

# caiana

Michelli Cristine Scapol Monteiro

Universidad de São Paulo

O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a  
presença artística italiana na Argentina

## O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina

Michelli Cristine Scapol Monteiro  
Universidade de São Paulo

### Introdução

O *Mausoléu ao General Manuel Belgrano* (**Fig. 1**), herói da independência Argentina, está localizado no adro da Igreja de São Domingos, em Buenos Aires, localizada na esquina da rua Defensa e da avenida Belgrano. O monumento foi realizado pelo artista italiano Ettore Ximenes e inaugurado em 1903. Mede 9 metros de altura, e possui uma base feita em granito de Baveno, com dois relevos em bronze, representando o *Juramento à bandeira nacional* e a *Batalha de Tucumán*. O pedestal é ladeado por duas figuras alegóricas feitas em bronze: o *Pensador* e a *Ação*. O sarcófago é sustentado por quatro anjos cariátides feito em alumínio e coroado por um elmo, uma águia e flores feitos em bronze.

Esse mausoléu foi realizado no período em que agentes de diversos países americanos empenhavam-se na tarefa de construir a história e a identidade nacionais, processo em que se recorreu à realização de monumentos como discursos visuais capazes de evocar e celebrar os heróis da formação de seus povos. Emulava-se, desta forma, a voga de monumentos em bronze e mármore que cobria as grandes cidades europeias da Belle Époque, que forneciam os cânones para que se retratassem momentos da história de cada país ou os heróis nacionais nas florescentes capitais americanas. Buenos Aires é um caso exemplar desse processo, visto que as elites dirigentes portenhas investiram na monumentalização da cidade e do passado argentino, encomendando estátuas de artistas

estrangeiros e contratando escultores estrangeiros para representar seus heróis nacionais dentre eles, o general Manuel Belgrano, feito por um escultor italiano que ali, na capital dos pampas, começava sua vasta carreira internacional que se desdobraria para monumentos em Nova York, Washington, Kiev e Kishinev.

O objetivo principal desse artigo é refletir sobre a intensificação das relações artísticas entre Argentina e Itália, na passagem do século XIX para o XX, tomando-se como foco a vitória de Ettore Ximenes no concurso para o Mausoléu ao General Belgrano. Propõe-se documentar e analisar os debates que envolveram a escolha de Ximenes para a construção desse monumento, a fim de perceber-se as tensões em torno da escolha de um artista estrangeiro e italiano para a representação do passado argentino em face de seus concorrentes nacionais e franceses. Pretende-se também aferir a importância do concurso portenho na trajetória profissional de Ettore Ximenes, verificando-se o impacto dessa conquista na carreira de um jovem artista peninsular que, como muitos outros de sua geração, lançava-se ao exterior como forma de projetar-se em seu próprio país de origem.



**Fig. 1** Ettore Ximenes, *Mausoléu a Manuel Belgrano*, 1903, Igreja de São Domingos, Buenos Aires, fotografia de Michelli Monteiro.

Ao analisar a edificação do mausoléu a Belgrano, almeja-se perceber em que medida que esse trânsito de obras e artistas, que atravessavam o

Oceano Atlântico, constituiu um processo de configuração de um novo sistema artístico intercontinental, capaz de impactar o próprio mercado de trabalho de artistas na Europa. Assim, como postulou Luca Boicchio, os artistas italianos e os modelos de referência clássicos dos quais eram portadores entraram em sinergia com o contexto cultural e ambiental das cidades americanas, sobretudo as ricas capitais meridionais da América do Sul, respondendo à crescente demanda de escultura que se constituiria como um espaço profissional de grande importância para a própria capacidade italiana de manter-se como uma referência artística internacional.<sup>1</sup>

### **Escultores italianos construindo identidades americanas**

A construção de identidades nacionais dos países da América Latina passou a ser uma preocupação para diversos segmentos das elites, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX e início do XX. Políticos, historiadores, artistas, homens e mulheres letrados refletiam sobre a história e a cultura de seus países, buscando fornecer-lhes uma identidade particular e construir um passado glorioso para as novas nações que haviam surgido após os processos de independência na primeira metade do Oitocentos.<sup>2</sup> Diversos governos federais, provinciais e municipais investiram, assim, na construção de símbolos, alegorias, mitos e heróis, a fim de constituir uma *imaginação social*, tal como propõe Bronislaw Baczko.<sup>3</sup> Segundo esse autor, todo poder, sobretudo o político, precisa estruturar-se por meio de representações coletivas, já que o imaginário e o simbólico são dimensões centrais para a estabilização das práticas de poder estratégico. O mito, embora não seja mais do que uma ilusão, assegura a coesão social ao ser continuamente praticado. O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder.

Assim como ocorria simultaneamente na Europa e nos Estados Unidos, as elites latino-americanas empenharam-se em forjar sentimentos nacionais, procurando despertar em si e no restante da população o sentimento de lealdade à pátria. Nesse sentido, como afirma Gutiérrez Viñuales, a arte foi um fundamento privilegiado das classes dirigentes para a construção das nacionalidades, já que se converteu em uma

ferramenta eficaz de persuasão, controle da opinião pública, determinação de leituras históricas em que a contemporaneidade – e suas lideranças políticas – era o ponto de chegada inevitável.<sup>4</sup>

No âmbito desta reflexão, é também indispensável lembrar que a encomenda de obras de arte que continham conteúdo narrativo sobre o passado e a formação da nação inseria-se num período em que as cidades latino-americanas, e sobretudo as maiores capitais, passaram por grandes transformações na sua fisionomia e estrutura social. José Luis Romero frisa a tensão que perpassava tais ambientes urbanos, marcados por um rápido crescimento demográfico, pela diversificação étnica da população, sobretudo devido aos fluxos migratórios, pela profunda modificação da paisagem material devidos a obras de afrancesamento urbano.<sup>5</sup>

Ao assumir definitivamente a condição de capital federal da Argentina, nas últimas décadas do século XIX, a cidade de Buenos Aires foi um dos palcos em que se materializaram essas intensas transformações das capitais latino-americanas. A cidade passou de 663.000 habitantes em 1895 para 1.575.000 em 1914, sendo que o censo de 1895 acusou 25% de estrangeiros na Argentina e 30% em 1914.<sup>6</sup> A internacionalização advinda da aceleração demográfica gerada pela imigração associava-se à europeização das elites locais, o que acabou por alterar amplamente as instituições culturais, a vida literária, os hábitos de consumo e a própria ornamentação urbana. Maria Isabel Baldasarre demonstra que nas últimas décadas do século XIX houve o crescimento do consumo de arte em Buenos Aires, quando um grande contingente de obras escultóricas europeias começou a ser instalado nas praças portenhas. Foram também criados os primeiros locais de exibição e venda de obras, fazendo germinar o mercado artístico da capital argentina.<sup>7</sup>

O enriquecimento com a exportação de trigo e carne fornecia recursos necessários para transformar Buenos Aires na primeira metrópole amplamente reformada sob a inspiração de Paris na América do Sul. Sob o comando do primeiro intendente, Torcuato de Alvear, a aparência da cidade foi alterada pela abertura de praças, parques, avenidas e bairros, pela pavimentação e arborização de ruas e pela construção de edifícios

públicos. Surgiram, assim, novos espaços úteis para transmitir versões oficiais da história pátria, por meio da instalação de monumentos que se tornavam “livros abertos” da história nacional.<sup>8</sup>

A Itália pós Ressurgimento permanecia como um dos dois polos da produção escultórica europeia mais relevantes, disputando com a França uma primazia como centro de formação artística e sobretudo de mercado de monumentos públicos, cujas áreas de impacto se estendiam para outros países europeus e para a América. Franco Sborgi lembra que o modelo europeu de consagração da memória por meio de esculturas públicas se transmitiu enfaticamente para países da América Latina, o que, por exemplo, alavancou tanto a profissionalização de artistas escultores quanto a extração de mármore em Carrara.<sup>9</sup>

Entre os temas por excelência da estatutária pública nas cidades latino-americanas estava a evocação e glorificação de seus heróis mais renomados, sobretudo aqueles envolvidos nos processos de Independência e consolidação das instituições públicas nacionais.

A presença de escultores italianos na América Latina datava já da primeira metade do século XIX, sendo possível citar a estátua de Simon Bolívar, em Bogotá, na Colômbia, obra realizada em 1846 pelo escultor italiano Pietro Tenerani, obra replicada na Cidade Bolívar, na Venezuela, em 1869. Em Lima, em 1859, foi realizado o monumento equestre a Simón Bolívar, feito pelo também italiano Adamo Tadolini, igualmente replicado em Caracas, na Venezuela, em 1874.<sup>10</sup> A primazia dos italianos nesses países era contrastada por franceses como Louis-Joseph Daumas, autor da estátua equestre em homenagem a San Martín, inaugurada em 1863 em Santiago do Chile. No Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, em 1862, foi inaugurada a estátua equestre de D. Pedro I, feita pelo artista francês Louis Rochet.<sup>11</sup>

O embate entre escultores italianos e franceses por mercados na América estendeu-se precocemente também na Argentina, país em que os personagens que compuseram o panteão dos heróis nacionais figurados em monumentos públicos também se ligava ao processo de independência, como Manuel Belgrano, Mariano Moreno e San Martín. Tal opção temática relacionava-se com uma narrativa pública que procurava construir simbolicamente Buenos

Aires como célula-mater da nação argentina, motivo pelo qual as elites dirigentes privilegiaram os personagens que representavam a causa portenha. A interpretação da Revolução de Maio destacava o papel de Buenos Aires, ligando a ação revolucionária à sede do poder político da antiga capital do Vice-Reinado do Rio da Prata, tendo em vista mostrar o direito de hegemonia portenha sobre o restante do território. Assim, os heróis que passaram a povoar as praças da capital eram afirmados como homens ilustrados e portadores de um alto senso moral e espírito público, sendo, antes de mais nada, defensores da causa de Buenos Aires e de seu papel de liderança institucional do país.<sup>12</sup>

A homenagem a esses “heróis nacionais” teve um de seus pontos iniciais na estátua equestre de San Martín, encomendada pelo francês Louis-Joseph Daumas, em 1862, semelhante àquela erguida no ano seguinte em Santiago do Chile. O monumento portenho se encontra na Praça San Martín e, em 1910, no contexto do centenário da Revolução de Maio, foi encomendado ao escultor alemão Gustavo Eberlein relevos para compor a base do monumento e grupos escultóricos representando os exércitos da independência. Em 1873, o igualmente francês Albert-Ernest Carrier-Belleuse e o argentino estabelecido na França, Manuel de Santa Coloma, realizaram o monumento equestre ao General Belgrano, que se situa na Praça de Maio. Em 1910, o espanhol Miguel Blay realizou o monumento a Mariano Moreno, que se encontra na Praça do Congresso, e em 1908 Augustín Querol foi encarregado de conceber o monumento *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas* (concluído apenas em 1927), assinalando que o mercado se estendia também aos escultores espanhóis.<sup>13</sup>

Ao analisar o mercado artístico de Buenos Aires no final do século XIX, Baldasarre afirma que as elites argentinas eram pouco receptivas às obras de arte nacionais, tendo uma evidente preferência na aquisição de obras de artistas estrangeiros.<sup>14</sup> Sborgi indica que, em uma estatística de 1895 relativa à construção civil, constatou que dos 439 escultores existentes na Argentina, 200 eram italianos.<sup>15</sup> O autor destaca que o reconhecimento da perícia técnica dos escultores italianos no exterior derivava de sua formação acadêmica e das heranças clássicas que reelaboravam, algo impulsionado pela indubitável notoriedade internacional de alguns artistas de maior relevo, dentre os quais destaca

Giulio Monteverde, Pietro Tenerani e o próprio Ettore Ximenes.<sup>16</sup>

Sborgi destaca ainda um papel importante não apenas dos artistas, mas da própria comunidade italiana na consagração de seus escultores no estrangeiro,<sup>17</sup> visto que, como lembra Bochicchio, as novas comunidades ítalas em diversos países americanos desempenhavam ou o papel de encomendante de obras de arte para a decoração de edifícios urbanos, residência privada e igrejas, quando não de monumentos escultóricos públicos que custeavam.<sup>18</sup>

Nesse sentido, Gutierrez Viñuales e Marina Aguerre destacam que os imigrantes italianos enriquecidos ansiavam em provar seu sucesso e, ao mesmo tempo, lembrar e enfatizar suas raízes, bem como permitir uma associação entre sua presença e a constituição da nação argentina que passava a integrar. Desejosos em estabelecer lugares simbólicos próprios nas cidades americanas, sobretudo em Buenos Aires, os imigrantes italianos encomendavam esculturas em homenagem a compatriotas célebres, sendo que muitas dessas iniciativas antecederam a própria monumentalização dos próceres argentinos, como é o caso do Monumento a Mazzini. Os residentes italianos na Argentina, que integravam a sociedade da Aliança Republicana, encomendaram a Giulio Monteverde um monumento em homenagem ao artífice do processo de Unificação da Itália em 1872, poucos meses após o seu falecimento. O monumento foi inaugurado em 1878, na praça de Julho, posteriormente renomeada de praça Roma. Em 1882, houve a iniciativa de erigir, em Buenos Aires, o monumento a Giuseppe Garibaldi, outro grande ícone da Unificação italiana. Por meio de um concurso internacional, Eugenio Maccagnani foi escolhido para realizar o monumento, inaugurado em 1904, na praça Itália, lugar que se tornou referência para os imigrantes italianos, que passaram a realizar suas celebrações cívicas ali. Nas comemorações do centenário da independência, os italianos ofereceram à Argentina o monumento a Cristóvão Colombo. Para tanto, em 1907 foi realizado um concurso internacional, do qual o escultor Arnaldo Zocchi saiu vitorioso.<sup>19</sup> O monumento foi inaugurado em 1921 na praça que leva o nome do viajante italiano, contudo, desde 2013 a estátua foi desmontada para ser transladada para Costanera Norte, em frente ao

Aeroparque, onde deverá ser reinaugurada em 2016.<sup>20</sup>

As encomendas dos imigrantes italianos residentes na Argentina não ficaram restritas ao território nacional. Gutierrez Viñuales aponta para a realização de monumentos americanistas na Itália, como os bustos a Bartolomé Mitre e Manuel Belgrano, feitos por Luigi Brizzolara, em 1933, que se situam na praça Esquilino, em frente à embaixada argentina em Roma. Manuel Belgrano foi também homenageado em Gênova, entre 1925 e 1926, pela coletividade ligure argentina, que contratou Arnaldo Zocchi para realizar um monumento ao personagem argentino, ele próprio de origem ligure. Em um artigo sobre o monumento veiculado na revista de arte *Le vie d'Italia e d'America*, essas raízes italianas de Belgrano foram destacadas, ao se afirmar que “ele verdadeiramente foi o primeiro trabalhador que o bom destino enviou da Itália à Prata e deu, como parece expressar a sua bandeira [concebida por Belgrano], céus de liberdade às terras que os italianos recém-chegados começaram a semear”.<sup>21</sup>

Demonstrando ser ainda mais complexa essa rede de conexões artísticas entre Argentina e Itália, Arturo Dresco, escultor argentino, realizou um monumento a Cristóvão Colombo para a cidade de Rapallo, na Itália, em 1914. A obra foi uma homenagem à Itália realizada por iniciativa dos imigrantes italianos radicados na Argentina.<sup>22</sup>

A América era, de fato, vista por muitos artistas europeus como um ambiente de oportunidades para se obter encomendas, viver de seus trabalhos artísticos e obter prestígio nessas nações que lhes acolhiam.<sup>23</sup> Segundo Gutiérrez Viñuales, o oportunismo de que dispuseram os italianos para se promover, fez com que alguns escultores gravassem nas próprias obras, além da assinatura, o endereço de suas oficinas para atrair mais encomendas. Foi isso que fez Federico Fabiani no mausoléu a José Semino, que se encontra no cemitério da Recoleta, em Buenos Aires. Sua assinatura vem acompanhada do endereço “em Gênova, Praça Romana”,<sup>24</sup> o que demonstra a tentativa de conquistar espaço e obter novas encomendas no promissor mercado escultórico portenho.

Foi nesse contexto de construção simbólica das identidades nacionais e de disputa por espaço e

consagração profissional para artistas escultores europeus que foi realizada, em Buenos Aires, a encomenda do mausoléu ao general Manuel Belgrano, obra vencida pelo escultor siciliano Ettore Ximenes não sem etapas tumultuadas e de incerteza frente a outros concorrentes estrangeiros.

### Um mausoléu italiano para Manuel Belgrano

Em 1894, um artigo de Luis Duprat veiculado na revista portenha *Artes y Letras*<sup>25</sup> denunciou a ausência de um mausoléu a Manuel Belgrano, general que lutou nas guerras de independência da Argentina e que havia sido sepultado de maneira muito humilde no adro da Igreja de São Domingos em Buenos Aires. O prócer reunia muitas das características que eram valorizadas pelas elites dirigentes portenhas finisseculares, pois era considerado um dos “homens ilustrados” que havia sido capaz de guiar o povo na luta pela emancipação política da Argentina. Belgrano atuara no Consulado de Buenos Aires e defendeu uma tendência liberal frente aos monopolistas. Além disso, teria sido quem criara a bandeira nacional, sendo por isso considerado um porta-estandarte da revolução.<sup>26</sup> Belgrano concentraria virtudes morais e habilidades militares, além de se adequar à uma memória oficial que concedia destaque a Buenos Aires como epicentro dos acontecimentos revolucionários de maio de 1810.

A sugestão de Luis Duprat quando propôs a construção do mausoléu era que, pela sua importância, essa iniciativa deveria ter a “transcendência de uma manifestação nacional”. Portanto, a ideia do monumento como símbolo que se estende para toda a nação estava anunciada. Em 1895, o desejo manifestado por Duprat começou a se tornar realidade. Como foi noticiado pelo jornal *La Prensa*, às vésperas das comemorações de 9 de julho, foi feita uma manifestação em prol do mausoléu. Após uma passeata, o jovem Gabriel Souto, aluno do Colégio Nacional Sud, realizou um discurso ao pé da já referida estátua equestre de Belgrano, na praça de Maio, incitando o povo a participar da iniciativa de construção do monumento fúnebre, que seria custeado por subscrição pública. Segundo ele, isto não seria outra coisa que uma “justa reparação nacional”.<sup>27</sup> Esta era uma tarefa, portanto, de responsabilidade de toda a nação.

Segundo Enrique Philippeaux,<sup>28</sup> por iniciativa dos estudantes, foram constituídas duas comissões, das quais faziam parte personalidades da elite política portenha.<sup>29</sup> Para divulgar o evento, um manifesto foi redigido e entregue às pessoas e entidades com representação no país, além de ter sido publicado em jornais. Começou, assim, a arrecadação de donativos<sup>30</sup> e, em 1896, o Congresso Nacional sancionou uma lei que dava um aporte de cinquenta mil pesos para a coleta. A lei foi seguida pelas legislaturas de outras províncias e, por isso, chegaram fundos para o monumento de todas as partes do país. O Exército, a Marinha, o comércio, as associações, as escolas e cidadãos de todo o país contribuíram com donativos, que totalizaram 107.725, 25 pesos.<sup>31</sup>

Quando Luis Duprat propôs o mausoléu a Belgrano, havia também sugerido que o mesmo deveria ser feito com materiais argentinos e por artistas argentinos, a fim de que *o símbolo respondesse o mais fielmente possível à realidade que está chamando a representar*.<sup>32</sup> No entanto, quando foram redigidas as bases do concurso para execução da obra,<sup>33</sup> houve uma intenção de internacionalizar o certame sendo, por isso, convidados artistas italianos e franceses para a concepção de projetos. Segundo Philippeaux, as embaixadas da Argentina em Roma e em Paris teriam se mobilizado para despertar o interesse nos “principais artistas do mundo” nesse certame.<sup>34</sup>

Dentre os escultores que vieram a participar do concurso estava Ettore Ximenes, artista siciliano, que já havia conquistado certo prestígio na Itália, pois era bastante assíduo nas exposições de arte de algumas das principais cidades italianas, como Veneza, Bolonha e Turim, além da capital francesa e austríaca. Ximenes havia sido premiado em muitas dessas exposições, com obras como *L'Equilibrio*, em Paris em 1878, *Cicheruacchio* na exposição de Turim em 1880, e *Bacio de Giuda* também em Turim em 1884.<sup>35</sup> Suas obras eram frequentemente reproduzidas em periódicos italianos, principalmente *L'illustrazione Italiana*, revista de arte de Milão, que tinha Ximenes como seu colaborador. O artista havia também participado de diversos concursos na Itália, dentre os quais se destacou em 1887 no *Monumento a Garibaldi*, de Roma, que ficou dentre os primeiros colocados, no *Monumento a Dante* para a cidade de Trento, que foi classificado em segundo lugar. E no

concurso para um monumento em homenagem ao episódio da unificação italiana *Sbarco dei mille*, em Marsala, na Sicília, em 1893. A sua maior conquista até a viagem à Argentina foi o *Monumento a Garibaldi* (**Fig. 2**) erguido em Milão, resultante de um concurso que se desenrolou desde 1884, tendo Ximenes alcançado a vitória em 1887. O monumento de Milão foi inaugurado em 1895, tendo sido amplamente divulgada nas revistas italianas, que tinham grande circulação internacional, inclusive nos países de emigração peninsular como a Argentina.



**Fig. 2** Ettore Ximenes, *Monumento a Giuseppe Garibaldi*, 1895, Milão, fotografia de Michelli Monteiro.



**Fig. 3** Ettore Ximenes, *Mausoléu a Francisco Muñiz*, 1898, Cemitério Recoleta, Buenos Aires, fotografia de Michelli Monteiro.

Ettore Ximenes reunia, portanto, as qualidades de um escultor de sucesso valorizadas pela elite portenha, sobretudo pelas técnicas que dominava, pela tradição à qual se vinculava e pela fama que conquistava. Esses atributos almeçados pelas elites dirigentes latino-americanas no momento da escolha de escultores responsáveis por monumentos a serem encomendados, foram evidenciados nas memórias do próprio escultor: “diversas vezes brasileiros, argentinos, chilenos me estimularam a me conduzir para seus países, porque, diziam, tinham a necessidade que artistas italianos lhes entregassem o tesouro da nossa arte, para educá-los na escola do Belo”.<sup>36</sup>

O primeiro país a que Ximenes se dirigiu foi a Argentina, onde chegou pela primeira vez em 1896, ano em que estavam sendo organizado o concurso do Mausoléu a Belgrano. As intenções de Ximenes ao realizar essa travessia era, obviamente, obter encomendas e internacionalizar a sua produção artística, fato que é demonstrado em uma nota divulgada pela *L'illustrazione Italiana*:

Ettore Ximenes inaugurou o seu estúdio artístico no Palácio Anchorena na rua Corrientes e Reconquista. Assistiram à festa inaugural muitos senhores, políticos, generais, ministros, etc. Ergue-se ao fundo da sala o projeto do monumento a Garibaldi. No centro, se eleva um busto de argila da República Argentina que logo será reproduzido em mármore em um dos vastos salões da Casa Rosada. Tudo ao redor conduz o olhar aos projetos, estátuas e retratos. Dentre os bronzes expostos, chama a atenção uma pequena estátua representando Giuseppe Zanardelli. O comendador Ximenes, assistido pelo seu cunhado senhor Gussonu, fez as honras com requintada cortesia.<sup>37</sup>

O escultor, ciente das benesses que o mercado portenho fornecia aos artistas italianos, decidiu abrir um estúdio para receber encomendas. A maneira como o espaço foi descrito demonstra que o artista expôs seus trabalhos a fim de evidenciar suas qualidades técnicas e comprovar a sua fama e, por isso, monumentos realizados na Itália, como o de Garibaldi e o de Zanardelli estavam ali presentes. Frise-se também que o artista já havia sido encarregado de algumas encomendas, como o busto da República, obra

que se encontra hoje no *Salón Blanco* da Casa Rosada.

A fim de garantir a sua inserção no mercado artístico portenho, Ximenes foi aconselhado por Manuel Láinez a fazer uma exposição, para mostrar seus trabalhos. Para tanto, precisou trabalhar intensamente, a fim de ter quantidade suficiente de obras para compor a sua mostra, como ele mesmo descreve:

Por dois meses não vi ninguém. Fiz retratos do presidente da República, Julio Roca, do general Mitre e de outros personagens proeminentes, além de um grande busto, a República Argentina. Dentre os pastéis me recordo aquele da senhorita Tarnassi e da senhora Zavertal.

Pela manhã, vagava pelo campo retratando paisagens. Conduzi ao estúdio negras, mulatas belíssimas, indígenas característicos e “gaúchos”, e consegui também um belo tipo de patagão. Grupos em terracota, vários projetos e uma centena de pasteis. Em resumo, após dois meses, na Via Corrientes, onde depois alugaram o Correio ou Posta Central, inaugurei uma mostra. Os artistas disseram que aquilo era trabalho de três anos, e que eu havia trazido da Itália tudo que pude juntar do meu estúdio e dos meus amigos.

Quando anunciei a abertura da mostra foi uma disputa de nobre generosidade. Generosas flores, frutas, tortas e massas, doces e vinhos. Presentes e mais presentes, música, e a intervenção do Presidente e dos Ministros... uma tarde inesquecível.<sup>38</sup>

Nota-se o esforço do artista em realizar uma exposição capaz de mostrar as suas qualidades artísticas e o domínio que tinha em trabalhar com diversos materiais e variados modelos. Ele escolheu retratar os principais políticos, aqueles capazes de lhe garantir encomendas, sobretudo de obras de maior visibilidade. Muitas personalidades políticas compareceram à sua exposição, e até enviaram-lhe presentes. Portanto, realizar a exposição era uma maneira de adquirir visibilidade e conquistar espaço no mercado artístico argentino. Apesar da grande receptividade, Ximenes relatou também algumas dificuldades que enfrentara:

Recebi muita ajuda, mas a minha fama ampliada por exageradíssima publicidade em vez de me fazer bem, gerou-me amarguras. Na verdade.... os artistas indígenas e coloniais<sup>39</sup>.... me fizeram uma guerra surda, e os ricos, por medo que eu pedisse sabe-se lá qual preço, se precaveram em encomendar-me trabalhos.. O senhor Muñiz quebrou o gelo, encomendando-me o monumento para o pai, que se encontra no Cemitério da Recoleta. Mas, até ele contribuiu para prejudicar o artista, porque, para se fazer belo, soltou a voz de me haver pago por aquela obra uma soma fabulosa....<sup>40</sup>

O mausoléu de Francisco Javier Muñiz (**Fig. 3**) homenageava um médico que lutou na Guerra do Paraguai e desempenhou atividades de paleontólogo e político, tendo falecido em 1871, na epidemia de febre amarela que assolou Buenos Aires. A obra fúnebre possui um pedestal encimado pelo busto de Muñiz, em cuja base estão relevos que narram suas ações militares, a descoberta que realizou na área de paleontologia e sua ação na cura de doentes. A figura em maior destaque é a que repousa na base do monumento, uma alegoria feminina que representa as maiores virtudes do homenageado, por isso em uma de suas mãos ela carrega o bastão de Asclépio, símbolo da medicina, e na outra uma espada, em referência à atividade militar de Muñiz. A obra, realizada em bronze e mármore, foi esculpida em Roma e transferida para o cemitério da Recoleta, em 1898.

Como demonstrou Franco Sborgi, os cemitérios italianos, como o célebre Staglieno, em Gênova, assumiram um caráter exemplar na produção e consagração dos escultores italianos do Ressurgimento. Isso se deveu, sobretudo, à reprodução fotográfica de diversas esculturas para fins turísticos e artísticos, auxiliando na divulgação internacional da pujante produção dos escultores italianos de então.

Não por acaso, grande parte das obras funerárias dos principais cemitérios portenhos – Recoleta e Chacarita – foi feita por escultores italianos. Nesse sentido, com o mausoléu de Francisco Muñiz, Ximenes expande para a América uma atuação que já mantinha na Itália, pois em 1889 havia sido inaugurada a Capela funerária do conde Petrangolini, no cemitério de Urbino, para a qual Ximenes havia feito a estátua “Fede”, que



representa uma alegoria feminina segurando uma cruz (Fig. 4), estátua essa que foi reproduzida com grande destaque na revista *L'Illustrazione Italiana*, em 1886.



**Fig. 4** Ettore Ximenes, *Fé*, Capela conde, Petrangolini, 1886, Cemitério Monumental de Urbino, reprodução na revista *Illustrazione Italiana*, a. XIII, n. 45, 31 Ottobre 1886, p. 326

Outro aspecto importante a ser destacado nos incômodos lembrados por Ximenes, citados acima, são os enfrentamentos que ele teve com os artistas locais, ocasionados por sua fama e por sua condição estrangeira. Como foi exposto, as elites dirigentes portenhas tinham uma

preferência pelos escultores estrangeiros o que foi confirmado pelo resultado do concurso ao Mausoléu a Belgrano, já que as duas primeiras colocações foram dadas a artistas italianos: Ettore Ximenes, o vencedor, e Vittorio de Pol, o segundo classificado. Ao artista argentino Arturo Dresco, coube apenas a terceira colocação.

Vittorio de Pol era um artista veneziano, que havia realizado seus estudos em Florença e Roma, tendo Giulio Monteverde como mestre. Na Itália, realizou obras, como a estátua de Giotto, com a qual obteve uma medalha de prata, a estátua de Piero Capponi.<sup>41</sup> Aos 22 anos, em 1887, por recomendação de Monteverde, recebeu encomendas de monumentos para a cidade de La Plata, na Argentina. Ali, fez estátuas alegóricas e doze bustos de científcos europeus para o Museu de Ciências Naturais, além de obras escultóricas para o Palácio Legislativo da capital *bonaerense*.<sup>42</sup> Foi o único escultor que retratou o presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento em vida, em 1887, busto que hoje se encontra no Museu Sarmiento. Em 1888, realizou a estátua de um condor, que coroa o Mausoléu a Sarmiento, no cemitério da Recoleta, em Buenos Aires. Retornou à Itália em 1890 e ficou lá até 1895, quando regressou definitivamente para a Argentina.<sup>43</sup>

Arturo Dresco era um jovem escultor argentino, que então havia recentemente retornado dos seus estudos na Itália. Inicialmente, realizou seus estudos em Buenos Aires, na *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Em 1890, estabeleceu-se em Florença, na Itália, onde realizou seus estudos de aperfeiçoamento artístico. Retornou para a Argentina em 1896, quando começou a participar de concursos, como o de Belgrano, e a receber encomendas de obras.<sup>44</sup>

Há uma evidente primazia italiana no concurso ao Mausoléu a Belgrano, pois até mesmo o escultor argentino havia estudado na Itália. Entretanto, e apesar da vitória de Ximenes, antes de dar início à execução do monumento, a comissão do mausoléu convidou o escultor francês Jules-Félix Coután para apresentar um projeto alternativo. Dessa maneira, uma nova concorrência foi realizada entre os três primeiros colocados do certame e o artista francês recém convidado. Em uma nota divulgada na *L'illustrazione Italiana*, afirma-se que antes de Ximenes poder executar a obra, *convidou-se a apresentar um projeto um dos maiores*

escultores franceses, o que demonstra a atenção que a imprensa especializada italiana prestava a essa nova disputa, que colocava em risco a vitória italiana.<sup>45</sup>



**Fig. 5** Jules-Félix Coutan, Projeto Mausoléu a Manuel Belgrano, Reprodução na revista *La Ilustración Sud-Americana*, a. VI, n. 136, 16 Agosto de 1898, p. 316.

Jules-Félix Coutan era um escultor parisiense que havia se destacado em exposições e salões de arte da Europa. Em 1872, ficou em primeiro lugar do *Prix de Rome*,<sup>46</sup> prêmio que consistia em uma estadia de quatro anos, sustentado por bolsa pública, na Academia da França em Roma, situada na Villa Médici desde 1803. Em 1876, Coutan recebeu a primeira medalha do *Salon de Paris de 1876*, com a obra *Œdipe et le Sphinx*, que havia sido feita em Roma. Em 1881, junto do arquiteto Jean Camille Formigé, venceu o concurso para ereção de um monumento comemorativo à Assembleia Constituinte em Versalhes. Destacou-se também na Exposição Universal de 1889, pois esculpiu a *Fountainne monumentale*, em parceria com Formigé.<sup>47</sup> Era, portanto, uma artista com certa fama, embora

ainda distante da fama da consagração nacional e internacional que estabeleceria nas duas primeiras décadas do século XX.<sup>48</sup>



**Fig. 6** Ettore Ximenes, Projeto Mausoléu a Manuel Belgrano, Reprodução na revista *La Ilustración Sud-Americana*, año VI, n°136, 16 Agosto de 1898, p. 316.

A nova etapa do concurso ao Mausoléu a Belgrano ensejou, portanto, uma disputa entre a arte francesa e italiana no meio artístico argentino, o que fica evidente no artigo da revista *Ilustración Sud-Americana*, em que afirmara que o “conflito artístico” ficou polarizado entre os modelos de Coutan (**Fig. 5**) e de Ximenes (**Fig. 6**). Como já foi indicado, a França também constituía um modelo de referência para as elites portenhas, evidenciado nos já mencionados Monumento a San Martín, feito por Louis-Joseph Daumas, em 1862, e Monumento ao general Manuel Belgrano, de autoria de Albert-Carrier Belleuse, de 1873. Os jurados do concurso, no entanto, consideraram o projeto de Coutan inferior ao do escultor siciliano e, em agosto de 1896, foi anunciada a vitória definitiva de Ettore Ximenes. A revista mencionada relata que o artista italiano venceu por doze votos e foi seguido de seu compatriota Vittorio de Pol, que recebeu quatro votos. A Jules Coutan coube a terceira colocação, tendo recebido apenas um voto.<sup>49</sup>

Os articulistas dos periódicos italianos não tardaram em anunciar a vitória de Ximenes.<sup>50</sup> Na revista *L'illustrazione italiana* houve ainda uma extensa matéria em que o correspondente na Argentina demonstrava o impacto dos italianos naquela cidade, por meio da arquitetura, do comércio e até mesmo do dialeto genovês difundido ali, apontando esses elementos como demonstração da incorporação da cultura italiana pelos argentinos finalizando com a afirmação de que a Argentina “é uma verdadeira colônia italiana!”.<sup>51</sup> Nas páginas seguintes, o autor do artigo dedicado a anunciar a vitória de Ximenes no concurso ao Mausoléu Belgrano, completou a descrição da importância dos italianos na Argentina:

Uma nova, bela prova do que disse acima o nosso correspondente em Buenos Aires, é a admiração e simpatia com a qual foi recebido o projeto de um monumento ao general Belgrano, que se elevará em Buenos Aires em uma de suas vastas praças. O governo da República Argentina havia realizado um concurso para um grande monumento em homenagem ao valente general...

Participaram do concurso numeroso artistas: e o projeto escolhido para execução foi aquele de um italiano: do nosso colaborador, escultor Ettore Ximenes, o qual, como todos sabem, abriu naquela metrópole um estúdio de escultura, circundando-se imediatamente da consideração que a sua fama e valentia lhe davam o direito<sup>52</sup>.

Na revista *Natura ed Arte*, Giacomo Zerbi anuncia a conquista de Ximenes como o triunfo da arte italiana sobre a francesa:

Com essa mesma correspondência viaja no “Perseo” Ettore Ximenes, o nosso eleito artista que foi a Buenos Aires combater uma batalha em nome da arte e retorna entre vós glorioso, empunhando a palma da vitória. Tenho a necessidade de dizer às leitoras intelectuais e ao leitor estudioso de “Natura ed Arte” quem é Ettore Ximenes?

Tenho a necessidade de recorda-los o autor de “Cesare Morto”, da “Rinascenza”, do Monumento a Garibaldi em Milão, do monumento a

Toselli, de uma centena de outras obras-primas? Tenho a necessidade de lembrar o artista genial, que maneja inimitavelmente a esteca e que para se distrair sabe produzir vivíssimos retratos a pastel e tentar também a pintura a óleo, demonstrando como todas as belas artes lhe são familiares, e como em tudo sabe dar aquela nota característica, que é uma harmônica fusão de força de expressão e elegância suprema?<sup>53</sup>

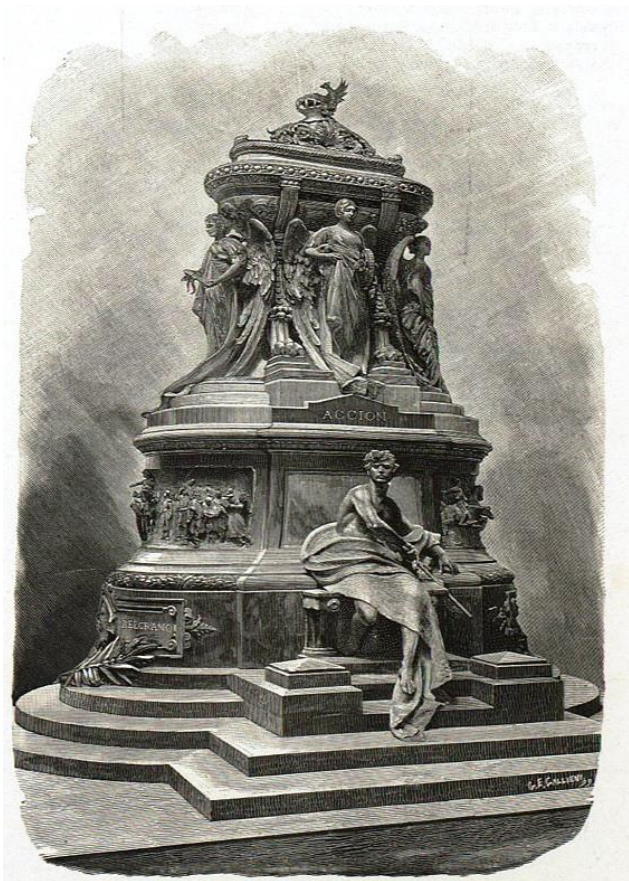
Zerbi destaca no restante do artigo a vitória italiana sobre a arte francesa, numa construção hiperbólica de embate entre nações, ao mesmo tempo em que evidencia as qualidades de Ximenes, demonstrando as razões de sua fama. Descreve ainda as etapas do concurso, afirmando que o “famoso escultor francês” apresentou um projeto realmente belo, mas nem de Pol nem Dresco foram felizes na reforma do seu primeiro projeto, ao contrário de Ximenes, cujo novo projeto teria sido “genial”.

A reputada primazia italiana em detrimento da opção francesa materializada no convite a Coutan seria evidenciada também durante a confecção do monumento, como é possível notar na carta que Enrique Moreno, embaixador da Argentina em Roma, enviou a Gabriel Souto para comunicar o andamento do trabalho de Ximenes, em 1900:

Pude me convencer de que o Sr. Ximenes trabalha este monumento com verdadeiro amor de artista porque compreende que ele deve ser a expressão da arte italiana em luta nobre com a arte francesa e esta emulação dará como resultado que tenhamos uma obra digna do prócere a que a dedica o povo argentino.<sup>54</sup>

Nesse sentido, a escolha do artista italiano de fama era estratégica, pois permitia a divulgação do monumento e a circulação de sua imagem em revistas estrangeiras, contribuindo não apenas para a consagração nacional – e interna – da memória de Belgrano, mas para a notabilização da Argentina e de Buenos Aires como espaços conectados aos centros artísticos europeus. De fato, o Mausoléu a Belgrano foi noticiado pela revista *L'illustrazione Italiana* em pelo menos três ocasiões<sup>55</sup> além de ter recebido a atenção da revista pela *Natura ed Arte*, valendo destacar que em dois desses artigos os periódicos

divulgaram a imagem do projeto vencedor de Ximenes (**Fig.7**).



**Fig. 7** Ettore Ximenes, Projeto *Mausoléu a Manuel Belgrano*, 1903, Reprodução na revista *Natura ed Arte*, 1 Maggio 1899.



**Fig. 8** Ettore Ximenes, *Mausoléu Manuel Belgrano*, 1903, Igreja de São Domingos, Buenos Aires, fotografia de Michelli Monteiro.

Os periódicos portenhos publicaram diversas notícias sobre o andamento das obras do

monumento, os gastos e pagamentos que se realizavam e os preparativos para a inauguração. Alguns consideravam que essa era uma das obras “mais bonita e inspiradora” que o artista já havia produzido.<sup>56</sup> Em 10 de julho de 1902 chegaram ao porto de Buenos Aires 63 caixas contendo as partes do monumento.<sup>57</sup> No mesmo ano, Ettore Ximenes realizou a sua terceira viagem à Argentina, a fim de acompanhar a montagem do mausoléu.

A inauguração aconteceu no 83º aniversário do falecimento de Belgrano, no dia 20 de julho de 1903, quando foram trasladados os seus restos mortais para o novo mausoléu e foi realizada uma grande cerimônia cívica. O evento foi notícia dos principais jornais e revistas ilustradas da Argentina, como *La Nación*, *Caras y Caretas*, *La Ilustración Sud-Americana*, *Letras y Colores*. Recebeu a atenção também de jornais brasileiros, como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*.<sup>58</sup> Foi um evento de grandes proporções, que ocupou as ruas de Buenos Aires:

O quadro foi completo e cheio de brilhantes entonações.

Os corpos da infantaria e cavalaria, as escolas militar e naval e as forças de desembarque formaram uma linha de exército que se estendia pelas ruas Defensa, Belgrano, Venezuela e Bolívar. Ao redor do átrio, nas ruas, nas portas, varandas e telhados, uma concorrência enorme tomava colocação para alcançar da cerimônia os menores detalhes.<sup>59</sup>

O *Jornal do Brasil* também destacou que a *cerimônia teve a maior imponência, comparecendo todo o mundo oficial e enorme multidão*.<sup>60</sup> Descortinou-se o monumento, que estava coberto com um pano, revelando a todos a obra de Ximenes (**Fig. 8**).

As figuras que compõem a segunda versão do mausoléu, aquela executada e posicionada no adro dominicano, são, sobretudo, alegorias, que fazem referência às qualidades do prócer homenageado. Assim, o sarcófago é sustentado por quatro mulheres ideais, que representam o *Valor*, o *Progresso*, a *Educação* e a *Vitória* (**Fig.9**). Na base do pedestal, duas personagens masculinas sintetizam as características de Belgrano, pois uma simboliza a *Ação*, visível na sua liderança do exército argentino nas lutas pela independência; e o outra representa o

*Pensamento* (**Fig.10**), pois Belgrano foi considerado um homem ilustrado, culto, defensor das ideias liberais. Portanto, o general uniria virtudes morais e habilidades militares, assim como as alegorias ali colocadas procuravam imortalizar. Além dos elementos alegóricos, dois eventos marcantes da vida de Belgrano aparecem em baixos-relevos. Um deles representa o juramento à bandeira nacional, já que a ele era reputada a criação do pavilhão argentino, bem como o seu juramento. O outro baixo-relevo representa a batalha de Tucumán, conflito liderado pelo general, que saiu vitorioso contra os realistas. A figura de Belgrano em si está, portanto, quase ausente (**Fig.11**). Ugo Fleres descreve a obra de Ximenes assim:

No Mausoléu Belgrano, onde, ausentando a figura do herói, o artista tomou parte de quatro sentinelas angelicais ao lado de uma urna, o projeto arquitetônico do estatutário, o qual colocou abaixo as duas figuras *Pensiero* e *Azione*, projeto absolutamente escultórico. Ignoramos se qualquer minúcia tenha sido dada a um arquiteto, pois estamos seguros que a ideia do mausoléu é de cima a baixo ideia de Ximenes.<sup>61</sup>



**Fig. 9** Ettore Ximenes, *Mausoléu Manuel Belgrano*, detalhe Anjos, 1903, Igreja de São Domingos, Buenos Aires, fotografia de Michelli Monteiro.

A vitória no Mausoléu a Belgrano, uma das mais importantes encomendas públicas argentinas para a celebração escultórica de seus heróis nacionais em Buenos Aires, deu a Ettore Ximenes uma estreia de grande evidência no processo de monumentalização de uma das mais ricas cidades da América e da mais pujante das capitais sul-americanas de então. Seu monumento imprimiu a sua marca na construção

da identidade argentina, ao mesmo tempo em que iniciou a internacionalização efetiva de uma carreira artística no exterior que o notabilizaria no cenário italiano, cujo poder dependia, como na França, de uma ampla recepção estrangeira para manter sua centralidade no circuito artístico ocidental.



**Fig. 10** Ettore Ximenes, *Mausoléu Manuel Belgrano*, detalhe Pensador, 1903, Igreja de São Domingos, Buenos Aires, fotografia de Michelli Monteiro.

## Conclusão

O impacto dos escultores italianos na construção da identidade nacional da América Latina é evidente pelas inúmeras obras que foram realizadas em suas principais cidades desde meados do século XIX, processo que se acentuou com a aproximação do fim da centúria. Nas cidades com forte presença da imigração italiana, como Buenos Aires, a valorização dessa cultura artística está também relacionada à emergência social e econômica da comunidade italiana local, ela mesma encomendante de obras públicas. Em permanente disputa com artistas franceses, escultores italianos tinham a seu favor a “escola do belo” e a herança privilegiada da “tradição clássica”, de enorme relevância no plano internacional, inclusive para os franceses, cujo maior desejo após a formação era justamente o estágio italiano garantido pelo *Prix de Rome*. Ettore Ximenes, o ganhador da disputa pelo mausoléu de Belgrano, representava a tradição italiana aliada à sua qualidade individual como escultor, sendo, portanto, considerado o artista ideal para os anseios de parte da elite portenha.

Como foi visto, no entanto, a escolha não foi unânime e nem isenta de conflitos, já que havia os que defendiam que o monumento fosse concebido por um artista local, utilizando materiais argentinos, como foi evidenciado no artigo de Luis Duprat, enquanto outros preferiam que o modelo europeu fosse francês, por isso a convocou-se Coutan para apresentar um projeto alternativo. A escolha definitiva, no entanto, foi a do projeto de Ettore Ximenes.

Como foi possível constatar, o trânsito de artistas italianos para a América não era uma via de mão única, que servia apenas aos interesses de líderes locais. Se para as elites argentinas era necessário ter a chancela internacional nos monumentos que estavam sendo erigidos, os escultores italianos aproveitavam o próspero mercado de monumentos portenhos, públicos ou privados (como os túmulos particulares) para projetar suas carreiras internacionais. Foi essa a intenção de Ettore Ximenes ao abrir um estúdio artístico em Buenos Aires e realizar uma exposição de suas obras, esforço que teve resultados positivos, já que ele recebeu encomendas, como o Mausoléu a Muñiz e o busto da República Argentina, além da consagração da encomenda dedicada a Belgrano.



**Fig. 11** Ettore Ximenes, *Mausoléu Manuel Belgrano*, detalhe Batalha de Tucumán, 1903, Igreja de São Domingos, Buenos Aires, fotografia de Michelli Monteiro.

A passagem de Ximenes pela Argentina certamente lhe trouxe benefícios, pois foi a estreia de sua carreira internacional. Após a primeira travessia oceânica, em 1896, o artista ultrapassou diversas vezes as fronteiras da Itália, a fim de participar de concursos e realizar encomendas. Em 1908, participou do Concurso ao *Monumento à independência da Argentina*,

em Buenos Aires, em que ficou em segundo lugar, atrás do seu compatriota Luigi Brizzolara. Recebeu encomendas para as cidades estadunidenses de Nova York e Washington,<sup>62</sup> além de ter ganhado três concursos na Rússia, onde realizou obras em Kiev (capital da atual Ucrânia) e Quichinau (capital da atual Moldávia).<sup>63</sup> Em 1919, dirigiu-se para São Paulo, para participar do concurso ao *Monumento à Independência* do Brasil, do qual saiu vitorioso e que fez dele o autor do maior conjunto escultórico até hoje erguido nesse país.

Conquistou prestígio também na Itália, já que, em 1904, venceu o importante concurso para a *Quadriga* do *Palazzo di Giustizia de Roma*. Recebeu encomendas de monumentos fúnebres como a *Tumba da Família Treves* no Cemitério Monumental de Milão, em 1906 e *Tumba della Famiglia Cariola*, no cemitério de Staglieno, em 1908. Em 1907, na cidade de Parma, inaugurou o *Monumento a Vittorio Bottego*, um explorador e oficial italiano, que ficou conhecido pelas suas expedições na África Oriental. Nesse mesmo ano, duas obras foram inauguradas em Roma – *Ciceruacchio*, que havia sido premiada na Exposição de Turim de 1880, tendo sido então erguida no Lungo Tevere Flaminio, juntamente com o busto do poeta Luigi Mercantini, no Monte Janículo. No ano seguinte, em 1908, Ettore Ximenes foi escolhido para realizar o grupo alegórico *Il Diritto* para o *Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II*, obra de grandes proporções, situado sobre a Colina Capitolina, o Campidoglio, em frente à Piazza Venezia, em Roma. Em 1920, em Parma, inaugurou ainda o *Monumento a Giuseppe Verdi*.

O *Mausoléu a Belgrano* pode, portanto, ser compreendido como uma peça importante tanto do processo de internacionalização artística argentina (em que escultores estrangeiros herdeiros das tradições clássicas davam materialidade aos próceres da memória nacional que se queria construir), quanto da constituição de circuitos artísticos que conectavam a Itália e a França aos países da Europa e América. Tais horizontes eram mercados e espaços fundamentais tanto para a ampliação de carreiras profissionais de artistas quanto para a manutenção da centralidade daqueles países, numa era em que as artes passariam cada vez mais a ter uma escala internacional, que transcendia os limites da velha Europa.

## Notas

<sup>1</sup> Luca Bochiccio, “La diffusione della scultura italiana in America tra ‘800 e ‘900: metodologie per una definizione generale del fenomeno”, em *L’uomo nero*, Milano, n. 10, Dicembre 2013, pp. 50-71.

<sup>2</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamerica*, Madrid, Cátedra, 2004.

<sup>3</sup> Bronislaw Baczkó. “Imaginário social”, em Ruggiero Romano (org.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 5, Anthropos-Homem, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

<sup>4</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, em *Historia Mexicana*, v. LIII, n. 2, octubre - diciembre, 2003, p. 341.

<sup>5</sup> José Luis Romero, *América Latina: as cidades e as ideias*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004, p. 283.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>7</sup> María Isabel Baldassarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, pp. 21-35.

<sup>8</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940)”, em Rodrigo Gutiérrez Viñuales e Ramón Gutiérrez (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*. Madrid, Gráficas Rógar, 1997, p. 89; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El papel de las artes...”, *op. cit.*, p. 370.

<sup>9</sup> Franco Sborgi, “Percorsi del marmo in America Latina”, em Sandra Barresford (org.), *Carrara e il mercato della scultura*, Milano, Federico Motta editore, 2007, p. 249.

<sup>10</sup> Sobre monumentos venezolanos ver José Salvador Gonzalez. “Monumentos a Bolívar en Venezuela durante la supremacía de Antonio Guzmán Blanco (1870-1888)”, *Arte público y espacio urbano: relaciones, reflexiones*, 1º Seminario Internacional sobre arte público en Latinoamérica, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2009.

<sup>11</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Apuntes y reflexiones sobre el retrato escultórico en Iberoamérica (1796-1926)”, em *Tiempos de América*, Castellón, n.8, 2001, p. 94.

<sup>12</sup> Stella Maris Scatena Franco, *Luzes e sombras na construção da nação Argentina: os manuais de história nacional (1868-1912)*, São Paulo, USP Dissertação (Mestrado), 2000, pp. 113-114 e p. 128-132.

<sup>13</sup> A esse respeito, ver: Marina Aguerre, “Lazos de bronce y mármol. España y la Argentina en los monumentos de la ciudad de Buenos Aires”, em Yayo Aznar; Diana B. Wechsler, *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 49-76.

<sup>14</sup> María Isabel Baldassarre, *op. cit.* p. 21-35, p. 52.

<sup>15</sup> Franco Sborgi, “Alcune note sulla diffusione della scultura italiana tra fine Ottocento e inizi Novecento”, em Loretta Mozzoni e Stefano Santini, *L’architettura dell’eclettismo, La diffusione e l’emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*, Napoli, Ligure Editore, p. 164.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Luca Bochiccio, *op. cit.*, p.59.

<sup>19</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Italia y la estatutaria pública en Iberoamerica. Algunos apuntes”, En Mario Sartor (coord.), *América latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto Italiano di Cultura, 2011, pp.221-243, 248-254. Mariana Aguerre, “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”, em Diana Beatriz Wechsler, *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires / Instituto Italiano de Cultura, s.d, p. 59-88.

<sup>20</sup> Mauricio Giambartolomei, El Monumento a Colón ya viaja de la Casa Rosada a la Costanera Norte, *La Nación*, Buenos Aires, 04 de junio de 2015, documento eletrônico: <http://www.lanacion.com.ar/1798541-el-monumento-a-colon-ya-viaja-de-la-casa-rosada-a-la-costanera-norte>

<sup>21</sup> “Le vie d’Italia e dell’America Latina”, Gennaio, 1925, pp.734-738. Apud Franco Sborgi, *op.cit.*, p.161.

<sup>22</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Italia y la estatutaria pública en Iberoamérica...”, *op. cit.* p. 15. Caterina Olcese Spingardi, “From Liguria to Argentina and back: the monument to Manuel Belgrano in Genoa”, em *Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, Lima, v. 2, n. 1, 2015, pp. 217-233.

<sup>23</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Monumento conmemorativo y espacio público...*, *op.cit.*, p.52.

<sup>24</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Italia y la estatutaria pública en Iberoamerica...”, *op.cit.*, p.242.

<sup>25</sup> *Artes y Letras*, 24 de junho de 1894, p. 466. Assinado por Luis Duprat.

<sup>26</sup> Stella Maris Scatena Franco, *Luzes e sombras...*, *op.cit.*, pp. 117-119.

<sup>27</sup> *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de julio de 1895.

<sup>28</sup> Enrique Walter Philippeaux era historiador, tornou-se membro do *Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas*, em 1948 e chefe do *Departamento de Difuson Cultural da Subsecretaria de Cultura de la Nación*, em 1949. É autor de “El motín de las Trenzas” e escreveu um artigo dedicado ao Mausoléu a Belgrano para o livro “Manuel Belgrano: los ideales de la pátria”, publicado em 1995.

<sup>29</sup> Foram designados para comissão de presidentes honorários Bartolomé Mitre, Julio Roca, Carlos Pellegrini, Bernardo de Irigoyen, Vicente Fidel López, Carlos Guido Spano, o bispo Agustín Boneo e o frei Marcolino Benavente. Havia também a comissão executiva, cujo presidente era o próprio Gabriel Souto. Enrique Walter Philippeaux, “El mausoleo de Belgrano”, em *Instituto Nacional Belgraniano. Manuel Belgrano: los ideales de la pátria*, Buenos Aires, Manrique Zago ediciones, 1995, p. 100.

<sup>30</sup> Os jornais noticiavam a manifestação e o andamento da arrecadação de verbas. Isso pode ser visto em jornais como *La prensa*, 27 de enero de 1896 e *La Nación*, 07 de abril de 1897.

<sup>31</sup> Enrique Walter Philippeaux, *op. cit.*, p. 100.

- <sup>32</sup> *Artes y Letras*, t. II, a. 2, n.30, de 24 de junho de 1894, p. 466.
- <sup>33</sup> Após a arrecadação da verba para o monumento, foi nomeada uma comissão, formada por Bartolomé Mitre, Julio Roca, Carlos Pellegrini, Bernardo de Irigoyen e os deputados nacionais Manuel Mantilla, Benjamin Giménez, Mariano de Vedia e Adolfo Dávila. Eles deveriam redigir um documento com as bases do concurso que elegeria o melhor projeto para o mausoléu em homenagem a Belgrano. Enrique Walter Philippeaux, *op.cit.*, p. 102.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, p. 102.
- <sup>35</sup> Giovanna Bonasegale, *Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Roma, Edizione de Luca, 1995; *Les merveilles de l'exposition de 1878*, Paris, publication de la librairie contemporaine, 1879, p. 217; *Torino e L'esposizione italiana del 1884*, Milano e Torino, Roux e Favale e Fratelli Treves editori, p. 162.
- <sup>36</sup> Ugo Fleres, *Ettore Ximenes: su vita e sue opere*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1928, p. 104.
- <sup>37</sup> *L'illustrazione Italiana*, Milano, 6 dicembre 1896, p. 388.
- <sup>38</sup> Ugo Fleres, *op.cit.*, p. 116.
- <sup>39</sup> Interessante perceber os termos usados por Ximenes para se referir aos artistas na Argentina. Provavelmente ao usar a palavra "indígena" está aludindo àqueles artistas nascidos no país, ou seja, argentinos. Já o termo "colonial" possivelmente se refira aos artistas de outras nacionalidades, como italianos, que se estabeleceram na Argentina, fazendo parte da "colônia italiana".
- <sup>40</sup> Ugo Fleres, *op.cit.*, p. 116.
- <sup>41</sup> Angel Esteves, "Reportajes del momento con Victor de Pol", *Caras y Caretas*, 21 de abril 1917, pp. 64-65.
- <sup>42</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público...*, *op.cit.*, p. 53.
- <sup>43</sup> Vittorio de Pol realizou outras obras importante, como, em 1901, a *Alegoria de la educación*, em memória ao presidente Sarmiento, na Praça 25 de Maio na cidade de San Juan. Na mesma cidade, fez o Monumento a Antonio Aberastain. Realizou também o mausoléu ao Monsenhor León Aneiros, arcebispo de Buenos Aires, no interior da Catedral Metropolitana. Em 1906, realizou a quadriga do Congresso Nacional, em Buenos Aires.
- <sup>44</sup> Arturo Dresco realizará obras importantes na Argentina, como o Monumento a Larrea, em Barraca, o monumento ao general Arenales, na cidade de Salta e o Monumento a Manuel Belgrano, em General Belgrano. Em Buenos Aires, realizou o mausoléu a Martín Rodríguez para o cemitério da Recoleta, e a "Puerta historiada", inaugurada em 1933. Sua obra mais conhecida de Buenos Aires é o Monumento a Espanha. Em Santiago do Chile, em frente ao Teatro Municipal, há uma fonte decorativa realizada por ele e doada pela cidade de Buenos Aires para Santiago do Chile. Em Rapallo, na Itália, realizou o Monumento a Cristóvão Colombo, inaugurado em 1914.
- <sup>45</sup> *L'illustrazione italiana*, Milano, 28 de agosto 1898, p. 150.
- <sup>46</sup> *Le Rappel*, Paris, 30 Juillet 1872, p. 2.
- <sup>47</sup> *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1 Juillet 1889, p. 477.
- <sup>48</sup> Na Exposição Universal de 1900, Jules Coutan participou da decoração da ponte Alexandre III, criando a alegoria *La France de la Renaissance*, que se encontra na base de uma das quatro colunas de 14 metros que margeiam a ponte. A. Cunha, "L'architecture et la Décoration du pont Alexandre III", em *Les travaux de L'exposition de 1900*, Paris, Masson, 1901, pp. 144-150. Em 1900 fez também o leão da Ponte Alexandre II e o conjunto escultórico *Les chasseurs d'aigles*, para a fachada do Museu de História Natural de Paris. Em Buenos Aires realizou a tumba de José Paz, para o cemitério da Recoleta, em 1912. Em Nova York, em 1913, inaugurou o frontispício da entrada principal da Grand Estación Central, um conjunto escultórico intitulado *Glory of Commerce*.
- <sup>49</sup> "Mausoleo á Belgrano", em *La Ilustración Sud-Americana*, a. VI, n. 136, 16 Agosto de 1898, p. 316.
- <sup>50</sup> *L'illustrazione italiana*, Milano, 28 agosto 1898, p.150; *L'illustrazione italiana*, Milano, 17 novembro 1898, p. 362; Giacomo de Zerbi, "Arte e Artisti. L'arte italiana nell'Argentina", *Natura ed Arte*, 1 maggio 1898, p. 888.
- <sup>51</sup> "Gli'italiani a Buenos Aires e il 20 Settembre", em *L'illustrazione italiana*, Milano, 17 novembre 1898, p. 360.
- <sup>52</sup> "Il monumento al general Belgrano a Buenos Aires", *L'illustrazione italiana*, Milano, 17 novembre 1898, p.362.
- <sup>53</sup> Giacomo de Zerbi, "Arte e Artisti. L'arte italiana nell'Argentina", *Natura ed Arte*, 1 maggio 1898, p. 888.
- <sup>54</sup> Dr. Moreno, "El Mausoleo a Belgrano", *La Nación*, Buenos Aires, 17 de febrero 1900.
- <sup>55</sup> *L'illustrazione italiana*, Milano, 28 agosto 1898, p.150; *L'illustrazione italiana*, Milano, 17 novembro 1898, p. 362; *L'illustrazione italiana*, Milano, 29 agosto 1902, p. 516.
- <sup>56</sup> "Mausoleo a Belgrano", *La Nación*, Buenos Aires, 1 septiembre 1900.
- <sup>57</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio 1902.
- <sup>58</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1903, p. 2; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1903, p.6.
- <sup>59</sup> "El monumento al general Belgrano", *Caras y Caretas*, 27 de junio de 1903, p. 27
- <sup>60</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1903, p. 2.
- <sup>61</sup> Ugo Fleres, *op.cit.*, p.113.
- <sup>62</sup> Em 1909, recebeu a encomenda para fazer o *Monumento a Giovanni da Verazzano*, em Nova York, e, no ano seguinte, o *Monumento a Dante*, para a mesma cidade, e que foi replicada em Washington em 1921.
- <sup>63</sup> Na Rússia, em 1909, foi escolhido no concurso para o monumento em homenagem ao Czar Alexandre II, em Kiev, capital da atual Ucrânia. Na mesma cidade venceu, em 1912, o concurso do monumento para homenagear Pyotr Stolypin, presidente do Conselho de Ministros russo que havia sido assassinado no ano anterior. Em 1913, ficou dentre os primeiros colocados no concurso para um monumento ao Czar Alexandre II, em São Petersburgo, certame que foi vencido pelo escultor florentino Raffaello Romanelli. Em Quichinau ou Kishinev (capital da atual Moldávia), realizou o monumento ao Czar Alexandre I, inaugurado em junho de 1914.



## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Scapol Monteiro, Michelli Cristine; “O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 8 | Primer semestre 2016, pp. 1-16.

URL:

[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=223&vol=8](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=223&vol=8)

Recibido: 20 de diciembre de 2015

Aceptado: 16 de febrero de 2015