-33, disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125112640005>.

BERTONI, Liliana. Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. E Ravignani'*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 5, 1992, p. 77-111.

BLASCO, María Elida. El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre. *Prohistoria*. Buenos Aires: Grupo Prohistoria, XVIII, 24, 2015, p. 123-153.

CARRETERO, Andrés. Ciudad dinámica y cosmopolita. In: Idem. *Vida cotidiana en Buenos Aires. Desde la organización nacional hasta el gobierno de Hipólito Yrigoyen (1864- 1918)*. Buenos Aires: Ariel, 2013, p. 17- 62.

CODEBÒ, Agnese. La ciudad escenográfica: centro y margen en Buenos Aires. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 29, 2015, disponible en <http://journals.openedition.org/alhim>.

COPELAND, Rita; STRUCK, Peter. Introduction. In: Idem (eds.), *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 1-11.

CORSANI, Patricia. Conquistas e intenciones de una escultora argentina: algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino. 2006. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38610/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

CORSANI, Patricia. La fuente de Lola Mora en el Paseo de Julio. Una nueva lectura de su instalación a través de la prensa escrita (1900- 1903), 2007. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/payro/III1998/paper/view/1483>.

CORSANI, Patricia. Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país. In: AAVV. *Poderes de la imagen. I Congreso internacional de Teoría e Historia de las artes*. CAIA 2001. Disponible en https://www.academia.edu/28290483/Lola_Mora_una_figura_pol%C3%A9mica_en_el_Buenos_Aires_del_900_Su_obra_escult%C3%B3rica_como_parte_del_proyecto_de_modernizaci%C3%B3n_del_pa%C3%ADs.

ELSNER, Jan. From the Literal to the Symbolic: A Transformation in the Nature of Roman Religion and Roman Religious Art. In: Idem, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 160- 190.

GALLIPOLI, Milena. *La victoria de las copias. Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)*. Tesis de Doctorado, Universidad

Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2021, disponible en <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1654>.

GLUZMAN, Georgina. *La Fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica*. 19&20 X, n 1, 2015, Disponible en <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>.

GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

GORELIK, Adrián. La belleza de la patria. Monumentos, nacionalismo y espacio público en Buenos Aires. *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*. Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella, 1, 1997, p. 84-86.

GORELIK, Adrián. La búsqueda del centro. Ideas y dimensiones de espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre la ciudad: Buenos Aires, 1925-1936. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. Emilio Ravignani'*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 9, 1994, p. 41- 73.

GRUSCHETSKY, Valeria. Construir la frontera de la capital federal (1887-1941). *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas 'Mario J. Buschiazso'*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 47, 2, 2017, p. 189-203.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. El Monumento de los Españoles en Buenos Aires (1908-1927). In AA.VV. *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires: Fundación Carolina-CEDODAL, 2005a, p. 105-110, disponible en <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/094.pdf>.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Los alemanes en la estatuaría de Buenos Aires. In GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Alemanes en la arquitectura rioplatense*. Buenos Aires: CEDODAL, 2005b, p. 73-76.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Italia y la estatuaría pública en Iberoamérica. Algunos apuntes. In: SARTOR, Mario (coord.). *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011, p. 221-243.

LANDEAU, Matías. La ciudad y sus partes: una historia de la institucionalidad local en la Ciudad de Buenos Aires. *EURE. Revista de Estudios Urbanos Regionales*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 40, 119, 2014, p. 151-171.

LIENUR, Jorge. La construcción del país urbano. In: LOBATO, Mirta (ed.). *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Sudamericana: Buenos Aires, 2000. p. 465- 504.

LOIACONO, Erika. Fatalidad y victoria. El 'Monumento al coronel Manuel Dorrego' de Rogelio Yrurtia. *Revista Avances*. Universidad de Córdoba: Córdoba, 18, 2010-2011, p. 171-187.

LOIACONO, Erika. *Trozos de Modernidad. La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de San Martín: Buenos Aires, 2020.

MALOSETTI COSTA, Laura. Schiaffino, la modernidad como proyecto. *Seminario internacional: los estudios del arte en América Latina. Temas y problemas*. 1999, en http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf.

MALOSETTI COSTA, Laura. Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. *Caiana*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores del Arte, 1, 2012, p. 1- 12.

MALOSETTI COSTA, Laura. Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Mondes Américains. París: Ecole d' Hautes Études en Sciences Sociales, 2014. Disponible en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66196>

MOST, Glenn. Hellenistic Allegory and Early Imperial Rhetoric. In: COPELAND, Rita; STRUCK, Peter. *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 26-38.

PICCIONI, Raúl. *El arte público en la transformación del Centenario. Buenos Aires, 1890- 1910*. Tesis de Maestría en Investigación. Estudios de Posgrado en Historia. Universidad de San Andrés: Buenos Aires, 2001.

PIERRE, Caterina. Sculpture and the Public Imagination Nineteenth-Century Site-Specific Art of the Cemetery, the Garden, and the Street. In: FACOS, Michelle. *A Companion to Nineteenth-Century Art*. Chichester: Wiley- Blackwell, 2019, p. 225- 241.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

SALINAS, Rodrigo. *La construcción del Palacio Legislativo y de la Plaza del Congreso Nacional*, Buenos Aires: CUDES, 2020. Disponible en Instituto de Cultura CUDES “La construcción del palacio legislativo y de la plaza del congreso nacional”,

SCOBIE, James. *Buenos Aires. Del centro a los barrios (1870- 1910)*. Buenos Aires: Solar, 1977.

SEGOVIA, Natacha. Eduardo Schiaffino y la construcción erudita de la historia del arte. In: HITZ, Rubén; RUVITUSO, Federico; PEDRONI, Juan (eds.). *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017, p. 134- 148.

STEWART, Peter. *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

VAN DEURS, Adriana; ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Tomás y otros, “La pirámide de Mayo entre 1811 y 1856. Significantes y significados”, en *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Historia del Arte “Julio E. Payró”* 9, 2003, pp. 11- 25.