

### 3 A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E A ESCULTURA

A Academia Imperial de Belas Artes é um tema tão estudado quanto complexo. Este capítulo não pretende ser uma contribuição à discussão sobre a Academia e o academismo, nem uma problematização de aspectos concretos. Talvez este seja o capítulo mais expositivo desta Tese, que objetiva elaborar uma visão de conjunto da Seção de Escultura, ou melhor, das Seções de Escultura. Seções porque este capítulo tenta caracterizar e individualizar a Seção e seus membros, fugindo da ideia da Academia como um ente abstrato, possuidor de uma postura comum<sup>708</sup>, mas também evitando a dicotomia acadêmico-moderno. Por isso, tratamos de entender os mecanismos e regulamentos da Seção, suas especificidades com respeito ao resto da Congregação, e seus protagonistas, pois finalmente a Seção de Escultura era a responsável pelos pareceres e instruções emitidas pela Academia.

Não podemos esquecer que a responsável em grande parte dos assuntos escultóricos era a Seção de Escultura, e por isso precisamos saber quem formava essa Seção e quais eram seus procedimentos. Durante o Segundo Reinado, formam-se várias seções diferentes: a primeira formada por Marc e Zepherin Ferrez, até 1850; a segunda por Francisco Elídio Pamphiro e Zepherin Ferrez entre 1850 e 1851; a terceira formada por Francisco Elídio Pamphiro e José da Silva Santos, entre 1851 e 1852; a quarta por Francisco Manuel Chaves Pinheiro e José da Silva Santos, entre 1852 e 1855; a quinta formada por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Honorato Manuel de Lima e José da Silva Santos, entre 1855 e 1863; a sexta por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Antônio de Pádua e Castro e José da Silva Santos, entre 1863 e 1869; a sétima por Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Antônio de Pádua e Castro, entre 1869 e 1881; a oitava formada só por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, até a sua morte em 1884; e a nona formada por Rodolpho Bernardelli, entre 1885 e 1889.

Seguindo com a ideia norteadora desta Tese, sobre a complexidade da escultura e a necessidade de enfrentá-la como um rico mosaico, onde todas as suas peças têm importância e estabelecem relações, tratamos de estabelecer uma base sólida para futuros estudos, tentando conseguir um equilíbrio entre as diferentes partes e escultores estudados. Algumas figuras como Marc e Zepheryn Ferrez, Antônio de Pádua e Castro ou Rodolpho Bernardelli são bastante conhecidas e estudadas, mas outras, como Francisco Elídio Pamphiro, Honorato

---

<sup>708</sup> CARDOSO, 2000, *Op. cit.*, p. 64.

Manuel de Lima ou José da Silva Santos, são praticamente anônimas. Em consequência, prestaremos maior atenção a estes artistas, apresentando documentação inédita sobre sua biografia, seu trabalho e labor docente, preenchendo algumas lacunas no conhecimento acadêmico.

O estudo não se cinge somente aos estatuários e escultores, e amplia-se também aos professores e alunos de gravura de medalhas e pedras preciosas, pois não devemos esquecer que esta Cadeira pertencia à Seção de Escultura, e era esta quem ditava as instruções para seus pensionistas, podendo desta maneira obter maiores informações.

Nesta primeira aproximação ao assunto, procedemos a um levantamento documental, dentro dos limites de um trabalho tão abrangente, que deixa fora em grande parte a identificação de obras e outros aspectos, focando mais no ensino da escultura, métodos, material, regulamentos, a formação e funcionamento da Seção de escultura e a identificação dos protagonistas.

Nesse sentido, este capítulo divide-se em três seções. A primeira ocupa-se da organização da Seção de Escultura, seus estatutos e regulamentos, sua história e a identificação dos diferentes professores, com uma breve introdução sobre eles, assim como dos processos para a consecução das ansiadas Cadeiras, e os programas de ensino utilizados nas suas aulas. A segunda seção trata do ensino artístico, os métodos e materiais, prestando especial atenção às coleções de gessos, estampas e livros, assim como ao sistema de prêmios, principalmente o prêmio de viagem, analisando os casos dos pensionistas da Seção. Um deles, Almeida Reis, por suas características especiais, é tratado como protagonista da terceira seção.

Assim, complementando os estudos sobre o ensino acadêmico<sup>709</sup>, apresentam-se documentos inéditos, como obras e dados biográficos de artistas, programas das matérias, concurso de professores, as coleções de gessos, e especialmente os regulamentos de pensionados e pareceres sobre as obras, que mostram as decisões da Seção.

### 3.1 A Seção de escultura e seus protagonistas

A Seção de Escultura da Academia de Belas Artes configura-se definitivamente, durante a Reforma Pedreira de 1855<sup>710</sup>, como uma das cinco Seções da Academia, junto com

---

<sup>709</sup> FERNANDES, 2001, *Op. cit.*

<sup>710</sup> MELLO JÚNIOR, 1981, *Op. cit.*; SQUEFF, 2000, *Op. cit.*

a arquitetura, pintura, ciências acessórias e música. Anteriormente, e desde 1831, data da reforma Linho Coutinho<sup>711</sup>, a Seção de Escultura carecia de subdivisões, com estudos de cinco anos de duração, cursando osteologia, miologia, fisiologia das paixões e modelo vivo, tendo como pré-requisitos o desenho linear e de figuras e o desenho de moldagens. Em 1831 incorporou-se a esta Seção a gravura ornamental, necessária para a preparação de cunhos de moedas e medalhas, nas quais era necessário o domínio da técnica do baixo-relevo, e em 1855, com o Decreto N.º 1.603, de 14 de Maio, fixou-se a Seção de escultura com três Cadeiras: estatuária, escultura de ornatos e gravura de medalhas e pedras preciosas<sup>712</sup>.

### 3.1.1 A Cadeira de Estatuária

Dentre todas as Cadeiras, sem dúvida, a estatuária foi a mais importante e prestigiosa, como pode-se observar na eleição dos pensionados, entre os quais nenhum aluno de escultura de ornatos alcançou o prêmio de viagem a Europa. Manuel de Araújo Porto-Alegre no seu texto *O novo estatuário*<sup>713</sup> define a escultura como a arte de esculpir, cinzelar e talhar. O escultor trabalharia todas as matérias, e o estatuário seria o artista do bronze e do mármore. Assim, o fim inevitável da escultura era a estatuária, pois segundo Porto-Alegre, a escultura era uma vida secundária, e o artista que vivia dela arrastava uma penosa existência, que o condenava à mais triste e completa escuridão, reclamando com essas palavras a proteção do governo aos escultores e ao mesmo tempo afiançando a posição social e econômica do artista.

Os estatutos de 1855 estabeleciam no artigo 31 como a estatuária seria ensinada "conforme os bons princípios da escola classica, e segundo a pratica recommendada aos esculptores e gravadores nos artigos 26, e 27, assim como os prescriptos aos pintores historicos nos artigos 38 e 39"<sup>714</sup>. Fica clara a orientação estética e didática da estatuária, focada na arte clássica, e que, na prática, compartilha e reúne aspectos de várias outras disciplinas, como a escultura, a gravura e a pintura histórica. Como os escultores de ornatos, os estudantes de estatuária trabalhariam a madeira, o granito, o mármore e outros materiais

---

<sup>711</sup> FERNANDES, C. V. N. "O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes". 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/aiba\\_ensino.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm)>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2016.

<sup>712</sup> Brasil. *Ministério do Império*, 1855.

<sup>713</sup> PORTO-ALEGRE, M. de A. *Ilustração Brasileira*, julho de 1854, p. 139-141.

<sup>714</sup> Brasil: *Ministério do Império*, 1855. Decreto n. 1.603 de 14 de maio de 1855, p.5-6.

que o professor julgasse conveniente ao exercício e progresso da respectiva indústria. E, como os gravadores, desenhariam em ponto maior os modelos que lhes fossem apresentados, e se exercitariam por meio do desenho na composição de grupos e alegorias, além de aplicar-se a trabalhos metálicos e de pedras. O artigo 38, referido à pintura histórica, estabelecia que o professor da disciplina tomasse:

especial cuidado em aperfeiçoar os seus alumnos na arte de modelar as fôrmas, nas regras de compor a grupar, e nos conhecimentos necessarios para bem illuminarem os objectos. Para este fim fará com que pintem grupos de bustos, e estatuas antigas, e se exercitem na aula do Modelo vivo, e no estudo da anatomia e physiologia dos pintores.<sup>715</sup>

O artigo 39, para os alunos mais adiantados, estipulava a composição de objetos históricos, preferindo sempre os temas nacionais ou religiosos. Para o acesso ao curso de estatuária, os alunos, como pré-requisito, deviam ter sido aprovados em matemática aplicada, e frequentado as aulas de desenho geométrico e figurado, com pleno conhecimento das formas e claro-escuro.

Rodolpho Bernardelli, depois de dois anos de docência, apresentaria, em 1888, o único programa conservado de estatuária. Segundo ele, até esse momento, essa apresentação ainda não havia sido feita, uma vez que o programa estaria claramente manifestado nos seus trabalhos, que sempre foram recebidos com aplausos pela Academia, pela critica e pelo público. Para Bernardelli, o estudo da estatuária devia ter as mesmas bases que a pintura, necessitando de uma boa preparação em desenho de figura, geometria e anatomia, e dividindo-se em duas partes: na primeira o estudo do baixo-relevo, desde o mais baixo até o mais alto, e na segunda o estudo do relevo completo. O estudo de ambas devia realizar-se através de gessos tomados do natural, começando pelos membros do corpo, cabeça, tronco, etc, até chegar à figura completa em diversas posições, a fim de observar as formas, proporções e movimentos diversos do corpo humano, dominando assim o desenho plástico. A novidade colocada por Bernardelli reside na substituição dos modelos da antiguidade por modelos tomados do natural, cuja compra é solicitada, imitando o modo italiano de ensino, deixando as esculturas clássicas para seu estudo na história e na arqueologia. Por último, pede a adequação da luz da aula para o melhor aproveitamento dos alunos, que deveria ter 45 graus de inclinação<sup>716</sup>.

---

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>716</sup> Avulso n. 5.139, 18 de fevereiro de 1888, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

O primeiro professor, nomeado em 1824, seria Auguste Marie Taunay, que não chegou a lecionar, sendo substituído por João Joaquim Alves de Souza Alão, nomeado por decreto de 12 de novembro de 1824<sup>717</sup>, mas que só começaria a lecionar em outubro de 1830, permanecendo na Cadeira até 1837<sup>718</sup>, quando é substituído por Marc Ferrez, ativo na Cadeira até 1850, que realizou obras de diversas naturezas, principalmente bustos e escultura decorativa, destacando especialmente as figuras de Minerva e Apolo da fachada da Academia. Segundo Knauss<sup>719</sup>, o ensino da escultura na Academia Imperial de Belas Artes não se preparou para as novas formas de escultura, focando "num modelo tradicional de escultura de interiores e ornamental que foi combinado com o ensino da gravura de medalhas"<sup>720</sup>, pois suas obras para os grandes projetos do edifício da Praça do Comércio e da sede da Academia Imperial finalmente ficaram sem realizar. Por sua vez, Cybele Vidal destaca a importância de Marc Ferrez, que deixou "várias obras significativas que iriam influenciar a escultura da segunda metade do período, especialmente na obra de seus alunos"<sup>721</sup>. O labor de Marc Ferrez, e seu irmão Zèpherin, aparece definido assim por Yves Bruand:

O papel de Marc e Zèpherin Ferrez na evolução da arte brasileira foi considerável. Foram eles que fundaram o ensino acadêmico de escultura sob todas as formas. Até então só havia formação prática na massa dos ateliês e nas obras. Está claro que eles não puseram fim às antigas estruturas, que sobreviveram por longo tempo, mas contribuíam para o estabelecimento de um caminho nobre, de uma arte oficial que se superpôs à antiga e, com o tempo, terminou por impor-se. No plano do estilo impuseram uma orientação nítida e contribuíram para a implantação do Neoclassicismo no Brasil.<sup>722</sup>

A docência de Francisco Elídio Pamphiro foi muito curta, pois foi nomeado por decreto de 27 de setembro de 1850<sup>723</sup>, e morreu em 29 de janeiro de 1852, sendo sucedido por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, substituído desde 1850, no mesmo concurso no qual Pamphiro foi nomeado professor proprietário da Cadeira de Estatuária, e de fato, o único concurso realizado durante o Segundo Reinado, e do qual se conserva o programa:

Pogramma do Concurso para o provimento da Cadeira de Professor d'Esculptura

<sup>717</sup> PEREIRA, S. G. Atuação da família portuense Alão no Rio de Janeiro, em: FERREIRA-ALVES, N. M. (Org.). *Artistas e Artífices no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPSE, 2008, v. 1, p. 229.

<sup>718</sup> FERNANDES, 2007, *Op. cit.*

<sup>719</sup> KNAUSS, 2009, *Op. cit.*, p. 387.

<sup>720</sup> *Ibidem.*

<sup>721</sup> FERNANDES, 2001, *Op. cit.*, p. 212-213.

<sup>722</sup> BRUAND, Y. "A ação de Marco e Zeferino Ferrez, escultores franceses no Rio de Janeiro, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1976, p. 120.

<sup>723</sup> *Correio Mercantil*, 19 de outubro de 1850.

Art. 1.º O assumpto do concurso será escolhido pela Congregação em resultado da abertura fortuita de um Dicionario historico, um só voto do Professor que se offerecer á selecção de um nome, será sufficiente para que se procure outro, até haver unanimidade a favor de um qualquer. Este assumpto será immediatamente communicado aos concorrentes, que, immediatamente tambem, entrarão nos seus gabinetes.

2º- Os Concorrentes, fechados em separado, formarão, cada um no espaço de seis horas simultaneas, um esboceto (oito polegadas) da sua estatua, os quaes, embrulhados por elles e entregues ao Secretario, serão por este reunidos em uma caixa cuja tampa se lacrará, e conservadas para fazerem fe, na occasião do julgamento, de que os Concorrentes não terão abandonado o seu pensamento original para aproveitar conselhos alheios. Uma differença sensível seria desfavoravel ao interessado: uma intervenção completa lhe tirará todo o direito ao premio.

3.º- Depois da formação do seu esboceto, principiarão o seu trabalho de execução á vista do modelo vivo, de que poderão dispôr cada um por sua vez durante hora e meia, a horas alternadamente trocadas em cada dia, de modo que um dos Concorrentes não venha a ter sempre o modelo cansado, e outro sempre fresco. Prestar-se-lhes há tambem sucessivamente o uso do manequim.

4º- As sessões durarão cinco horas, principiando ás dez da manhã e acabando ás tres da tarde. A porta da sala de cima, que comprehende os tres gabinetes e um corredor commum, será, logo depois de elles entrados, lacrada exteriormente pelo Secretario com o sello da academia, é lacrada inteiramente pelos Concorrentes com tiras de papel. As tres portas-janelas o terão sido anteriormente e de uma vez pelo Secretario. Ás tres horas da tarde, depois da sahida dos mesmos, o Secretario, á vista delles, lacrará a porta com o sello da Academia, cuja integridade será por elles reconhecida no dia seguinte antes da entrada.

Art 5.º - O tamanho dos modelos de execução será de meia altura humana, antes quatro que tres e meio palmos.

6.º - Dá-se aos concorrentes para estes trabalhos trinta dias uteis. O julgamento terá lugar sobre os modelos em barro.

7.º- Começa-se a contar o tempo do dia do corrente em diante.

8º- Ás dez horas da manhã se abrirá a porta, estando dous concorrentes presentes.

Assumpto do Concurso

Spartaco- vencido em batalha campal por Crasso, defende-se até o ultimo momento com a maior coragem; ferido n'uma perna e não podendo mais conservar-se em pé, ajoelha-se e continua a repellir os inimigos com o escudo n'uma mão e n'outra a espada até cahir coberto de feridas.

Palacio da Academia das Bellas Artes em 6 de junho de 1850

Job Justino d'Alcantara. Secr.<sup>to</sup> In.<sup>tro</sup> 724

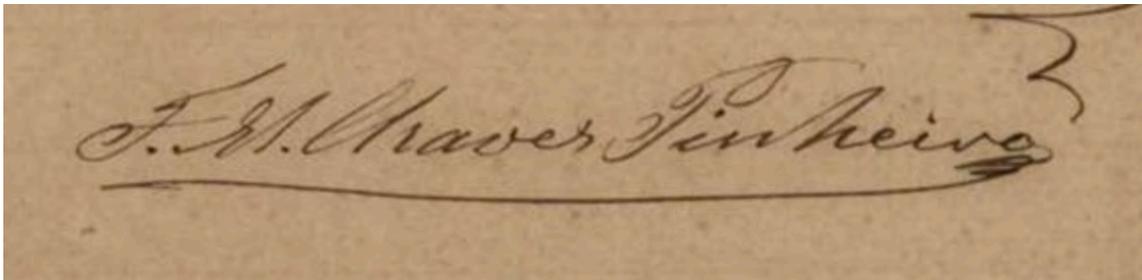
Apesar de não ter havido mais concursos no período, pois Bernardelli foi nomeado sem concurso, em 1880 estabelecem-se novas regras para os concursos de estatuária, a partir das quais os concorrentes deviam apresentar um certificado da escola, ou do mestre com quem tivessem estudado, e das recompensas alcançadas pelos seus trabalhos, além da folha corrida do lugar de sua residência e atestado de bom costumes<sup>725</sup>. O concurso de estatuária estruturava-se em 4 provas, a primeira de anatomia, consistindo no desenho de uma figura a lápis do modelo vivo, de 66 centímetros, com a nomenclatura anatômica escrita à margem,

<sup>724</sup> Avulso n. 5.662, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>725</sup> Avulso n. 1.749, 4 de junho de 1880, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

com a origem e inserção dos músculos, a osteologia de um lado de corpo e a miologia do outro, com a parte carnosa dos músculos indicada em lápis vermelho, realizada em sala comum, durante 6 horas. A segunda prova consistia na realização de um baixo-relevo de um fato histórico ou mitológico, tirado à sorte pelo candidato mais novo entre os temas propostos pela Congregação, de 150 centímetros de comprimento e 100 centímetros de altura, contando pelo menos com 3 figuras. Para o desenho em papel da composição, de 30 centímetros de altura e 20 de largura, dispunham de 7 horas, e para a realização em barro ou plastilina de 50 dias, a 5 horas por dia. A terceira consistia em modelar uma estátua de tamanho natural, de um tema tirado à sorte. Para a execução do modelo em plastilina ou barro, de entre 25 e 40 centímetros, contavam os candidatos com 7 horas, e 40 dias úteis a 5 horas por dia para a estátua final.

### 3.1.2 Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822 -1884)



Sem dúvida, a figura mais marcante na escultura do período seria Francisco Manuel Chaves Pinheiro, pois foi professor durante mais de 30 anos e recebeu muitas encomendas, além de ser responsável por muitos dos pareceres sobre as obras que o Governo devia comprar, assim como do julgamento das obras dos pensionistas e alunos. Foi nomeado professor substituto de Estatuária por Decreto de 11 de outubro de 1850<sup>726</sup>, ocupando o cargo entre 1850 e 1852, e efetivo, por Decreto de 16 de fevereiro de 1852<sup>727</sup>, entre 1852 e 1884. Apesar de não ter viajado a Europa para completar sua formação, visitou Paris com a

---

<sup>726</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1875, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p.5.

<sup>727</sup> *Ibidem*.

comissão brasileira por ocasião da Exposição Internacional de 1867<sup>728</sup>, e foi reconhecido com o grau de Cavaleiro e Oficial da Ordem da Rosa e cavaleiro da Ordem de Cristo<sup>729</sup>.

Preterido nos concursos por Francisco Elídio Pamphiro, tanto de prêmio de viagem quanto da Cadeira de Escultura, substitui este após sua morte, e pouco sabemos de seu labor docente. Sua biografia e produção ainda apresentam muitas lacunas e interrogantes, precisando de uma revisão crítica e uma pesquisa aprofundada, através de uma visão livre das conotações acadêmicas. Sua figura esteve condicionada pela confrontação academia-modernidade, vista por uma crítica partidária muito severa com a Academia - tal como Gonzaga Duque na própria época e a crítica posterior - que considerou o escultor mais como um artífice do que verdadeiramente um artista de talento, deixando de apreciar a sua obra, rotulada de neoclássica ou acadêmica.

A figura do escultor não será tratada aqui individualmente, mas sim aparece frequentemente nesta Tese inserido no seu contexto e na sua época, tanto como professor, quanto como prolífico artista, cuja obra permanece dispersa por falta de uma catalogação exaustiva, analisando seu papel nas questões que vertebram os diferentes capítulos.

Realizou obras de temáticas e técnicas variadas, usando madeira, barro ou ferro fundido, realizando trabalhos também de estucador, trabalhando com decorações, baixo-relevos, grupos, grandes estátuas, projetos para monumentos, retratos ou obras efêmeras<sup>730</sup>, algumas delas ainda inéditas, como o caso da figura *de Joaquim Augusto Ribeiro de Souza no drama O africano* [Imagem 113].

Especialmente destacado é o seu papel na construção imagética do imperador, do qual realizou uma efígie pedestre e outra equestre, interessante tema de pesquisa; porém, na parte técnica é destacável a delegação de parte dos processos a outros profissionais, fato que merece atenção. Por exemplo, na fundição da estátua pedestre de dom Pedro II não foi ele próprio quem tirou os moldes da estátua para sua fundição, tarefa realizada pelo fundidor José Soares de Medeiros, e finalmente fundida por Joaquim dos Santos Paranhos, na fábrica de ferro de Ipanema<sup>731</sup>, ao contrário do que faria Almeida Reis na fundição em bronze de sua obra *O Progresso*. Também a fundição em gesso de algumas de suas obras foi realizada, pelo

<sup>728</sup> FERNANDES, 2001, *Op. cit.*, p. 213 e ALFREDO, *Op. cit.* afirmam que viajaria a Paris duas vezes, em 1864 e 1880. Além disso, Alfredo acrescenta que viajou a Paris na Exposição Internacional de 1867. Até o momento só possível confirmar a viagem de 1867.

<sup>729</sup> *Gazeta de Notícias*, 25 de outubro de 1884.

<sup>730</sup> ALFREDO, 2009, *Op. cit.* Embora não apresentemos, em uma seção específica ou em um anexo, fizemos um levantamento das fontes sobre Chaves Pinheiro para a sua melhor compreensão e inclusão na escultura do seu tempo.

<sup>731</sup> *Gazeta de notícias*, 14 de dezembro de 1873.

menos em parte, por outros artistas, empregando aos seus alunos em algumas dessas tarefas. Hortêncio Branco de Cordoville fundiria em gesso uma figura do grupo *A emancipação do elemento servil*,<sup>732</sup> e Cavalier&Comp. construiria a estrutura metálica para a estátua de dom Pedro II na Uruguaiana.

Outra de suas facetas mais destacadas e desconhecidas seria a desempenhada como membro das comissões encarregadas de julgar a escultura do Império, tanto nas exposições gerais, como as obras do alunos, as obras oferecidas à Academia, para a compra, ou as petições de pareceres sobre monumentos ou outro tipo de obras. Estes julgamentos poderão oferecer uma visão mais clara e acertada do escultor e seu pensamento, sem esquecer, por outra parte, o caráter especial que o acompanhou, provocando conflitos e confrontações com seus alunos e ajudantes, em casos destacados como os de Almeida Reis, Cordoville e Bernardelli.

---

<sup>732</sup> Avulso n. 5.958, 30 de junho de 1872, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Imagem 113 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Joaquim Augusto Ribeiro de Souza no drama O africano*, gesso. Avulso n. 618. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.



### 3.1.2 A Cadeira de Escultura de Ornatos

A escultura de ornatos foi criada na reforma de 1855, com o intuito de ensinar "a escultura de toda a sorte de ornatos tanto architectonicos como industriaes"<sup>733</sup>, assim como a cerâmica "no que he relativo ao estudo das fórmãs e ornamentos dos vasos" assim como a

---

<sup>733</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1855. Decreto n. 1.603 de 14 de maio de 1855, p. 4.

"arte de modelar e esculpir plantas e animaes"<sup>734</sup>. Os materiais usados seriam os mesmos que na estatuária, destacando o uso da madeira, o gesso e o barro, e com eles o professor procuraria:

por si, e por conselhos de pessoas habilitadas, melhorar entre nós a dita Arte, não só no tocante á belleza, arranjo, e elegancia das fórmas, como no que he concernente ao ensaio das melhores argillas, e dos methodos mais aperfeçoados de pintar e vidrar vasos.<sup>735</sup>

No arquivo do Museu dom João VI, guardião da memória acadêmica, encontra-se um documento avulso, sem data, que apresenta o programa da matéria. Embora não esteja datado, presumivelmente corresponde ao período imperial, e será apresentado aqui por ser um dos poucos testemunhos da estruturação da matéria. Nele a disciplina divide-se em cinco anos, distribuindo os conteúdos da seguinte forma: no primeiro ano, modelado em barro copiando ornamentos em gesso e exercícios em madeira; no segundo, modelado copiando estampas de ornamentação e decoração e trabalhos em madeira; no terceiro, cerâmica, estudos das formas simples e compostas, ornamentos de vasos nos diversos estilos (egípcio, grego, romano e moderno) e exercícios em mármore e outros materiais convenientes; no quarto, ornamentos de cimalhas, frisos, impostas, archivoltas, etc, exercício de composições em relevo, meio relevo e baixo relevo, assim como fantasia para ornar espaços lisos, sobre-portas, sanefas, etc; e no quinto estudos de capiteis das ordens clássicas (grega e romana), proporções das mesmas ordens, estudos do natural (modelos, copiar e compor grupos de figuras, folhagens, flores e animais de todas as espécies), e história da arte e da estética<sup>736</sup>.

Segundo Cybele Vidal, esta disciplina era muito importante porque formava os entalhadores, "com uma consciência superior em relação às belas artes, refletida na concepção e combinação dos ornamentos segundo a história dos estilos, propiciando-lhes sempre a liberdade criadora necessária a todo artista",<sup>737</sup> assim como profissionais encaminhados ao trabalho cerâmico. Em ambos os casos procurava-se formar não "o técnico que mecanicamente iria realizar um serviço, mas o profissional criativo e consciente, conhecedor das possibilidades e das leis que devem reger o fazer artístico"<sup>738</sup>.

---

<sup>734</sup> *Ibidem*.

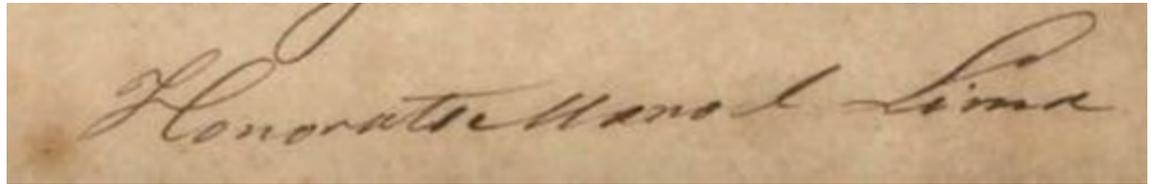
<sup>735</sup> *Ibidem*.

<sup>736</sup> Avulso n. 1.746, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>737</sup> FERNANDES, 2001, *Op. cit.*, p. 225.

<sup>738</sup> *Ibidem*, p. 225-226.

### 3.1.3 Honorato Manoel de Lima (1812-1862)



O primeiro professor da Cadeira de Escultura de ornatos, entre 1855 e 1862, seria Honorato Manuel de Lima, que em 1858 solicitou ao diretor da Academia material didático para suas aulas, como marcava o regulamento. Nesta listagem incluiu modelos antigos e modernos em gesso ou em outra matéria para os alunos conhecerem a diferença entre as cinco ordens da arquitetura; outros capiteis como os do templo de Júpiter Olímpico, da Lanterna de Demostenes e do templo de Apolo e Minerva; detalhes dos capiteis em Roma, do templo da Fortuna "em cidade d'Abbana"<sup>739</sup>, ou de Santa Maria, e do templo de Júpiter Stator, o composto da grande sala das Termas de Diocleciano, e as bases correspondentes a estes capiteis, além de outros muitos capiteis que não menciona por serem muitos; diversos pedaços de molduras lavradas, os baixo relevos e ornatos que decoram os frisos, como troféus, ornatos, modilhões, pilastras, almofadado, antefixas, etc e muitas outras peças de ornatos de bom estilo, que podem encontrar-se em algum atelier. O professor deixa de lado os vasos, para não tornar pesado seu pedido. Solicitou também ferramentas e mobiliário, como bancos, cavaletes, tábuas, desbastadores, esponjas, bacias, toalhas, barro e gesso, alguns ferros como espátulas, ripas e outros ferros próprios para retocar o gesso, e alguns formões<sup>740</sup>.

Honorato Manuel de Lima teve o privilégio de ser nomeado por Manuel de Araújo Porto-Alegre como o novo estatuário brasileiro diante de sua obra mais destacada, o busto em mármore de Marc Ferrez [Imagem 114], que mostrou pela primeira vez o domínio de um artista brasileiro do mármore, material intrinsecamente unido ao estatuário, alcançando, a custa de esforços próprios, uma "superioridade de execução na nova materia, que estava longe de toda a expectativa, apesar da habilidade porque é conhecido!"<sup>741</sup>, conseguindo que o

<sup>739</sup> Avulso n. 345, 30 de janeiro de 1858. Honorato Manoel de Lima. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>740</sup> *Ibidem*.

<sup>741</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*

mármore, através do seu cinzel respirasse, e a arte triunfasse. Conforme as ideias de Porto-Alegre, o país possuía pela primeira vez um artista capacitado para expressar o pensamento nacional, mas ao mesmo tempo critica a falta de mercado para o mesmo, a falta de uma encomenda, chamando o mecenato para o artista: "Eis, Brasileiros, Honorato Manoel de Lima está em pé, com o masso na mão direita e o escopro na esquerda: só espera a vossa palavra"<sup>742</sup>.

Imagem 114 - Honorato Manuel de Lima. Busto de Marc Ferrez, 1854, mármore, Museu dom João VI, EBA/UFRJ.



Fonte: BANDEIRA, J.; XEXÉO, P. M. C.; CONDURU, R. *Missão Artística*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003, p. 137.

O grande busto de mármore<sup>743</sup>, doado à Academia após a morte do escultor pela sua viúva, mereceu, na revista *Guanabara*, elogios por ser a primeira obra em mármore do escultor, realizada sem auxílio de ninguém, que se destacava por "além da perfeítíssima

<sup>742</sup> *Ibidem*.

<sup>743</sup> O original em mármore conserva-se no Museu dom João VI, EBA/UFRJ, e o modelo em gesso no Museu Nacional de Belas Artes.

semelhança, uma execução enérgica e um acabado como os dos bons práticos da arte"<sup>744</sup>. Para Ângela Ancora da Luz, representa a entrada da modernidade na regra e o rigor neoclássico, e afirma que:

se observamos a escultura que Honorato Manuel de Lima fez de Marc Ferrez, seu mestre, vamos comprovar que o polimento do mármore desapareceu, dando lugar a um tratamento mais livre, e a apatia das faces neoclássicas foi substituída por uma carga de expressão onde o cenho franzido e o olhar penetrante demonstram que o escultor já está em pleno trânsito para a modernidade. O corte ainda é neoclássico: horizontal, reto e abaixo do peitoral, mas o tratamento já se afasta do que preconizara Canova e se aproxima de um Rude ou David d'Angers. já com acentos expressivos. Sua boca admite um quase sorriso, como se o mestre estivesse aprovando a obra do discípulo.<sup>745</sup>

Honorato Manuel de Lima ingressou na Academia como aluno efetivo em 15 de novembro de 1836, mediante pedido apresentado em 11 de junho de 1836<sup>746</sup>, quando já estava matriculado como amador na aula de estatuária. Depois de dois anos, em 1838, foi expulso da Academia por desobediência.

O Regente em Nome do Imperador, em vista do que V. M.<sup>ce</sup>, no seu Offício de 11 d'este mes, refere sobre o descomedido procedimento, e manifesta desobediencia do Alumno d'Esculptura da Academia das Bellas Artes, Honorato Manoel de Lima: Ha por bem que, na firma do S. 4.º Art.º 2.º Cap. 2.º dos respectivos Estatutos, o mencionado Honorato Manoel de Lima seja excluído, para sempre, da mesma academia. E assim o Manda participar a V. M.<sup>ce</sup> para sua intelligencia e execução. Deus Guarde a V. M.<sup>ce</sup> Paço em 12 de dezembro de 1838.  
Bernardo Pereira de Vaz.<sup>cos747</sup>

Segundo Alfredo Galvão, Porto-Alegre foi um dos mais severos no julgamento do aluno, declarando na sessão que "falara com alguma veemência contra o sedicioso, com vista do que exige a ordem e a disciplina do Estabelecimento, porém, que sente ter sido necessário usar de rigor para com um aluno dotado de talento"<sup>748</sup>. O ato pelo qual foi punido ainda não apareceu explicitado abertamente até o momento, sendo mencionado apenas como desobediência ou ato sedicioso, e o próprio aluno solicitou um informe sobre o motivo exato de sua expulsão<sup>749</sup>.

<sup>744</sup> RIOS, A. M. de los. *O ensino artístico: subsídio para a sua história*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1938, p. 282-283.

<sup>745</sup> LUZ, Â. A. da. "A Missão Artística francesa. Novos rumos para a arte no Brasil". *Revista da Cultura*, ano IV, n. 7, p. 22.

<sup>746</sup> Avulso, n. 128, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>747</sup> Avulsos, n. 201, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>748</sup> GALVÃO, 1950, Op. cit., p. 21.

<sup>749</sup> Avulso, n. 201, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Portanto, a formação do artista viu-se truncada, e solicitou, não tendo meios de subsistência para continuar os seus estudos, uma ajuda econômica à Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, que lhe concedeu uma mesada de 12.000 reis durante um ano, "afim de continuar seus estudos e em atenção a seu merecimento comprovado pela estatua de Venus por elle offertada a Sociedade em 19 de agosto de 1838"<sup>750</sup>.

Este incidente não o impediu de tornar-se professor de escultura de ornatos da Academia em 1855, havendo solicitado em novembro de 1843 permissão para concorrer ao concurso de substituto de escultura<sup>751</sup>, figurando como mestre de escultura do arsenal de guerra em 1849<sup>752</sup>. Como professor, participou em diversas comissões, como a que decidiu a compra de uma obra de Chaves Pinheiro<sup>753</sup>, alternou a regência da aula de modelo vivo<sup>754</sup>, e participou como jurado da seção de Belas Artes da Exposição Nacional de 1861<sup>755</sup>.

Participou também em numerosas ocasiões nas Exposições Gerais de Belas Artes, principalmente com retratos, dois em 1843<sup>756</sup>, dois em 1845<sup>757</sup>, dois em 1846<sup>758</sup>, e seis em 1859<sup>759</sup>, sendo dois em mármore. Em 1848 apresentou duas obras, *Mãe e filho* e *As Belas Artes premiadas por Sua Majestade o Imperador*,<sup>760</sup> e parece que concorreu também à Exposição de 1844 e à de 1847, quando ganharia medalha de ouro.

Dentre suas obras, destaca-se a ornamentação urbana pela ocasião da chegada de dona Teresa Cristina de Bourbon em 1843<sup>761</sup>, realizada junto com outros escultores como José da Silva Santos. A imprensa define as esculturas realizadas por ambos os dois, que:

promettem dous habéis esculptores ao Brasil: sómente achamos que a clamyde de Apollo estava hum pouco collada ao corpo. O principio d'arte que manda manifestar as fórmas do nú atravez das roupagens, quando he exagerado, transforma-se em defeito.<sup>762</sup>

---

<sup>750</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1880, p. 118.

<sup>751</sup> Avulso n. 317, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>752</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de dezembro de 1849.

<sup>753</sup> Avulso n. 5203, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>754</sup> Avulso n. 1194, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>755</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1862, p. 77. Junto ao escultor, a comissão estava formada por Marques de Abrantes, visconde de Barbacena, conselheiro Alexandre Maria de Mariz Sarmiento, conselheiro Dr. Thomaz Gomes dos Santos, Dr. Joaquim José Teixeira, Dr. Henrique Cesar Muzzio, Honorato Manoel de Lima, Agostinho José da Motta, Victor Frond.

<sup>756</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>757</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>758</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>759</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>760</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>761</sup> *Minerva Brasiliense*, 1 de novembro de 1843, p. 35. MATTOS, A. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1822.

<sup>762</sup> *Minerva Brasiliense*, 1 de novembro de 1843, p. 25. P. A.

Os trabalhos em monumentos efêmeros foram um campo fértil de trabalho especialmente para os artistas nacionais, e em 1866 Honorato Manuel de Lima modelaria uma estátua equestre do imperador pela ocasião da volta do mesmo das províncias do sul<sup>763</sup>.

Em 1847 executou um busto do imperador, um trabalho, segundo a Academia, seco e prosaico, que "faz desmerecer este producto em que realça apenas em raio vivo mas fugitivo de pareença ao voltar-se o espectador de detraz para o meio perfil"<sup>764</sup>. A maior parte da produção do escultor seria bustos, que produz para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como o busto de dom Pedro II moço, de uma suavidade magnifica, e no qual "as condições de carcater e technica são observadas com rara proficiencia"<sup>765</sup>; os bustos do marques do Paraná, do conego Marinho e de Venancio José Liboa, "trabalhos plasmados com habilidade e segurança"<sup>766</sup> superiores ao busto pertencente à Escola Nacional de Belas Artes, segundo Adalberto Mattos.

Os bustos serão seu labor principal [Imagem 115], elogiados em várias ocasiões<sup>767</sup>, como o encomendado pelo Círculo Histórico Filosófico em gratidão pelo labor do abade frei Luis da Conceição Saraiva, que abriu aulas de instrução primária e teológica, com a inscrição "Ao Revm. Sr. D. abbade Fr. Luiz da Conceição Saraiva. Offerecido pela mocidade estudiosa, 1859", sustentado por uma coluna feita pelo Sr. Caetano Manoel dos Reis,<sup>768</sup> e conservado no mosteiro de São Bento<sup>769</sup>. Realizou também os bustos do visconde de Jurumenha<sup>770</sup>, do visconde de Araguaia [Imagem 116], os bustos de alguns membros da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional em 1841<sup>771</sup>, o busto que João Caetano mandou fazer do seu amigo, o marques de Paraná<sup>772</sup>, e o busto do marechal Raymundo José da Cunha Mattos, inaugurado em 6 de abril de 1848 no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro<sup>773</sup>.

---

<sup>763</sup> *Correio Mercantil*, 24 de fevereiro de 1866.

<sup>764</sup> Atas do diretor, 24 de dezembro de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>765</sup> MATTOS, A. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1822.

<sup>766</sup> *Ibidem*.

<sup>767</sup> *Minerva Brasiliense*, n 5, v. I, 1 de janeiro de 1844, p. 151. MATTOS, A. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1822.

<sup>768</sup> *Correio Mercantil*, 8 de outubro de 1859.

<sup>769</sup> *Novo e Completo Indice Chronologico da História do Brasil*, 1859, p. 153.

<sup>770</sup> RUBENS, *Op. cit.*, p. 261.

<sup>771</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1840, p. 247.

<sup>772</sup> GOUVÊA, F. da C. *O marquês de Paraná. O traço todo do conciliador*. Recife: Editora Universitária UFPE, Recife, 2008, p. 78.

<sup>773</sup> *Monitor Campista*, 22 de fevereiro de 1878.

Além destas obras, realizou o projeto para a escadaria, balaustrada e rampas da frente do edifício da Escola Politécnica, para onde projetou estatuas de mármore, não concretizadas<sup>774</sup>. Precisamente o labor de escultor viu-se compaginado pelos seus trabalhos como arquiteto, anunciado na imprensa na década de 50, na rua do Passeio<sup>775</sup>, junto com Porto-Alegre, Job Justino de Alcantara, Bittencourt da Silva, João José Alves, Cypriano de Souza, Miguel de Souza, J. Bernardes Camello e Joaquim Moreira da Silva, alcançando o cargo de mestre-geral da diretoria das obras militares da Corte em 1859<sup>776</sup>. Este conhecimento da arquitetura vê-se refletido na sua petição de material, principalmente capiteis, sem mencionar vasos ou outro tipo de lâminas decorativas.

---

<sup>774</sup> MATTOS, A. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1822.

<sup>775</sup> *Correio Mercantil*, 21 de junho de 1856. *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de novembro de 1858.

<sup>776</sup> Enciclopédia Itaú Cultural, Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21855/honorato-manuel-de-lima>> Acesso em: 23 de abril de 2016.

Imagem 115 - Honorato Manuel de Lima. Busto masculino, 1847, gesso Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21855/honorato-manuel-de-lima>>

Imagem 116 - Honorato Manuel de Lima. Busto do visconde de Araguaia, 1839, gesso patinado. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21855/honorato-manuel-de-lima>>

O escultor morreu no dia 14 de abril de 1862, aos 51 anos, por hipertrofia<sup>777</sup>, e foi sepultado no cemitério de São Francisco Xavier<sup>778</sup>. Definido pela imprensa como artista modesto e talentoso, de caráter leal e probo, foi homenageado por Bethencourt da Silva com o seguinte discurso:

---

<sup>777</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de abril de 1862.

<sup>778</sup> *Correio Mercantil*, 15 de abril de 1862.

Quem sabe se o viver não é morrer, ou se lá embaixo se julga que o morrer é viver.  
(EURÍPEDES.)

Deixai passar o carro da morte!

A raça maldita dos mohicanos das sociedades modernas acaba de perder um dos seus gloriosos filhos! É um artista de menos! É um cadáver de mais que desce á cova da sepultura, até o dia eterno em que não haverá morrer! Deixai passar o carro da morte!

Além, no pó da terra, perante a luz sublime da igualdade, que se espalha nos arraiaes da morte, não ha nem ricos nem pobres, vassallos nem soberanos: os andrajos empoeirados do jornaleiro, a blusa do operario e do artista unem-se, nivelam-se com a purpura dos reis! Os gelos do sepulcro desbotam todas as côres ao contacto das nevoas da eternidade! Era uma luz do altar sagrado do templo que o vento sul da desgraça apagou antes de se haver findado o sacrificio! Soldado da civilização, não abandonou o seu posto de honra, nem mesmo nos dias amargos do infortunio. A arte foi o seu labaro de fé e a sua cruz do martyrio!

Athleta! não cansou nas horas do combate, no ardor da luta! Seu braço forte de ferro não fraqueou, seu espirito ardente e energico não desfaleceu! Lutou até que a voz do Senhor lhe disse: Pára! e estava exangue.

A natureza modelava-o nas proporções gigantes dos mestres da arte; a desgraça, porém, medira-lhe o terreno do seu viver com os palmos miseraveis do pigmêo; em que se lhe desfibravam as carnes e se lhe despedaçavam os ossos!

Atado ao equuleo do padecer, talento superior, Mezzepa da arte não pôde levantar-se rei!

Se mais doces brisas lhe tivessem embalado o berço de sua vida, se um sol benigno lhe allumiesse o caminho pedregoso, por que teve de passar no seu labor de peregrino, de quanta gloria não deixará o seu nome rodeado! Victima do seu mister, pudéra ter sido feliz e viver ainda, se a mão da fatalidade não o tivesse arrastado até as portas do alcazar da arte para coroa-lo de espinhos e lançar-lhe sobre as espadas a tunica de Nessus, que lhe devia queimar o corpo e a vida!

A sua passagem pela terra foi uma historia de crueis pezares, de embaraços e desventuras, de inauditas provações! Foi grande o seu calix de amargura, como immenso lhe fôra o horto do seu supplicio! Amou a arte, como só se ama a Deos!

Seus dias, suas noites e seus sonhos, tudo lhe votava; consagrando-lhe a vida, como á religião do crucificado consagraram a sua existencia inteira os apóstolos do christianismo, viveu pobre, como pobre nascêra, para pobre morrer! Ei-lo ainda, porém, na patria eterna da humanidade, onde o braço de Deos, como a rasoura do universo, nivela com a morte todas as condições!

Honorato Manoel de Lima já não existe!

É um artista de menos e um cadáver de mais!

Dexai passar o carro da morte!<sup>779</sup>

C'est un artiste de moins et un cadâvre de plus!

Laissez passer le char de la mort!<sup>780</sup>

A Academia lamenta também a morte do escultor, ao que define como artista de grande talento, "mas tão infeliz que só começou a ser devidamente apreciado quasi ao mesmo tempo que a enfermidade que o atormentou durante os ultimos annos de sua laboriosa existencia"<sup>781</sup>. Diante da situação de pobreza na qual deixou a sua mulher e filhos, organizou-se uma reunião na Academia de Belas Artes no 4 de junho de 1862, a qual assistiram:

<sup>779</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de abril de 1862.

<sup>780</sup> *Courrier du Brésil*, 20 de abril de 1862.

<sup>781</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1863, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 3.

os Srs. J. M. Mafra, Job, Baillariny, P. da Silva Manoel, J. Januario de Sá, Alão, Carlos, José Rouqué, João Caetano Ribeiro, João J, Alves, Barbosa, Miguel Couto, Lobo, J. Zeferino, Giudice, Chaves Pinheiro, Netto, Quirino Vieira, Quintino Faria, J. A. da Silva Bittencourt, F. J. Bittencourt da Silva, Heck, Antonio Jacy Monteiro, Netto, M. Augusto Ribeiro, E. Augusto, J. Cesar da Silva Ribeiro e Motta.<sup>782</sup>

O promotor desta reunião, Bethencourt da Silva, solicitou aos artistas que o desejassem a oferta de uma obra de sua autoria para ser leiloada no ano seguinte, dedicando os ingressos à família do escultor, e lançando a ideia da criação de uma caixa pia ou monte de socorro para ajudar as famílias dos artistas em situação de necessidade. Para culminar a reunião, foi encomendado o busto do finado artista aos escultores Chaves Pinheiro e Quirino Antônio Vieira<sup>783</sup>. Já na Escola Nacional de Belas Artes uma das salas foi designada com o nome de Honorato Manuel de Lima<sup>784</sup>.

O leilão dos bens do escultor teve lugar no dia 13 de outubro, às 10 horas de manhã, na rua do Passeio, 34, para "arrematar os moveis, roupa, mascaras de gesso e ferramentas, pertencentes ao expolio do finado Honorato Manoel de Lima, tudo avaliado em 211\$660, pelo cartorio do escrivão Alvares"<sup>785</sup>.

Além de seu labor artístico, Honorato Manuel de Lima aparece como um político ativo, como vereador<sup>786</sup> e juiz de paz da freguesia de São José<sup>787</sup>, fazendo parte do chamamento à união dos brasileiros, pois segundo o *Correio Mercantil* era "chegado o tempo dos Brasileiros natos fazerem uma grande liga, e votarem em brasileiros natos, amigos do nosso paiz, e não serem mais illudidos por brasileiros da terra que não os viu nascer"<sup>788</sup>. Em 1856 é saudado assim para o cargo de vereador:

Aos artistas brasileiros

Quando na geral confusão dos imensos cidadãos designados para o cargo de vereadores da Ilma. camara municipal surge o nome de um Brasileiro notavel por sua capacidade artistica, e por seu fervoroso interesse pelo bem de seu paiz, como seja o distincto cidadão Honorato Manoel de Lima, architecto insigne e habil escultor, por certo, seu nome deve merecer o assenso de todos os brasileiros, e sua eleição é em duvida a consequencia logica do apreço devido ao merito.

Neste proposito, pois, apresentamos a nossa lista, para ser abraçada por todos os artistas Brasileiros, a quem particularmente nos dirigimos, na qual vai incluido o

<sup>782</sup> *Correio Mercantil*, 6 de outubro de 1862. Também no *Diário do Rio de Janeiro*, 6 de outubro de 1862.

<sup>783</sup> *Ibidem*.

<sup>784</sup> *Diário Carioca*, 20 de março de 1864, p. 7.

<sup>785</sup> *Correio Mercantil*, 15 de outubro de 1862.

<sup>786</sup> *Correio Mercantil*, 7 de setembro de 1860.

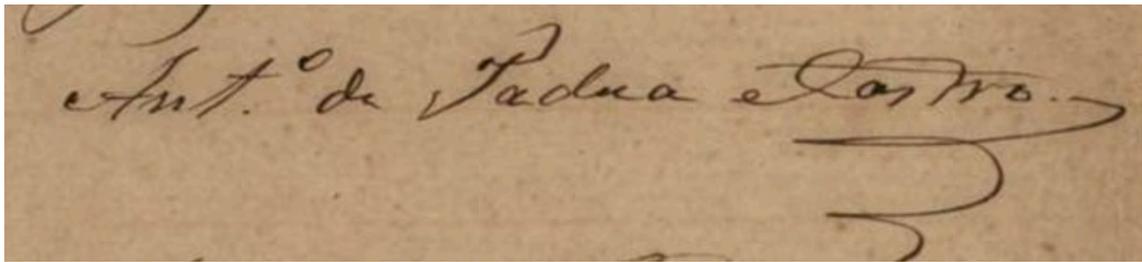
<sup>787</sup> *Correio Mercantil*, 30 de setembro de 1856.

<sup>788</sup> *Correio Mercantil*, 22 de setembro de 1856.

nome do digno artista, por quem fazemos os mais ardentés votos para o levar á cupula do municipio, onde irá elle prestar relevantes serviços.<sup>789</sup>

Honorato Manuel de Lima, falecido de forma precoce, apesar das poucas encomendas que recebeu e da escassez de obras conservadas, apresenta-se como um dos escultores de mais talento no Segundo Reinado, especialmente no seu busto de Marc Ferrez, com uma formação também como arquiteto, que merece estudos mais aprofundados e a identificação e a localização de suas obras, para conhecer melhor suas escolhas artísticas e seu estilo, assim como avaliar sua importância no período.

#### 3.1.4 Antônio de Pádua e Castro (1804-1881)



O artista que dominou grande parte do período foi Antônio de Pádua e Castro, professor durante quase vinte anos, entre 1863 e 1881, cuja figura tem sido profundamente estudada por Cybele Vidal Fernandes Neto<sup>790</sup>. Sendo Castro principalmente entalhador e tendo uma obra de natureza religiosa na sua maior parte, apenas apresentamos aqui, levando em consideração a natureza e os limites desta Tese e a disponibilidade de trabalhos monográficos sobre sua figura, uma sucinta nota sobre seu trabalho como professor acadêmico e seu papel na didática da escultura de ornatos.

Pádua, formado na arte da talha com os discípulos do mestre Valentim, complementou sua formação na Academia de Belas Artes e foi nomeado como professor da Cadeira por Decreto de 14 de outubro de 1863<sup>791</sup>, após a morte de Honorato Manuel de Lima, como reconhecimento ao seu labor artístico, culminado em 1865 com a medalha de ouro pelas obras

<sup>789</sup> *Correio Mercantil*, 23 de agosto de 1856.

<sup>790</sup> FERNANDES, 1991, *Op. cit.*

<sup>791</sup> *Brasil: Ministério do império*, 1875. Relatório do diretor da Academia de Belas Artes, p. 5.

na igreja de São Francisco de Paula, uma das muitas igrejas e capelas cujas obras de reforma e ornamentação dirigiu como arquiteto, desenhista, decorador, escultor e entalhador.

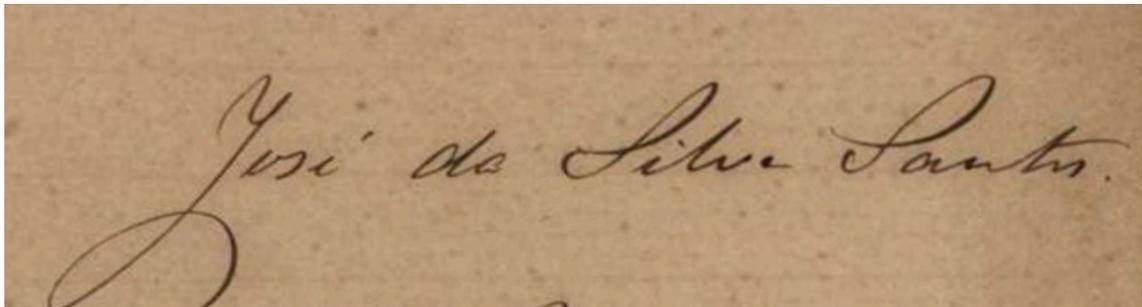
O programa de ensino do escultor é analisado por Cybele Vidal, que destaca alguns pontos interessantes. Pádua estruturou seu ensino a partir da forma tradicional de cópia de modelos em gesso e estampas, na fase inicial, inspirando-se no estilo da Renascença, segundo ele, o que estava na moda, mas almejava a autonomia dos alunos, visando a criação dos seus próprios modelos, ainda que partindo sempre de um referente estilístico, do qual não deviam se afastar. Na parte material e técnica, diante de impossibilidade da Academia de atender as necessidades da prática do ofício, que demandava espaço, material e instrumentos, Pádua supriu essa carência empregando aos seus alunos nas obras que dirigia, tanto nos canteiros como nas próprias igrejas, onde trabalhava em grandes equipes, dos que fizeram parte escultores como Chaves Pinheiro e Almeida Reis. Paradoxalmente, segundo Vidal, a talha religiosa teve um grande auge na segunda metade do século XIX, como resistência às tendências neoclássicas introduzidas na primeira metade do século.

Honorato Manuel de Lima e Antônio de Pádua e Castro constituem-se como duas figuras muito diferentes no ensino da escultura de ornatos. Lima, arquiteto e escultor, do qual carecemos de estudos mais completos sobre sua figura, orienta sua docência aos modelos clássicos baseados na arquitetura, com uma produção pouco dedicada aos ornatos e à talha, correspondendo-se mais com o labor de um estatuário, destacando-se pelo uso do mármore; Pádua, por sua vez, como desenhista e diretor de obras, e com um sentido mais prático, propicia a criação de motivos ornamentais e a autonomia dos alunos, imbuindo-os nos labores próprios do ofício graças ao grande número de encomendas que dirigia, mas produz pouco no relativo à estatuária, encomendando esta parte a outros escultores. Apesar de não influenciar diretamente o labor estatuário desta forma, o fez participando de um grande número de comissões que avaliaram a produção dos alunos ou emitiram pareceres sobre o merecimento de obras, inclusive para serem adquiridas pela Academia, entre outros. Precisamente esta participação, tanto de Pádua como do resto dos professores da Seção de Escultura, é um campo de estudo a ser pesquisado, que se abre a interessantes reflexões, não só sobre o papel didático, senão sobre o estilo particular e o juízo de cada um deles, que servirá para individualizar a Seção, ou melhor dito, as diferentes Seções que existiram no período, numa tentativa de extrapolar o estudo da Academia como uma posição única, ao mesmo tempo que caracterizando a especificidade da escultura dentro da instituição.

### 3.1.5 A Cadeira de Gravuras e Medalhas

A última Cadeira da Seção de Escultura seria a de gravura de medalhas e pedras preciosas, instituída na Reforma Lino Coutinho de 1831<sup>792</sup>. Segundo a Reforma Pedreira, o professor da Cadeira deveria, do mesmo modo que na estatuária, além dos exercícios próprios da arte, fazer com que seus alunos desenhassem em ponto maior os modelos que lhes apresentasse e exercitassem trabalhos metálicos e de pedras<sup>793</sup>. O primeiro professor da mesma seria Zepherin Ferrez, entre 1837 e 1851, que formou a primeira geração de medalhistas brasileiros, entre os quais se destaca especialmente o professor seguinte da mesma Cadeira, José da Silva Santos, professor substituto entre 1840 e 1851, e efetivo entre 1851 e 1869.

### 3.1.6 José da Silva Santos



José da Silva Santos solicitou em 6 de setembro de 1839 sua admissão como substituto da Cadeira de gravura de medalhas, sendo nomeado por decreto de 22 de maio de 1840<sup>794</sup> e carta imperial de 2 de junho de 1840<sup>795</sup>, cargo que manteve até 1851<sup>796</sup>, quando é nomeado por decreto de 14 agosto e carta imperial de 21 de agosto<sup>797</sup>, professor de gravura de

<sup>792</sup> O texto íntegro desta reforma está disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos\\_1831.pdf](http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf)> Acesso em: 3 de março de 2016.

<sup>793</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1855. Decreto n. 1.603 de 14 de maio de 1855, p. 4.

<sup>794</sup> Avulso n. 6.018. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>795</sup> Avulso n. 4.433. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>796</sup> FERNANDES, 2007, *Op. cit.*

<sup>797</sup> Avulso, n. 4.433. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

medalhas, com um salário de 1.200.000 reis<sup>798</sup>. O Ministério dos Negócios do Império em 24 de julho de 1851 anuncia a nomeação de Silva Santos, no dia anterior, também como substituto, da cadeira de escultura<sup>799</sup>. Exerceu essa função, já sob o nome de Cadeira de Estatuária, na ausência de Chaves Pinheiro, por conta de sua viagem a Paris<sup>800</sup>.

O escultor em 6 de março de 1844 já tinha solicitado a nomeação como substituto de escultura, petição negada pela Academia por ofício de 15 de março de 1844, por não ter feito o concurso correspondente e ser sua habilitação insuficiente para a escultura<sup>801</sup>. A hierarquização das Cadeiras na Seção de Escultura demonstra-se clara à vista das contínuas tentativas do escultor para aceder à cadeira de escultura. De novo, em 1850 pediria licença para concorrer à cadeira de Escultura<sup>802</sup>. No dia 27 de junho de 1865, após completar 25 anos de serviço, pela sua conduta, habilitações e "caráter nobre e robusto"<sup>803</sup>, é autorizado a continuar sua docência, com a gratificação adicional de 4000.000 reis<sup>804</sup>. Além de participar em diferentes comissões de julgamento de obras, como as enviadas por Guimarães Junior, e de concursos ordinários e de primeira ordem, foi enviado em 1844 a reconhecer e emitir informe sobre o jazigo de mármore de Campos<sup>805</sup>.

A fundição e cunho das medalhas concedidas aos artistas vencedores nas Exposições Gerais, assim como as medalhas concedidas aos alunos, seria um dos compromissos do professor de gravura de medalhas, propondo o professor José da Silva Santos que fossem cunhadas na Casa da Moeda em agosto de 1859<sup>806</sup>.

Uma das primeiras notícias das obras de Silva Santos faz referência aos festejos para a recepção de dona Teresa Cristina na Corte em 1843, trabalhando na escultura efêmera junto com Honorato Manoel de Lima<sup>807</sup>. Segundo *A Minerva Brasiliense*, os dois eram promissores escultores - embora se critique uma estátua de Apolo, sem que se especifique a qual dos dois pertenceria. Participou de diferentes Exposições Gerais de Belas Artes, como a de 1841, com o busto do padre J. A. M.<sup>808</sup>, em 1843 com um retrato inacabado<sup>809</sup>, em 1852 com um modelo

<sup>798</sup> Avulso n. 6.017, 18 agosto de 1851. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>799</sup> Avulso n. 5.163. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>800</sup> Avulso n. 6.028, 15 de junho de 1867. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>801</sup> Avulso n. 6.021. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>802</sup> Avulso n. 6.025, 14 de maio de 1850. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>803</sup> Avulso n. 4.474, 31 de junho de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>804</sup> Avulso n. 4474, 31 de junho de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>805</sup> Avulso n. 6023, 19 de setembro de 1844. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>806</sup> Avulso n. 6026. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>807</sup> *Minerva Brasiliense*, 1 de novembro de 1843, p. 35. P. A.

<sup>808</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>809</sup> *Ibidem*, p. 48.

executado do natural para as medalhas da Academia<sup>810</sup>, em 1859 dois retratos<sup>811</sup>, em 1860 um retrato em medalhão<sup>812</sup> e em 1862 o retrato do conselheiro Tomás Gomes dos Santos<sup>813</sup>.

Assim como Zéphyrin Ferrez, o anterior professor da Cadeira, Silva Santos distingue-se não só pelo trabalho de sua especialidade, mas realiza vários bustos em diversos materiais [Imagem 117], incluindo o busto em mármore do diretor da Academia, Tomás Gomes dos Santos, apresentado na Exposição de 1862. Este busto, fundido em bronze por Miguel Couto dos Santos<sup>814</sup>, foi considerado pela Academia um trabalho de grande perfeição, e, segundo a crítica, uma obra de uma semelhança perfeita<sup>815</sup>. O outro grande busto realizado pelo escultor seria o do ministro e secretário do Estado dos Negócios, Sr. Maia, com uma cabeça bem modelada e uma fisionomia que mostrava o homem laborioso<sup>816</sup>.

Imagem 117 - José da Silva Santos. *Herma de homem*, 1858, gesso 56x32x25 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Após a morte de José da Silva Santos no dia 8 de dezembro de 1869<sup>817</sup>, a Cadeira de gravura de medalhas permaneceria vaga até 1882, quando substituiu-se pela Cadeira de xilogravura, de vida curta. Houve várias tentativas de prover professores a esta cadeira. Em 1

<sup>810</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>811</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>812</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>813</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>814</sup> Avulso n. 7.741. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>815</sup> *A Actualidade*, 27 de fevereiro de 1863, p. 3.

<sup>816</sup> *Minerva Brasiliense*, n. 5, v. I, 1 de janeiro de 1844, p. 151.

<sup>817</sup> Avulso n. 5391, 1 de Janeiro de 1871. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

de janeiro de 1871, baseado no artigo 15 do Decreto n.º 2424 de 25 de Maio de 1859, que permitia prover sem concurso as Cadeiras vagas depois da data de publicação do decreto, o diretor da Academia propõe como professor a Christian Lüster, da Casa da Moeda, "vantajosamente conhecido na sua especialidade, e autor das melhores medalhas gravadas n'aquella casa n'estes ultimos annos, já condecorado com o officialato da Ordem da Rosa pelos seus trabalhos artísticos, premiado por esta Academia"<sup>818</sup>.

Além desta proposta, a Academia receberia a petição para ocupar a vaga de gravura de Joaquim José da Silva Guimarães Junior, que foi pensionado na Europa, lecionando gratuitamente, mas a resposta da Academia foi negativa, atendendo às poucas obras produzidas que estavam longe de provar a seriedade dos estudos do gravador. O parecer da Academia dizia que antes de exercer a docência deveria estudar ainda muito<sup>819</sup>.

Também é questionada a pertinência do ensino gratuito, porque era melhor para "a Academia, e para o serviço público um bom Professor gratificado na forma de lei, do que um gratuito, porem insufficiente nas suas habilitações"<sup>820</sup>. Por isso, a Congregação decidiu, com o apoio do Governo, que o único método de avaliar os conhecimentos exigidos seria a realização de um concurso, efetivado em 1871, ao qual concorreram o próprio Guimarães e Quintino José de Faria, professor de Gravura do Liceu de Artes e Ofícios.

O concurso consistiu na realização de 4 provas<sup>821</sup>, as duas primeiras em sala comum e a segunda num gabinete individual. A primeira se dedicava à realização de uma academia do natural, posição escolhida pela Academia, modelada em barro e fundida em gesso, em fundo de 4 palmos de altura, tendo para tal tarefa 6 sessões de 4 horas por dia, das 9 da manhã à 1 da tarde, em dias consecutivos. A segunda prova, de anatomia, consistia em desenhar em lápis uma figura de 3 palmos, cuja posição seria dada pela Congregação, sobre um papel com o selo da Academia, compreendendo osteologia e miologia, indicando nomenclatura, origem, inserção e uso dos músculos, em duas sessões para sua consecução, das 9 de manhã às 2 da tarde. Na terceira prova, os concorrentes deviam gravar uma medalha em aço, de 75 milímetros, com um assunto tirado à sorte, tendo um dia para o desenho a lápis, das 9 até o fim do dia, e 90 dias úteis das 9 da manhã às 2 da tarde para a execução da medalha. Finalmente, a quarta prova consistia em executar uma medalha sobre cornalina, representando uma cabeça sem fundo, copiada de uma das medalhas de gesso da coleção da Academia,

---

<sup>818</sup> Avulso n. 5.391, 1 de Janeiro de 1871. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>819</sup> Avulso n. 5.392, 9 de fevereiro de 1871. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>820</sup> *Ibidem*.

<sup>821</sup> Avulso n. 5.395. 23 de setembro de 1871. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

assignada por sorteio a cada um dos concorrentes, de 15 a 20 milímetros, tendo para a execução 25 dias úteis, das 9 da manhã às 2 da tarde.

No entanto, nenhum dos dois gravadores finalizou as quatro provas do concurso, abandonando Guimarães Junior após as férias, sem realizar a terceira prova, sem motivo aparente e sem comunicação à Academia. Quintino José de Farias, por sua vez, requereu dispensa de realizar a quarta prova, a gravura da medalha sobre cornalina, alegando que até a data não tinha visto esse tipo de trabalho, mas ainda quando o pensionado de gravura na Europa não enviou nenhum trabalho desse tipo, e sim um medalhão em mármore<sup>822</sup>. A Academia, "não se julgando com faculdade para tal concessão, porque importaria elle dispensa na Lei, indeferiu a petição, e o candidato desistio do concurso"<sup>823</sup>. A exigência de dominar a técnica de gravura de pedras preciosas era uma exigência que, apesar de figurar na ementa do curso, limitava enormemente a concorrência de artistas, pois poucos eram capazes de executar o trabalho. Nem o próprio pensionado na Europa da Academia podia dar conta do trabalho, e muito menos qualquer gravador da Casa da Moeda. Inclusive Quintino José de Faria, gravador de talento, era incapaz de encarar o trabalho, retirando-se do concurso. Esta formação suporia a barreira que diferenciava uma Academia de Belas Artes e uma escola de artes industriais, como a própria Congregação afirmou na ocasião da substituição da Cadeira de gravura pela de xilografia, mas que resultava alheia à realidade brasileira, pois, como o próprio Faria afirmava no seu recurso, era um trabalho nunca realizado na Corte.

Estes mesmos dois gravadores solicitaram de novo a vaga de gravura de medalhas sem concurso em 1879<sup>824</sup>, que permanecia sem professor nem alunos matriculados por muito anos. De novo, a Academia decide pela pertinência de um concurso, única maneira de mostrar as habilitações reais de um artista, visto que os concursos que os peticionários fizeram, Faria na Casa da Moeda e Guimarães no prêmio de viagem a Europa, tinham já muito tempo e não davam conta de todas as matérias da Cadeira. Assim, a Academia conclui que não haveria motivos para os artistas recusarem um concurso público, e nega suas petições argumentando que, se no concurso de 1871 não ficaram demonstradas suas habilidades, a ausência de obras de arte destacadas nos anos posteriores continuava sem demonstrá-las<sup>825</sup>. A Congregação, nesta ocasião, aproveita a oportunidade para reforçar a necessidade de um concurso para avaliar se os concorrentes possuíam "sufficiente capacidade profissional para bem

---

<sup>822</sup> Avulso n. 3.248. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>823</sup> Avulso n. 5.424. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>824</sup> Avulso n. 5.424, 27 de maio de 1879. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>825</sup> *Ibidem*.

desempenhar as respectivas funções"<sup>826</sup>, mas este requisito constitui-se como um instrumento a serviço dos interesses da Congregação, que possuía a capacidade de nomear professores sem concurso, como tentou fazer com Christian Lüster, e acontecerá alguns anos depois com o professor de estatuária Rodolpho Bernardelli, quem não teve que concorrer em nenhum concurso.

As bases do concurso definiram-se no ano seguinte, em 1880, quando fica decidida a estrutura e as provas da mesma, bastante similares aos concursos anteriores. Foram decididas quatro provas: a primeira de anatomia, exigindo o desenho de uma figura de 66 centímetros tomada do modelo vivo em posição escolhida pela Academia, com a nomenclatura anatômica escrita à margem, com a miologia de um lado do corpo e a osteologia do outro, marcando a parte carnosa dos músculos com lápis normal, realizada em sala comum durante 6 horas; a segunda uma academia, em plastilina ou em barro, modelada do natural, de 66 centímetros, com a atitude dada pela Congregação, em espaço de 12 horas, dividido em 4 dias e em sala comum; a terceira, consistiria em realizar uma:

medalha gravada em aço commemorativa de algum facto historico, a composição da medalha constará de 3 figuras pelo menos. A medalha terá 8 centímetros de módulo. O assumpto será tirado á sorte entre diversos aprovados pela Congregação de Professores e o esboço da composição executado por todos os candidatos em um só e mesmo dia no espaço de 7 horas, sobre papel, e a lapis, deverá ter 24 centímetros de diametro. Para a execução da medalha serão concedidos 90 dias uteis a 4 horas por dia.<sup>827</sup>

Por último, a quarta prova era a de pedra fina gravada, uma gravura de uma cabeça copiada de um dos bustos antigos, tirado à sorte para cada um dos concorrentes, dispondo de 25 dias úteis com 4 horas por dia. O novo regulamento resulta muito similar aos anteriores concursos, sendo as diferenças pequenos detalhes, como a eleição de um busto e não uma medalha para copiar na prova de gravura de pedras preciosas, ou a exigência de representar pelo menos 3 figuras na medalha de aço.

Em consequência da falta continuada de professor e de alunos, decide-se, em 1882, realizar o concurso para prover a Cadeira, e no caso de, novamente, não conseguir um professor qualificado, a cadeira de gravura seria substituída pela de xilografia, mas ao mesmo tempo defendendo veementemente a necessidade da permanência da gravura de medalhas,

---

<sup>826</sup> *Ibidem.*

<sup>827</sup> Avulso n. 1.749, 4 de junho de 1880. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

como testemunho da nacionalidade e da civilização, como monumentos mais preciosos e resistentes. Defendendo a gravura como uma matéria existente:

desde os primeiros tempos da Academia, e que os outros paizes não tem dispensado pertencer sua materia ao ensino superior das Bellas-Artes; e porque a utilidade da Gravura de medalhas é incontestavel. E com effeito, quando com a dos nossos coevos, houver a mais dos seculos destruido a nacionalidade brasileira, como destruiu a dos antigos povos, que só vivem nas reminiscencias da historia, restabelecida e comprovada pelos monumentos que deixarão, ficaremos esquecidos se não houvermos deixado obras d'arte que atestem nossa passagem sobre a terra. D'ante estas obras, d'entre aquelles monumentos, são e tem sido em todos os tempos as medalhas os mais preciosos, porque são ellas unicamente que resistindo ao embate das revoluções políticas, e aos cataclismos e convulsões da natureza, atravessam a sucessão dos seculos.<sup>828</sup>

A Academia manifesta seu profundo pesar diante da possibilidade da supressão da Cadeira, que seria substituída por uma disciplina útil, mas de gênero muito diverso, e em nenhum caso da importância da gravura de medalhas, mas aceitando que o Governo decidisse "servir-se de autorização que lhe outorgou a Lei nº 3141 de 28 de abril", e sugerindo que, nesse caso, a nova Cadeira compreendesse toda a gravura a talho doce e não só a xilografia. Finalmente, por Decreto nº 8802 de 16 de dezembro de 1882<sup>829</sup>, foi criada a Cadeira de xilogravura, abrindo concurso em 1884, quando em 6 de novembro, finalizados os 3 meses para a inscrição, concorreram o português José Martins Gomes Villas Boas e Quintino José de Faria<sup>830</sup>.

A nova Cadeira nunca chegaria a ter um professor nem a ser lecionada, criando um grande debate sobre a conveniência desta nova matéria e a supressão da anterior. Nos Relatórios anuais do diretor da Academia de 1884 e 1888 expõem-se as razões pelas quais se pedia a volta da gravura e pelas que a Academia não era o lugar indicado para o ensino da xilografia. Em 1884, o diretor não deixa de admitir que é a marcha natural dos estabelecimentos de instrução aumentar as matérias escolares, acompanhando o progresso do tempo, e, nesse sentido, a inclusão da xilografia seria um ato de boa administração, apesar de que a xilografia só fosse uma das especialidades da gravura, deixando fora dessa maneira a litogravura, a gravura a aguaforte, a gravura a aguatinta, e a gravura a buril sobre aço ou sobre cobre, a traços ou a pontos. Por isso, propõem, ao invés da cadeira de xilografia, a criação de uma nova Seção, a de gravura, que ficaria assim independente da Seção de escultura.

---

<sup>828</sup> Avulso n. 5.425, 16 de novembro de 1882. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>829</sup> Avulso n. 1.202. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>830</sup> Avulso n. 1.201. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

O diretor defende a diferença entre a gravura de medalhas e pedras, pertencente à escultura, e a gravura, "cujos processos e resultados são inteiramente diversos"<sup>831</sup>. Se a gravura ocupa-se da produção de estampas para fins comerciais, a gravura de medalhas perpetuaria "por meio dos metaes ou da glyphica os factos mais notaveis da história contemporanea"<sup>832</sup>, sendo lastimável sua supressão por motivos econômicos, pois a gravura de medalhas:

sempre fez parte inseparavel e imprescindivel das Academias de Bellas-Artes, e eliminal-a hoje deste estabelecimento, é tornal-o inferior ao que foi; nem me parece estar isto de acôrdo, nesta época de movimento e progresso, com as idéas dominantes, que tendem ao maior desenvolvimento e propagação da instrucção popular em todas as suas diversas especialidades.<sup>833</sup>

Em definitiva, o diretor Antônio Nicolau Tolentino solicita o restabelecimento da Cadeira de gravura de medalhas, sem prejuízo da nova Cadeira de xilografia, ainda que sugerindo que o melhor lugar para essa aula seria uma escola de artes industriais, anexa a um grande estabelecimento tipográfico, como a Imprensa Nacional<sup>834</sup>. O discurso do relatório de 1889 muda radicalmente com o diretor Ernesto Gomes Moreira Maia, defendendo de modo muito mais veemente o quão inapropriado era estabelecer a Cadeira de xilogravura na Academia. A supressão da gravura de medalhas, a juízo do diretor, era:

um facto que não se justifica, porquanto importa um attentado ao alto ensino da arte e um deploravel corpo de delicto que depõe de modo irrecusavel contra a elevação e progresso do ensino artistico no paiz. V. Ex. bem sabe que uma Academia de Bellas artes é em toda parte uma instituição bem diversa de uma academia de arte applicada.<sup>835</sup>

A ideia de uma Academia sem gravura de medalhas e pedras preciosas aparece como um grande sem sentido, que impediria à mesma preencher seus altos fins no clássico ensino da arte, no lugar onde se ensinava com a maior elevação mental a história das belas artes, a estética e a arqueologia sem excluir a gliptografia, representando a gravura moderna em que se transformou a invenção do ourives florentino Maso Finiguerra, e a gliptica, legitima representante da gravura antiga que nos fornece "as mais maravilhosas produções da arte

---

<sup>831</sup> *Brasil: Ministério do Império*, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, 1884, p. 5.

<sup>832</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>833</sup> *Ibidem*.

<sup>834</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>835</sup> *Brasil: Ministério do Império*, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes Ministério do Império, 1889, p. 9.

humana, os quaes na abalisada opinião de Turgan, si não são superiores, igualam por certo ás mais bellas estatuas da Grecia e aos mais bellos trabalhos de Miguel Angelo e de Benvenuto"<sup>836</sup>. Maia recorre a uma legitimação da gravura de medalhas através da tradição, como herdeira de uma longa genealogia artística, mas também através de seu caráter puramente artístico, pois, segundo ele, a gravura de medalhas seria irmã da escultura e uma das mais importantes aplicações artísticas do desenho, que teria:

no grande movimento artistico determinado pela civilização, contribuido poderosamente para o progresso das bellas artes, fornecendo o maio facil e seguro, de fiel reproducção artistica dos desenhos, dos quadros, das estatuas e dos baixo relevos; assim como tem auxiliado o desenvolvimento industrial que se prende a certas sciencias e artes, e concorrido efficazmente para o progresso intelectual, facilitando o que é relativo á impressão da musica escripta, as cartas topographicas, hydrographicas, geographicas e celestes, os planos de architectura e os papeis pintados.<sup>837</sup>

Assim, a gravura deveria ser ensinada tanto na sua parte mecânica como na sua parte artística, mas excluindo a xilografia, por ser ela uma arte "accentuadamente industrial e quasi mecanica, e por tanto inteiramente ou de todo impropria de uma academia de bellas artes"<sup>838</sup>. O diretor conclui esgrimindo um dos mais frequentes argumentos da lógica acadêmica na defesa da grande arte frente às novidades técnicas, no caso na fotografia, a impossibilidade do trabalho mental e elevado dos artistas ser substituído pelo procedimento tecnológico. Maia qualifica de grande absurdo a falta da gravura de medalhas na grade acadêmica, o mesmo absurdo que seria dispensar as aulas de desenho de figura e de modelo-vivo por uma aula de fotografia, "onde os alumnos se habilitassem a manipular os reactivos chimicos e a usar dos aparelhos photographicos que libertassem os artistas da necessidade em que rigorosamente estão de desenhar por sentimento"<sup>839</sup>.

Este seria o mesmo argumento que o professor Francisco Joaquim Bethencourt da Silva usou no seu livro *As vulgaridades da arte*<sup>840</sup> em 1884, que continha a recopilação de três textos escritos em 1878, *O poeta e o artista*, *A poesia e a arte* e *A arte e seus artistas*. O texto se constitui tanto como uma defesa do idealismo, do belo ideal, quanto um ataque frontal ao realismo, detalhando todos seus defeitos e incoerências. Se foi o gênio imitativo do homem o que criou a arte, a cópia servil da natureza jamais poderia ser seu fim. Uma vez

---

<sup>836</sup> *Ibidem.*

<sup>837</sup> *Ibidem.*

<sup>838</sup> *Ibidem.*

<sup>839</sup> *Ibidem.*

<sup>840</sup> SILVA, F. J. B. da. *Vulgaridades da arte*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1884.

superados os primeiros tempos da humanidade, o homem não podia mais representar a realidade como uma simples reprodução fotográfica ou matemática, porque isso provocaria uma arte estacionária e rotineira, supérflua. Por isso, Bethencourt diferencia claramente dois tipos de verdades, de realidades: a verdade material e a verdade do ideal. O homem devia apresentar a "natureza modificada pelo raciocínio, pela reflexão e pelo gosto", mas nunca imitando a realidade:

A realidade seria repugnante se não impossível. "Dans les arts, diz Fleury, la vérité n'est pas tant la vérité que la chose à laquelle on trouve le secret de faire croire". Na arte, como na eloquência, raras vezes a beleza está na verdade, tal como ella se entende no mundo positivo.<sup>841</sup>

Uma simples cópia da realidade seria impossível, porque situaria a arte, especialmente a pintura, embaixo de "artes mecânicas", que superariam em todo a pintura na representação da realidade, mas nunca na beleza e na expressão. De ser assim:

o daguerreotypo teria matado o desenho para o retrato, a perspectiva para a paisagem; e os seus escorços seriam mais perfeitos e bellos, constituindo-se a rigidez do contorno um elemento da beleza; as suas imagens porém, são frias, e a expressão physionomica é estúpida e hirta como a do cadaver.<sup>842</sup>

Este debate sobre as artes mecânicas ou técnicas é tratado muito acertadamente por Rafael Cardoso no seu artigo *A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico*, no qual afirma que não se pode pressupor uma atitude geral e monolítica sobre o ensino técnico na Academia, como parte de um projeto civilizatório homogêneo, senão o equilíbrio entre duas formas de conceber a Academia:

como uma instituição restrita a um pequeno núcleo de iniciados, voltada ao culto de ideais supostamente acima dos interesses materiais comuns, ou como uma escola prática, de utilidade pública, visando contribuir para o progresso material da nação através da formação de mão-de-obra especializada.<sup>843</sup>

Porém, como afirma o autor, estas duas ideias de Academia não podem se entender como polos opostos, senão que ambas se misturam inclusive nos discursos mais extremistas, "na posição 'conservadora', que promovia a supremacia das belas-artes, quanto a posição

---

<sup>841</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>842</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>843</sup> CARDOSO, R. C. 2008. *Op. cit.*

[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/rc\\_ebatecnico.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm)>. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.

‘progressista’, que buscava empregar o ensino artístico em prol do desenvolvimento industrial do País”<sup>844</sup>. Assim, deveríamos considerar pelo menos dois, ou talvez mais, projetos civilizatórios, às vezes em harmonia, às vezes em conflito.

No caso específico da xilogravura, a posição tomada pela Academia como Congregação, apesar de não ser necessariamente unânime, parece clara, de acordo com as palavras de Felix Ferreira, recolhidas por Cardoso, considerando a Academia como "a alta escola da aristocracia do talento" e o Liceu, como "a modesta officina da vulgaridade da intelligencia"<sup>845</sup>. Nos relatórios, insiste-se na diferenciação clara entre os altos fins do clássico ensino da arte, centro da maior elevação mental, e a arte acentuadamente industrial e quase mecânica, cujo lugar não estava certamente numa Academia de Belas Artes.

### 3.1.7 Membros correspondentes

Muito falta por saber sobre as relações artísticas da Academia e de seus membros, tanto nacional quanto internacionalmente, mas a Academia institui os cargos de membro correspondente a artistas estrangeiros e depois de membro honorário. A fim de estreitar as suas relações internacionais, a Academia, pelo decreto nº 679 de 24 de março de 1849, obteve a faculdade de conferir o título de Membro correspondente a artistas estrangeiros que por seu merecimento se tornassem dignos dessa honra<sup>846</sup>, e no artigo 131 da Reforma Pedreira regula-se o cargo de membro honorário, que seriam "artistas illustrados, residentes fóra da Capital do Imperio"<sup>847</sup>. Estes membros, eleitos pelo diretor, e referendados por votação da Academia, deviam ser "pessoas distintas por seu merecimento litterario e scientifico, que forem amigas e protectoras da Bellas Artes, e as que por suas producções tiverem adquiridos hum nome notavel"<sup>848</sup>.

A Academia nomeou seus membros correspondentes na sua imensa maioria em duas ocasiões: em 20 de junho de 1857 e em 21 de fevereiro de 1876. Entre estas duas datas apenas foram nomeados 4 artistas, nenhum deles relacionado com a escultura. Antes disso foi

---

<sup>844</sup> *Ibidem.*

<sup>845</sup> *Ibidem.*

<sup>846</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1850, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 12.

<sup>847</sup> *Brasil. Ministério do Império*. Relatório do presidente da Academia, 1855, p. 14.

<sup>848</sup> *Ibidem*, p. 15.

nomeado<sup>849</sup> Pietro Tenerani, em 1851. Em 1857<sup>850</sup> foram nomeados<sup>851</sup>: os estatuários<sup>852</sup> Charles François Leboeuf (1792-1865), conhecido como Nanteuil; Pierre-Charles Caros Simart (1806-1857); Bernard Gabriel Seurre (1795-1867), cognominado Seurre-ainé; João Nicolás Saley; Louis Rochet (1813-1878); Francisco Jouffroy (1806-1882), membro do Instituto da França; Jacques Édouard Gatteaux (1788-1881), estatuário e gravador; o alemão Christian Daniel Rauch (1777-1857); os escultores Louis-Messidor-Lebon Petitot (1794-1862); Augustin-Alexandre Dumont (1801-1884); Francisque Joseph Duret<sup>853</sup> (1804-1865); Philippe Joseph Henri Lemaire (1798-1880); e os gravadores François Forster (1790-1882), membro do Instituto da França; Louis Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892); Albert Deésiré Barre (1818-1878); Jean-Pierre-Marie Jazet (1788-1871); e, por fim, o suíço Jean François Antoine Bovy (1795-1877).

Em 21 de fevereiro de 1876 foram nomeados os escultores, pois não havia mais a diferenciação anterior entre estatuário e escultor: Giulio Monteverde (1837-1917), professor da Academia de San Luca e do Instituto Romano; Francisco Fabio Altini (1830-1906); Luigi Amici (1817-1897); Stefano Galletti (1832-1905), professores da Academia de San Luca; Giovanni Dupré (1817-1882), professor em Florença; Vitor Bastos (1830-1894), professor da Escola de Belas Artes de Lisboa; Jean-Baptiste Claude Eugène Guillaume (1822-1905), membro do Instituto de França e diretor da Escola de Belas Artes de Paris; e Luigi Pasquarelli (falecido em 1889), escultor em Nápoles; e os gravadores Leopoldo Flameng (1831-1911), belga, da Escola de Belas Artes de Paris; e Paulo Baldassarre Mercuri (1804-1884), professor da Academia di San Luca. Em 1888 será adicionado o último membro correspondente, o entalhador de moveis Luigi Frullini<sup>854</sup> (1839-1897).

A nomeação de alguns dos membros correspondentes relaciona-se com a viagem dos pensionistas da Seção de Escultura, como o caso de Pietro Tenerani em 1850, na volta de Francisco Elídio Pamphiro, seu aluno, e principalmente nas nomeações de 1876, com a viagem de Rodolpho Bernardelli a Roma, quando a grande maioria dos membros são

---

<sup>849</sup> DAZZI, C. "*Relatório Geral de Membros Correspondentes da Academia Imperial de Belas Artes entre 1851 e 1888*". Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>> Acesso em: 23 de janeiro de 2016.

<sup>850</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1858, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 79. Avulso n. 2.475. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>851</sup> Nomes completos, atualizados e na grafia original, pois na documentação da Academia todos os nomes são traduzidos ao português.

<sup>852</sup> A classificação de estatuário, escultor e gravador apresentada é a proposta pela Academia na documentação, apesar de que a maioria dos artistas cultivavam as três especialidades.

<sup>853</sup> François Duret, nome original da documentação, alude ao pai deste escultor, morto em 1816, pelo que poderia ser um erro de escrita.

<sup>854</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1888, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 11.

italianos, diante das nomeações majoritariamente francesas de 1857, coincidindo com a diretoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre.<sup>6</sup>

### 3.2 A formação escultórica

Sob a tutela destes professores, e seguindo os programas descritos, os alunos da Seção de Escultura da Academia desenvolviam seus estudos nas respectivas Cadeiras. A primeira geração de escultores - formada pelos irmãos Ferrez - ocupará as Cadeiras da Seção na segunda metade do século, composta pelos seguintes artistas: Francisco Elídio Pamphiro, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Honorato Manuel de Lima, Antônio de Pádua e Castro ou José da Silva Santos. A formação destes escultores é, ainda, um tema pendente de pesquisa mais aprofundada. Além destes, outros escultores pouco conhecidos fizeram parte desta turma, como Fortunato Leopoldo de Sena, Quintino José de Faria, Antônio Jorge, Luiz Manoel dos Reis e João Batista de Barros<sup>855</sup>, cujo conhecimento tem muito a dizer sobre a escultura do período.

Os alunos aperfeiçoavam-se através de um sistema acadêmico similar ao europeu, deixando de lado, em grande parte, a formação artesã tradicional<sup>856</sup>, com a qual coexistiu durante um tempo<sup>857</sup>. Esta formação mais tradicional, que se dava no atelier do mestre, era o sistema utilizado até a chegada da Missão Francesa e a criação da Academia. O próprio professor de escultura de ornatos, Antônio de Pádua e Castro<sup>858</sup>, ingressou na Academia já adulto, para completar a formação necessária para seu reconhecimento - formação essa que havia começado no convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, centro tradicional de reunião intelectual, onde recebeu uma esmerada educação<sup>859</sup>. Esse fato mostra como a educação artesanal via-se superada para aceder ao ambiente artístico oficial, ainda que em ocasiões se apresentassem como complementárias, no caso de alunos de famílias ligadas à

---

<sup>855</sup> ALFREDO, 2009, *Op. cit.*

<sup>856</sup> BONNET, M. C. L. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*, Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

<sup>857</sup> RIBEIRO, N. P. *Espaço e iconologia na arte de Mestre Valentim*. Tese de doutorado, IFCS-UFRJ, 2000;

RABELO, N. R. M. *A originalidade na obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca da segunda metade do século XVIII*. Dissertação de mestrado, EBA-UFRJ, 2001.

<sup>858</sup> FERNANDES, 1991, *Op. cit.*

<sup>859</sup> FERNANDES, 2008, *Op. cit.*, p. 332.

atividade artística, como o caso do escultor Almeida Reis, que teve seu início no atelier de santeiro e entalhador do seu pai.

Na prática, as disposições regulamentárias sobre o trabalho com materiais como o mármore e a pedra, e a aplicação dos conhecimentos adquiridos viram-se limitadas pelas escassas possibilidades da Academia, tanto economicamente como por questões de espaço, fato que gera contínuas queixas e reclamações sobre a ampliação do prédio da Academia. Em 1869 o diretor aponta a necessidade de maior espaço para os ateliers dos professores artistas, visto que estavam trabalhando em dependências alheias à Academia, como, por exemplo, o professor de estatuária, Chaves Pinheiro, que trabalhava numa das salas por concluir no Conservatório de Música<sup>860</sup>, apesar de lecionar na aula de estatuária, uma das maiores da Academia, onde foi colocada em 1869 a estátua de Dom Pedro na Uruguaina<sup>861</sup>. Do mesmo modo, o diretor reclama sobre a necessidade de se estabelecerem oficinas de pintura e escultura, que seriam de imensa vantagem para os alunos<sup>862</sup>, construindo com esse fim uma oficina de pintura num terreno nacional na rua do Areal<sup>863</sup>.

A meta de estabelecer oficinas para desempenhar as artes estudadas nas aulas, junto com gabinetes ou ateliers para os professores, continua no tempo, e, em 1875, o diretor de novo manifesta a falta das mesmas, pois no edifício era:

sensível a falta das indispensaveis officinas para o ensino das artes liberaes que ahi se professam, não se podendo assim chamar saletas acanhadas, em que mal cabem os poucos alumnos que as frequentam, e onde estão amontoados objectos d'arte, modelos, utensilios, etc. Este mal porém ainda mais se agrava por não terem os professores seus gabinetes de trabalho junto dessas officinas, como muito conviria; é por isso raro e rapido o contacto entre elles e seus alumnos, os quaes, assim desacompanhados no estudo pratico, dão pouca assiduidade e applicação ao trabalho escolar, a que falta a opportuna e simultanea inspecção e correcção do mestre ao par e passo que se vai elle desempenhando, fallecendo ao mesmo tempo ao discipulo os meios de immediata consulta a seu professor, como fôra muito de desejar em proveito do ensino.<sup>864</sup>

Assim, a formação prática dos alunos encontrava-se comprometida pela falta de possibilidades de conhecer o processo manual e a rotina do trabalho do seu ofício, além das

---

<sup>860</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1869, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes Ministério do Império, 1869, p. 3.

<sup>861</sup> *Ibidem*.

<sup>862</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1871, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 6.

<sup>863</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1873, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 66.

<sup>864</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1875, Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 14.

necessárias correções no desenvolvimento dos seus trabalhos. Este problema foi resolvido pelo professor Pádua e Castro, como aponta Cybele Vidal, de um modo moderno, possibilitando que seus alunos trabalhassem com ele nas pedreiras e oficinas de escultura das diversas obras que dirigia<sup>865</sup>. Alguns professores, como Chaves Pinheiro, empregaram alunos ou outros escultores para algumas partes técnicas na realização de suas próprias obras, como a elaboração da estrutura metálica de dom Pedro II na Uruguaiana, por Cavalier, e a fundição em gesso de obras como uma figura do grupo *A emancipação do elemento servil*, realizado por Hortêncio de Cordoville<sup>866</sup>. Alguns fatos durante o Segundo Reinado modificaram substancialmente a prática escultórica, como por exemplo a introdução da plastilina como material de modelado em 1866, melhora atribuída ao escultor Luigi Giudice<sup>867</sup>.

Esta formação acadêmica, teórica e prática, consistia numa emulação da educação acadêmica francesa. Como afirma Pereira<sup>868</sup>, o ensino acadêmico almejava a familiarização dos alunos com a grande tradição artística europeia, questão que se via refletida no processo do ensino através da cópia intensiva, primeiro de gravuras e estampas, e depois de modelos em gesso e finalmente com a cópia de obras originais, sendo a aquisição deste material didático, que no campo escultórico apresenta algumas peculiaridades, uma das principais preocupações da Academia.

Os modelos em gesso<sup>869</sup> serão a principal ferramenta de ensino, principalmente da escultura, ainda que não só serviram para seu estudo, senão de várias outras matérias. A coleção de modelos em gesso será uma coleção estruturada, respondendo a uma ideologia e necessidades básicas num estabelecimento acadêmico, o aprendizado dos modelos clássicos e renascentistas. Além disso, segundo aponta Dias, a contemplação dos bustos, tomados "como exemplos para a glória da própria nação brasileira"<sup>870</sup>, no programa de Taunay, conduziria à reflexão, "demonstrando o sentido moralizante e educador na exposição dos gessos ao público"<sup>871</sup>.

---

<sup>865</sup> VIDAL, 2007, *Op. cit.* p. 225

<sup>866</sup> Avulso 5958, 30 de junho de 1872. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>867</sup> *Il Raffaello*, 30 de agosto de 1874, p. 94-95.

<sup>868</sup> PEREIRA, S. G. "A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro", em: VALLE, A; DAZZI, C. *Oitocentos. Arte brasileira do Império à República*, t. 2, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, p. 616.

<sup>869</sup> GALVÃO, Alfredo. "Notas sobre as moldagens em gesso da ENBA da UB. Peças preciosas da coleção escolar", *Arquivos da escola de Belas artes*, 1957.

<sup>870</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>871</sup> *Ibidem*, p. 112.

Desde o plano de ensino de Joachim Lebreton, em 1816, é reconhecida a importância da compra de modelos em gesso de esculturas antigas para a formação artística<sup>872</sup>, ideia que continua nos estatutos de 1831, quando se sugere a compra de uma coleção de gessos e ornamentos antigos. Em 1834 a viúva de Henrique José da Silva, Eufrásia Maria da Silva, doou parte da coleção do seu marido, constando de uma grande quantidade de desenhos e litogravuras, e também 20 esculturas, sendo 13 bustos em gesso, 4 cabeças e 3 pés e mãos<sup>873</sup>. Já sob a diretoria de Taunay, comprou-se parte da coleção de gessos do professor Marc Ferrez, em 1837<sup>874</sup>, entre as que se achavam o Gladiador inteiro, o tronco do Laocoonte e muitos bustos, mas a grande compra de estátuas, bustos e 5.950 medalhas da coleção de Marc Ferrez<sup>875</sup>, trazida junto com ele da Europa, aconteceu em 1846, pelo mesmo preço que o escultor pagou, 2.744.000 reis, pago em pequenas quotas mensais de 50.000 reis, extraídas do reduzido orçamento para despesas miúdas<sup>876</sup>.

Em 3 de abril de 1857 o diretor anuncia a petição de compra encaminhada ao Governo de 20 estátuas em gesso "para ornamento da Pinacotheca Nacional"<sup>877</sup>, e uma coleção plástica de ornatos, para servirem de exemplares aos alunos de desenho e escultura de ornatos<sup>878</sup>. No ano seguinte, a Congregação redigiu uma listagem de obras de gesso moldadas sobre os originais antigos<sup>879</sup>, necessária para o ensino, pois sua falta dificultaria o estudo da estética, diante do estado dos gessos da coleção acadêmica, muito estragados pela poeira, pela humidade e pelo uso. Por isso mandaram vir de Paris uma grande coleção de gessos<sup>880</sup>, no valor de 5.000.000 reis, com grupos, estátuas, relevos, bustos, extremidades e ornatos, contendo os grupos do *Laocoonte e seus filhos*,

*Sileno e jovem Baco, Hercules e Telesforo, Castor e Pólux e Amor e Psichê; as esculturas Apolo de Belvedere, Diana Caçadora, Vênus de Milo, Vênus de Médici, Vênus d'Arles, Jasão, dito Cincinato, Fauno em repouso do Capitólio, Fauno dançando, Adônis, Antínoo (não egípcio), Amazona, Discóbolo em ação, Discóbolo em repouso, César Augusto togado, Sacrificados, Mulher Isíaca, Meleagro do Belvedere, Mercúrio Grego, Baco de*

---

<sup>872</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 108.

<sup>873</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>874</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>875</sup> Atas do diretor, 1 de setembro de 1846. Atas do diretor, 26 de agosto de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>876</sup> Atas do diretor, 1 de setembro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>877</sup> Atas de 3 de abril de 1857. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>878</sup> *Ibidem*.

<sup>879</sup> Avulso n. 1.739. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>880</sup> *Ibidem*.

*Richelieu, Cyparisso de Chaudel, Clio, Euterpe, Terpsichore, Calliope, Fauno Caçador*, baixo-relevo antigo, as melhores estátuas de Pradier, algumas outras modernas, os baixos-relevos do *Partenon*, as métopas do templo de Theseo, baixos-relevos do *Chafariz dos Inocentes, Trípode de Apolo Delfico, o altar de Marte e o grande candelabro consagrado a Baco, o esfolado grande de Houdon*, uma cópia pequena do mesmo, e outro menor em duplicata, e *o tronco do Belvedere*.

Também foram adquiridos os bustos de Roma, Fauno, Ptolomeu, Claudio, Alexandre o grande, Isis grega, Júpiter, Henrique IV, Louis XII, Sapho, Isis, Tália, Melpômene, Terpsícore, Clio, Calíope, Minerva, Vênus de Médici, Vênus de Thorvaldsen, Apollo Belvedere, Mercúrio Grego, Mercúrio Latino, Hércules moço, Tito, Apolônio, Juno (colossal), Ajax, Gladiador, Péricles, Mario, Sylla, Diomedes, Duas Hygias e O esfolado; os moldes de pernas de Diana, de Germânico, de Sileno, de Vênus de Médici e do Escravo de Michelangelo; os braços de Germânico, Gladiador, Vênus de Médici, 3 braços do Escravo de Michelangelo, 12 braços de mulher moldados sobre o natural e 12 de homem; os pés de Hércules Farnese, Laocoonte pai, Gladiador, Vênus de Médici, Castor e Pólux, Apollo, Germânico, Meléagro, Sileno, um grande pé esfolado, e outro moldado sobre o natural; as mãos do Hercules Farnese, Sileno, Esfolado, 50 mãos diversas sobre o natural, 60 orelhas, bocas e narizes, e 200 fragmentos de ornatos da galeria de Arquitetura da Escola Imperial das Belas Artes.

Neste mesmo ano, 1858, José da Silva Santos manifesta a necessidade, para a sua aula de gravura de medalhas, da compra de uma coleção de medalhas antigas e modernas, cunhadas em cobre pelos melhores gravadores. O professor não especifica quais seriam as medalhas indicadas para a compra, e propõe que seja encarregado a Albert Désiré Barre, membro correspondente da Academia nomeado em 1857, uma relação de medalhas e preços<sup>881</sup>.

Provavelmente esta grande listagem não seria adquirida na sua totalidade, pois o orçamento era de 2.000.000 réis, e no relatório do ano 1860 o diretor aponta a necessidade de comprar os baixo-relevos que faltavam, algumas estátuas dos frontões, "e outras muito preciosas para o estudo e que se não podem dispensar em uma Academia de Belas Artes"<sup>882</sup>, e da incorporação às coleções da Academia de quatro estátuas, dois grupos, um tronco e

<sup>881</sup> Avulso n. 6.025, 21 de janeiro de 1858. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

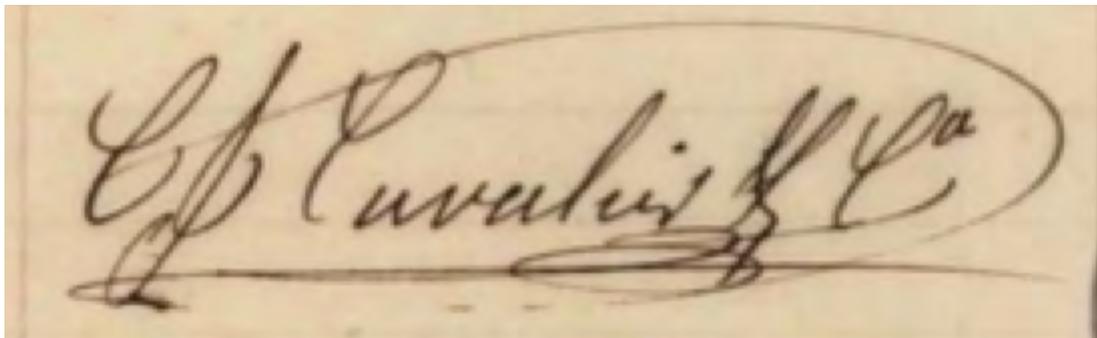
<sup>882</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1860. Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 2-3.

alguns bustos e reduções de estátuas, onze baixos-relevos e uma pequena, mas escolhida, coleção de ornatos de diversas épocas e estilos. Assim, o relatório afirma que:

Os nossos alunos têm hoje para estudar, além dos bellos gessos que lhes procurou o zelo esclarecido do professor Marcos Ferrez, de grata memoria, e do illustrado director de então o Sr. professor jubilado Feliz Emilio Taunay, mais o Discobolo em descanso, o Jasão, o Fauno, e o grupo de Castor e Pollux; o dos Lutadores, digno do cinzel que esculpira o Gladiador; e que ainda nos seus ultimos dias fazia as delicias de sua velhice. A Venus de Milo, que segundo as opiniões mais competentes, representa o tupo mais perfecto da belleza do seu sexo, e nove pedaços do friso do templo de Minerva em Athenas, representando a cerimonia sagrada das grandes Panathenéas, admiraveis baixo relevos que com os restos dos dous frontões daquelle templo são reputados como as producções mais estupendas das artes plasticas, fazem hoje a admiração dos professores desta Academia. O nome de Phidias, tão conhecido em todo o mundo artistico, será tambem daqui por diante pronunciado com a maior veneração pelos nossos jovens artistas, graças aos Ex<sup>mos</sup> Srs. Marquez de Olinda, e conselheiro João de Almeida Pereira Filho.<sup>883</sup>

Nos pagamentos da Academia aparecem duas figuras destacadas, que parecem ter sido os responsáveis pela compra da maioria dos gessos ao longo de quase 20 anos: os franceses Charles Juste Cavalier e Leon Despres de Cluny, este último escultor muito ativo no período, através da empresa Cavalier&Com e Cavalier&Despres. Segundo o ofício de Antônio Nicolau Tolentino, diretor da Academia, em 18 de fevereiro de 1875, na proposta de uma nova compra de gessos, assinala como Leon Despres<sup>884</sup> foi o intermediário na compra das estátuas em 1860, 1862 e 1864<sup>885</sup>.

### 3.2.1 Charles Juste Cavalier



<sup>883</sup> *Ibidem*, p. 2-3.

<sup>884</sup> Na seção 4.3 a figura de Leon Despres de Cluny é analisada individualmente.

<sup>885</sup> Avulso n. 1.738, 18 de fevereiro de 1875. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Charles Juste Cavalier aparece anunciado como músico instrumentista entre 1849 e 1862, e como vendedor de instrumentos de física e matemática<sup>886</sup>, mas aparece vendendo material artístico à Academia entre 1860 e 1872 [Imagem 118], como envelopes, cadernos, penas, crayons, papel, lacre, facas de marfim, tintas, pinceis, compassos e esquadras, barricas de gesso, entre outros, e após a sua morte em 20 de junho de 1872<sup>887</sup>, seus sucessores C. S. Cavalier-Darbilly continuam com seu labor até 1887<sup>888</sup>.

A relação comercial de Cavalier com a Academia é intensa, não só vendendo material artístico, como aconteceu em 23 de julho de 1863, com a venda de um manequim, e em 31 de março de 1871<sup>889</sup>, com a venda de 22 desenhos de ornatos, 22 desenhos figura gesso, 10 estudos pequenos a 2 crayons e 16 estudos grandes a dois crayons, senão também livros. Entre outros, em 27 de junho de 1861<sup>890</sup> vendeu 3 livros do Musée des Antiques por Bouillon, 17 livros Musée Reveil, 1 livro Le Jupiter Olympien, de Quatremere de Quincy, 12 livros do Musée Clarae, 70 cadernos de Archeologia e Architectura de Lebas e 31 cadernos do Voyage en Grece e Asie Min<sup>se</sup> por Laborde, por um total de 949.160 reais; em 30 de agosto de 1862, 8 cadernos da obra de Laborde; em 28 de janeiro de 1862, 8 volumes do Museu Pio Clementino e uma coleção de gravuras de Peaverdin; em 1863, 2 volumes de Valle e uma assinatura à Revista das Beaux Arts, com 24 números; e em 30 de junho de 1866, outra assinatura à mesma revista<sup>891</sup>.

A empresa também participou em labores de restauração, presumivelmente realizados por Despres de Cluny, como o reparo em 1863 das estátuas *Fauno e menino* e *Castor e Pólux*, além dos relevos do Partenon e um busto de Paris<sup>892</sup>, assim como outras tarefas do processo artístico como a realização da armação em ferro para a obra Dom Pedro na Uruguaina de Chaves Pinheiro em 1866<sup>893</sup>.

---

<sup>886</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1850 p. 347.

<sup>887</sup> *Correio do Brazil*, 26 de junho de 1872.

<sup>888</sup> Avulso n. 2.825. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>889</sup> Avulso n. 2.873. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>890</sup> Avulso n. 2.660. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>891</sup> Avulso n. 2.873. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>892</sup> Avulso n. 1.740, dezembro de 1860. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>893</sup> Avulso n. 2.619, 28 junho 1866. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Imagem 118 -Fatura de C. J. Cavalier & C<sup>a</sup>. Avulso n. 451. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

451

*Rio de Janeiro de 1863*  
à Academia Imperial das Bellas Artes

**A C. J. CAVALIER. & CA** Compr  
Encomendou

5 Caixas chegadas a bordo do Petropolis contendo			
2 Caixas TGS	N <sup>os</sup> 8 e 9 = 1 Estatua e Laocoon	400,00	400,00
	Encasamento das 2 Caixas	180,00	580,00
1 Caixa TGS	N <sup>o</sup> 10 = 1 Estatua - Antinous	180,00	180,00
	Encasamento	60,00	240,00
1 Caixa TGS	N <sup>o</sup> 11 = 1 Estatua Amazona	200,00	200,00
	Encasamento	65,00	265,00
1 Caixa TGS	N <sup>o</sup> 12 = 1 Estatua Adonis	100,00	100,00
	Encasamento	60,00	160,00
			<u>1125,00</u>
	Porte de Paris de Rio de Janeiro das 5 Caixas		595,15
			<u>1720,15</u>
	Comissão 15%		258,00
			<u>1.978,15</u>
	1.978,15 ao Cambio da dia de chegada ao Petropolis 352 reis Franco		1.978,15
Livros diversos			
11	Volume Musée Silhal	330,00	330,00
3	" Steiners	13,00	39,00
1	" Perspective de Chenet	15,00	54,00
1	" Belvedere de Vienne par Haas	175,00	233,00
2	" Camille Demare	147,50	480,50
1	" Commission des Styles par Guilmore	17,50	508,00
2	" Robinson voyage en Palestine	12,50	520,50
2	" Cesar Vialliè -	27,00	547,50
1	" traité de l'Art de Peindre Commune Comini	2,00	549,50
			<u>739,50</u>
			Total Fr <sup>s</sup> 1.435,00

C. J. Cavalier & C<sup>a</sup>

Anos depois, em 1880, e já somente por parte de Leon Despres de Cluny, produz-se a venda de uma coleção de fotografia "Les Chefs d'ouvre de la Sculpture", um volume da Architecture de Durand, edição de 1808/1810, com figuras e 18 volumes do Catalogues notices des Musées nationaux de France.

A chegada dos gessos entre 1860 e 1862 acontece de maneira gradual, chegando em 20 de outubro três caixas contendo dois grupos e 20 volumes de obras relativas às Belas Artes. Em 7 de dezembro, na galera francesa Vila-Rica, chegam seis caixas contendo gessos; em 25 de outubro de 1861, na galera Normadie, três caixas; em 4 de abril mais duas caixas no

navio France et Chili; em seis de outubro de 1862 quatro caixas da França com estátuas e outros objetos para a Academia, e em 27 de dezembro de 1862 o restante<sup>894</sup>.

Na relação das contas das despesas feitas durante o mês de novembro do ano financeiro 1861-1862 aparecem consignados 501.492 reis pagos a Cavalier&Comp. por gessos originais mandados vir de Paris<sup>895</sup>. Em 1863, receberam outro pagamento de 696.308 reis pelas estatuas Laocoonte, Antínoo, Amazona e Adonis, entregues em junho de 1863 pela galera francesa Petrópolis<sup>896</sup>, restauradas por Quirino Antônio Vieira, talvez referentes à aprovação do dia 5 de outubro de 1861 para gastar 2.000.000 reis do orçamento do ano 1863-1864 para continuar a coleção de gessos<sup>897</sup>. O próprio professor de estatuária, Chaves Pinheiro, foi enviado junto com a Comissão Brasileira à Exposição Universal de Paris de 1867, com o fim de se aperfeiçoar e "ficou incumbido de visitar os museus e escolher modelos de estatuas para a escola das Bellas Artes"<sup>898</sup>. Nesta viagem está documentada a sua relação com fundidores em gesso do Louvre, pois precisou lá fundir de novo, pelo deficiente estado de conservação, a figura equestre do imperador<sup>899</sup>.

A grande compra em gesso da Academia acontecerá em 1875, aprovada em 16 de março, por uma quantia de 10.000.000 reis<sup>900</sup>. Tolentino, diante da indispensável substituição da coleção, que se encontrava estragada e incapaz de prestar serviço, cumpre a petição do Governo, de 17 de abril de 1872, de apresentar uma relação de obras e seu importe aproximado para sua aquisição em Paris. Leon Despres de Cluny será o intermediário para esta transação, obtendo, como nas vendas anteriores, uma taxa de 15% de benefício, obrigando-se a

substituir por outras quasquer peças que não tiverem sido perfeitamente fundidas, ou não estiverem conformes a relação que lhe fór entregue, compromettendo-se igualmente a adiantar em Paris o dinheiro para a compra da encomenda, e a não apresentar a sua conta senão depois de estarem nesta Academia os objectos recibidos.<sup>901</sup>

A coleção contaria com 11 grupos de estátuas, 48 estátuas, 15 troncos e fragmentos de estátuas, 182 bustos antigos e modernos, 49 membros destacados, 33 cabeças e máscaras, 45

<sup>894</sup> Avulso n. 1.744. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>895</sup> Avulso n. 2.650. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>896</sup> Avulso n. 2493. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>897</sup> Atas do diretor, 13 de novembro de 1861. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>898</sup> *Correio Mercantil*, 13 de outubro de 1866.

<sup>899</sup> *Correio Mercantil*, 14 de outubro de 1866.

<sup>900</sup> Avulso n. 1.738. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>901</sup> *Ibidem*.

reduções, 30 baixos-relevos, e 112 outros objetos, somando 525 peças, incluindo obras como *Fauno com menino*, *Apolo*, as *Vênus de Médici*, *Calipígia*, *de Milo*, *de Arles* ou *Anadiomene do Vaticano*, os relevos do *Partenon*, figuras e cabeças de animais, torsos, extremidades, vasos, máscaras, bustos e bastantes reduções, como as de *Espartaco*, *Antínoo do Vaticano*, *Antínoo do Belvedere*, *Germânico*, *Cristo na coluna*, *esfolado com braço levantado*, *gladiador morrendo*, *gladiador em ação*, *Apolo*, *Diana com a bicha*, *Moises sentado*, *Virgem mãe*, *Fauno flautista*, *Madalena de Canova*, *esfolado de Houdon*, *Jason Cincinato*, *Hercules Farnese*, *Aurora*, *Crepúsculo*, *Dia e Noite*, *de Miguel Ângelo*, *Vênus Accroupier*, *Mercúrio sentado*, *Mercúrio jovem atleta*, *Sófocles*, *Sófocles Vaticano*, *Demóstenes*, *Mercúrio de Pigalle* ou *Diana caçadora*.

O professor de estatuária, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, membro da comissão encarregada de dar seu parecer sobre a nova coleção, divergindo da opinião geral dos seus colegas, remete um documento com seu próprio parecer ao diretor. Este professor, que ofereceu sua própria coleção à venda em 1868 por 360.000 reis<sup>902</sup>, detalha a situação dos gessos anteriores, muito estragados pelo decorrer dos anos e de impossível restauração, "prestando-se difficilmente, pelo seu estado, ao estudo entre alumnos noveis, que não podem apreciar bellezas de arte, que ainda alguns modelos contem e que só o verdadeiro artista descobre e admira"<sup>903</sup>. Apesar do seu estado, impróprio para os artistas, seriam ótimos para modelos de escola, podendo "ser vantajosamente augmentada por uma collecção de gesso moderno de merecim<sup>to</sup> artistico real e de tal natureza que nessa parte em nada ficasse inferior á antiga"<sup>904</sup>. Em suma, a nova coleção não podia satisfazer os fins para os quais foi adquirida por estar:

longe de encerrar as bellezas do gesso antigo: algumas peças não deixam duvida que são moldadas sobre copias infelizes de originaes antigos; outras vazadas em formas já cansadas, gastas, apresentam os defeitos que escapam á vista das curiosas que as reproduziu: maos moldadores de gesso, que desconhecem as bellezas da arte; finalmente, muitas, grosseram.<sup>te</sup> lixadas, denuciam a mão profana que acabou de estragalas, roubando-lhe pequenos detalhes que a arte não despensa.<sup>905</sup>

Assim, o professor recusa os novos modelos para o uso nas suas aulas, preferindo os antigos moldes, ainda que sujos e estragados, pois os novos, além de todos os seus defeitos,

---

<sup>902</sup> Avulso n. 5.950, 5 de dezembro de 1858. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>903</sup> Avulso n. 1.742, 17 de fevereiro de 1877. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>904</sup> *Ibidem*.

<sup>905</sup> *Ibidem*.

eram muito frágeis, por estar cheios de pano e cobertos por uma fina camada de gesso, o que tornaria inviável qualquer restauração.

Estes moldes didáticos seriam complementados por algumas compras da Academia e doações particulares, que ampliavam os referenciais estéticos dos jovens alunos, como a realizada pelo imperador, dom Pedro II, ao qual a Academia agradece em 12 de junho de 1877<sup>906</sup>. Essas peças concretas ainda não foram identificadas, mas foram restauradas por Chaves Pinheiro, que recebeu 500.000 reis<sup>907</sup>. A imperatriz também doaria um busto em mármore antigo de *Antínoo com os atributos de Baco*, o primeiro original antigo da Academia, descoberto nas escavações de Veio, perto de Roma, em terrenos de sua propriedade<sup>908</sup>. Vários foram os particulares que doaram esculturas à Academia, como Maria Velluti Ribeiro de Souza, viúva do artista brasileiro Joaquim Ribeiro de Souza, que doou uma estátua em gesso de tamanho natural do seu marido, realizada por Chaves Pinheiro<sup>909</sup>, ou o oferecimento de Francisco José Fialho, que doou um modelo original do professor Eumene Baratta (1827-1898), de *Cristo atado à coluna*<sup>910</sup>.

O caso de Rodolpho Bernardelli é excepcional quanto aos seus envios, pois realizaria em 1880, como parte de suas obrigações, uma Vênus Calipígia em mármore, tema escolhido dentre uma listagem de obras sugeridas pela Academia. No momento de sua recepção pela Academia, em 1883, decide-se encomendar ao escultor outra figura de Vênus em mármore, a Vênus de Médici, um dos motivos pelos que sua pensão foi prorrogada. Estas obras constituíram-se como as primeiras obras em mármore, cópias do antigo, nas salas da Academia<sup>911</sup>.

A formação acadêmica, além do uso dos gessos, servia-se também das estampas e livros especializados. A parte dedicada à escultura da Biblioteca da Academia, como estuda Gomes Júnior<sup>912</sup>, é rica na parte dogmática e nos exemplos, embora mais limitada na parte técnica. Segundo o autor, o único livro que oferecia ensinamentos técnicos sobre a escultura, seria o *Due trattati di Benvenuto Cellini*, com uma parte dedicada à ourivesaria e outra à escultura. Sobre as obras dogmáticas, de carácter histórico com reproduções de escultura antiga e moderna, cita Gomes Júnior a obra *Histoire de l'art chez les Anciens e Monumenti antichi*

<sup>906</sup> Avulso n. 1.740, 12 de junho de 1877. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>907</sup> Avulso n. 5.970. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>908</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1881, p. 105.

<sup>909</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1876, p. 54.

<sup>910</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1860. Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 3.

<sup>911</sup> SILVA, M. do C. C. da, *Op. cit.*, p. 81-82.

<sup>912</sup> GOMES JÚNIOR, G. S. "Biblioteca de arte. Circulação internacional de modelos de formação". *Novos estudos*, n. 81, julho 2008.

*inediti*, de Winckelmann, contendo esta última um tratado e 208 reproduções de frisos, baixos-relevos, vasos e estátuas, com textos explicativos das imagens gravadas, pensado como um complemento à *Historie de l'art, e Ricerche sopra un Apolline delle villa dell'eminetissimo sig. cardinale Alessandro Albani*, do padre Stefano Raffei, complemento do anterior, com ilustrações das obras da vila do cardeal Albani. Outras obras, como *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins, et accompagnés de dissertations archeologiques*, de Quatremère de Quincy, eminentemente arquitetural, possuíam uma reprodução da *Ateneia Partenos*.

Destaca-se especialmente a obra de Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, em sete volumes, incluindo gravuras em grande formato, doados em 1859 por Araújo Porto-Alegre. A Academia também possuía *Le Musée Français recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la Collection Nationale*, em 4 volumes, ricamente ilustrado. Sobre a arte francesa contavam com *Recueil de costumes français, ou Collection des plus belles statues et figures françaises, des armes, des armures, des instruments, des meubles, etc., dessinés d'après les monuments, manuscrits, peintures et vitraux, depuis Clovis jusqu'à Napoléon*, de Rathier & Beaumier; *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornemens de Versailles tels qu'ils se voyent à présent dans le Chateau & Parc*, de Simon Thomasin; e *Antiquités de la France*, de Clerisseau.

Relacionados com artistas mais modernos, contavam com obras sobre Albert Thorwaldsen e Antonio Canova: como a *Intera Collezione di tutte le opere inventata scolpite dal Cav. Alberto Thorwaldsen (1768-1844)* e a biografia de Antônio Canova de Quatremère de Quincy. Assim, Gomes Júnior conclui como os livros da Academia dedicados à escultura formavam "um magnífico conjunto de publicações, que compendiam os maiores tesouros da arte antiga e moderna, venerados pela cultura neoclássica dos séculos XVIII e XIX"<sup>913</sup>.

Ainda Cybele Vidal acrescenta às obras relacionada com a escultura de ornatos, a série de gravuras *A coleção das loggias do Vaticano*, de Giovanni da Udine e Pierino del Vaga, e *Le guide de l'ornementiste*, de Charles Normand ou o *Dictionnaire des beaux-arts*, de A. L. Millin<sup>914</sup>. Em 1846 foram adquiridas também 12 gravuras emolduradas de *Cristo e os*

---

<sup>913</sup> GOMES JÚNIOR, *Op. cit.*, p. 166.

<sup>914</sup> FERNANDES, 2001, *Op. cit.*, p. 228.

*apóstolos*, de Thorvaldsen<sup>915</sup>, e em 1880 uma coleção de fotografias de *Les Chefs d-ouvre de la Sculpture*, em 30 de dezembro de 1880.

Contudo, a quantidade de estudantes dedicados à estatuária, à escultura e à gravura de medalhas não foi muito significativa. Entre 1840 e 1852, antes da separação da estatuária e da escultura de ornatos, encontramos o período com mais matrículas, chegando até 13 alunos em 1850, mas tendo 10 em 1848, 11 em 1849. Depois disso, o número de alunos matriculados reduz-se drasticamente. Em 1852 o *Correio Mercantil* destaca o completo abandono da aula de escultura, que, após a morte de Pamphiro, não realizou concurso esse ano<sup>916</sup>. Também a morte de Honorato Manuel de Lima fez diminuir o número de alunos, que em 1863 só era um<sup>917</sup>, mas em 1864, eleva-se a 12<sup>918</sup>, um dos maiores número registrados em qualquer uma das três disciplinas, mas que depois diminui sensivelmente, do mesmo modo que a estatuária, que conta com poucas matrículas, como em 1888, quando Rodolpho Bernardelli apenas contava com dois alunos<sup>919</sup>. Em contraposição, a escultura de ornatos e figura do curso noturno viveu uma maior popularidade especialmente até 1872, para depois ir decaindo até o final do curso noturno.

### 3.2.2 O sistema de prêmios

O sistema acadêmico de ensino contemplava recompensas de diferentes tipos para premiar a trajetória dos alunos, entre os quais o prêmio de primeira ordem ou prêmio de viagem a Itália, depois prêmio de viagem a Europa, o qual se constitui como o mais importante, desejado e prestigioso. O prêmio oferecia aos artistas a possibilidade de conhecer o ambiente artístico europeu e o que se considerava como as grandes criações da história da arte - base do sistema acadêmico - e era outorgado, segundo os estatutos de 1855, "ao aluno brasileiro mais distinto da Academia, e constará de huma Pensão annual na Europa pelo tempo que lhe for designado na conformidade do Artigo 76"<sup>920</sup>. Além do prêmio de primeira ordem, até a Reforma Pedreira eram escolhidos trimestralmente os melhores trabalhos dos

<sup>915</sup> Atas do diretor, 5 de março de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>916</sup> *Correio Mercantil*, 20 de dezembro de 1852.

<sup>917</sup> Avulso, n. 4.356. 11 de julho de 1863. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>918</sup> Avulso, n. 4.356. 29 de março de 1864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>919</sup> Avulso n. 5.139, 18 de fevereiro de 1888. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>920</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1855. Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, , p. 8.

alunos para ficarem expostos na Sala de Sessões, e, depois de 1855, outorgaram-se prêmios de segunda ordem aos artistas mais distinguidos nas Exposições Gerais de Belas Artes "ou áquelles a quem a Academia julgar dignos destas distincções por seus trabalhos artisticos"<sup>921</sup>, compreendendo monumentos, decorações e edifícios, estátuas nas praças publicas, medalhas, cenários, "e em fim qualquer objecto d'arte, que não podendo ser exposto na Academia deva não obstante ser premiado por seu merecimento trascendente"<sup>922</sup>. Os prêmios de terceira ordem eram outorgados aos alunos mais destacados durante o ano escolar, tanto nos concursos particulares, realizados trimestralmente, e os concursos públicos ou concursos de emulação, quanto nas Exposições finais, de caráter anual, concedendo medalhas grandes de ouro e medalhas pequenas de ouro, medalhas de prata e menções honrosas, pelo merecimento das cópias de esculturas, bustos e relevos pertencentes à coleção da Academia.

Sem dúvida o ponto culminante da formação acadêmica era o prêmio de primeira ordem<sup>923</sup>, organizado pela primeira vez em 23 de outubro de 1845, com uma dupla função, tanto como formação para os artistas e o consequente benefício para o país, quanto pelo papel representativo do Brasil na Europa, junto às "nações civilizadas". Alguns anos antes, em 1842, já se anunciava o interesse em instituir este prêmio:

Senhores premiados. Particular interesse vos merecem agora os melhoramentos promettidos ao porvir dos artistas, a vós que já subistes os primeiros degrãos do templo. A vós deve ser singularmente dirigida a agradável comunicação de que o governo se interessa activamente na sorte dos laureados desta instituição. Passo a mencionar, senhores, o grande e nobre premio que se trata de offerecer periodicamente á vossa extremosa ambição pelo meio dos consursos: a viagem á Italia ás expensas da nação! Premio este tirado da mesma natureza dos vossos trabalhos e que as mais brilhantes côres da imaginação devem enriquecer, quando o joven adepto, apenas iniciado ao mundo das musas pelas poucas produções que possui esta capital, se lembra de que em breve póde ir visitar aquella portentosa terra italica, para a qual se voltam hoje todas as vistas, a patria de Michel Angelo e de Raphael, tendo por ultimo fito de lá voltar possuidos dos magicos recursos da arte para deposital-os aos pés do Brasil, e, por meio delles, fazer no seu imperio florescer a virtude e o merecimento.<sup>924</sup>

Assim, junto com o desenvolvimento da instrução pública e "a multiplicação dos conhecimentos úteis que das nações mais adiantadas nos têm vindo"<sup>925</sup>, este prêmio faria

---

<sup>921</sup> *Ibidem.*

<sup>922</sup> *Ibidem.*

<sup>923</sup> CAVALCANTI, A. M. T. "Os prêmios de viagem da Academia em Pintura", em: PEREIRA, S. G. *185 anos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

<sup>924</sup> *O Brazil*, 31 de dezembro de 1842.

<sup>925</sup> *O Brazil Artístico*, p. 48. Gault Filho.

com que a arte começasse a enobrecer-se, entendendo que as artes eram "o foco principal donde dimana a riqueza publica e nacional"<sup>926</sup>.

Aquelles que voltavam de sua peregrinação, cheios de sciencia e de entusiasmo, começaram a amar como deviam os novos filhos de Phidias, de Palladio e de Ticiano, que o natural talento dos Americanos preparava sem grandes meios de ensino, e a mostrar aos homens ilustrados a consideração que na Europa merecem aquelles que se entregam a um tão difficil sacerdotio. Emquanto porém isto se dava em certos grupos, outros menos preparados não cediam cousa alguma de suas convicções e preconceitos.<sup>927</sup>

O nascimento deste prêmio, como afirma Cavalcanti, se produz num momento em que o trabalho da Missão Francesa começava a dar frutos, e a Academia, com o reconhecimento dos poderes públicos, ocupava um lugar principal no ambiente artístico.

Elaine Dias mostra como este prêmio "integrava o conjunto de medidas didáticas aplicadas na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, desde a entrada de Félix-Émile Taunay como diretor da instituição em 1834"<sup>928</sup>. Esta ideia, no entanto, já fazia parte dos planos de Joachim Le Breton em 1816, derivada do Prix de Rome da Academia francesa, e de Jean-Baptiste-Debret no seu plano de ensino de 1824. Diferentemente do concurso francês, o caso brasileiro constava de menos etapas, e se realizava dentro do conjunto das classes, visto que só havia um prêmio por ano<sup>929</sup>. Taunay propõe em 1836 o envio de 35 pensionistas a Roma, durante três anos cada um, num prazo de 10 anos, com concursos bienais<sup>930</sup>.

Estabeleceu-se uma frequência anual para o concurso, realizado regularmente entre 1840 e 1850, com uma estadia de 3 anos. Depois da Reforma Pedreira celebrou-se o concurso a cada 3 anos, o que se respeitou relativamente até 1878, quando houve um período de 9 anos sem concurso, até 1887, ano em que ocorreu o último concurso do período. Segundo os estatutos de 1855, os concursos seriam realizados depois das Exposições anuais e depois de fechada a Academia, através de um concurso público ao qual poderiam concorrer os alunos possuidores de medalha grande de ouro. Neste concurso, entre as diferentes Seções da Academia, procurava-se, através da execução de uma obra inspirada num tema sugerido pela

---

<sup>926</sup> *Ibidem*.

<sup>927</sup> *O Brazil Artístico*, p. 89.

<sup>928</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 262. DIAS, E. "Félix-Émile Taunay e o Prêmio de Viagem à Europa: circulação de métodos e formação na Academia Imperial de Belas Artes brasileira (1845-1851)", em: NETO, M. J.; MALTA, M. (Org.). *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX - As Academias de Belas Artes - Rio de Janeiro - Lisboa - Porto - Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*. 1ed.Lisboa: Caleidoscópico, 2016, v. 1, p. 200-210.

<sup>929</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>930</sup> *Ibidem*.

Academia, um assunto histórico que se prestasse à expressão e à composição, o trabalho mais destacado<sup>931</sup>. O vencedor do concurso, celebrado a cada 3 anos, ficaria por um período de 6 anos na Europa, no caso dos pintores históricos, escultores e arquitetos, e quatro no caso dos gravadores e paisagistas, tempo alterado no Programa dos Pensionistas de 1865 para 5 anos.

Nesta reforma dos estatutos, fixa-se a quantia da pensão em réis: 1.500.000, ao invés de 3.000 francos, aumentando a gratificação anual anterior de 1.000.000 de réis<sup>932</sup>. Além disso, foram propostas gratificações para aqueles alunos premiados nas instituições estrangeiras ou nas exposições, no valor de 250 francos por cada menção honrosa ou medalha de cobre, de 500 francos por cada medalha de prata e de 1.000 francos por cada medalha de ouro. As gratificações, no entanto, ficariam sem uma quantia concreta, que seria arbitrada oportunamente em cada caso, modificando o estipulado nos estatutos de 1855, que marcava a quantia de 1.000 francos para as premiações nas exposições.

Os pagamentos da pensão, que começava no mesmo dia do prêmio, realizavam-se por trimestres adiantados. Num primeiro momento se abonariam dois trimestres para a viagem, recebendo-se o terceiro em Paris e o quarto na volta ao Brasil<sup>933</sup>. Posteriormente, seria possível receber o primeiro trimestre para custear a viagem, podendo-se também, na prática, solicitar uma ajuda econômica para a volta no valor de 300 francos.

Os trabalhos, segundo a reforma de 1865<sup>934</sup>, que regulamenta especificamente os assuntos que eram decididos em cada caso em 1855, deviam ser enviados semestralmente nos três primeiros anos, excetuando os escultores, que no terceiro ano enviariam um só trabalho no final do ano. No quarto ano os gravadores enviariam suas obras no final da pensão, e os escultores as iriam entregando à Legação conforme as fossem acabando. As obras prescritas, assinadas também pelo mestre, seriam no primeiro ano, para os escultores, duas academias e uma copia de baixo-relevo todo em gesso, e, para os os gravadores, 12 academias desenhadas e um trabalho em metal. No segundo ano, para os escultores, além do que lhes fosse ordenado no primeiro ano, um baixo-relevo de uma composição em gesso, e, para os gravadores, 12 academias desenhadas ou 4 em gesso, uma composição sua, e igualmente uma medalha. No terceiro ano, para os escultores, uma estátua de grandeza natural, ou um grupo de meia-natureza, de sua invenção, em gesso, ou uma estatueta em mármore, fornecido pela respectiva

---

<sup>931</sup> Atas da Academia Imperial de Belas Artes, 14 de outubro de 1845. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ,

<sup>932</sup> Atas do diretor, 10 de abril de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ,

<sup>933</sup> Atas do diretor, 14 de fevereiro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>934</sup> Avulso n. 4.506, 4 de novembro de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Legação, e para os gravadores uma composição e uma medalha nacional de grande modelo. No quarto ano, para os gravadores, todos os estudos que fizeram em suas viagens, devendo fazer também um estudo especial sobre a numismática e a glíptica. Para os escultores, no quarto e quinto ano, uma cópia em mármore da estátua que lhes fosse indicada pela Academia, sendo o mármore fornecido pela respectiva Legação. Finalmente, os alunos que quisessem empreender um trabalho de grande máquina deveriam enviar um bosquejo à Academia para sua aprovação.

É interessante destacar que, relativamente aos pintores ou arquitetos, as indicações estatutárias da escultura têm algumas diferenças. Os temas nacionais são indicados aos pintores, junto com os religiosos, assim como aos arquitetos, mas nada se diz a respeito dos escultores, que nos três primeiros anos deviam enviar obras de sua criação. Já os gravadores recebem a indicação de criar uma medalha nacional. Por outro lado, os pintores deviam copiar obras de mestres indicados pela Academia, mas os escultores somente na Reforma de 1865 têm a indicação de copiar uma obra em mármore, que só realizaria Rodolpho Bernardelli. Assim, ao contrário da pintura - que alimentava as coleções da Academia para o ensino e seguia os seus rumos temáticos, respondendo a objetivos específicos - ou da arquitetura - que primava pelos temas nacionais -, a escultura foi um campo que não contribuiu tanto ao enriquecimento das coleções didáticas, cujas necessidades estavam mais ou menos resolvidas pelos moldes em gesso, e apresentava mais liberdade temática.

A eleição da cidade da pensão na época de criação do prêmio, como aponta Camila Dazzi<sup>935</sup>, devia-se, paradoxalmente, à influencia da cultura francesa na América Latina, cujo Grand Prix de Rome foi a culminação do seu sistema educativo, e os artistas brasileiros seguiram este exemplo viajando a Roma para completar seus estudos. A Reforma dos estatutos de 1865 sobre o prêmio respondia à reforma do ensino do Governo francês. No entanto, ao mesmo tempo, procurava-se mudar a preferência por Paris, instituída depois da fase inicial romana, enviando os pensionistas de 1868, 1871 e 1876 a Roma de novo. Como afirma Cavalcanti<sup>936</sup>, na década de 1840 a maior parte dos pensionistas viajou a Roma; na década de 1850 a metade viajou a Paris e a metade a Roma; e em 1860 Paris dominou como destino de aprendizado. Também existia a ideia de que "a Itália era o lugar mais idôneo para o

---

<sup>935</sup> DAZZI, C. C. "Artistas brasileiros e portugueses: a estada na Itália como parte da formação artística de pintores e escultores no século XIX", em: VALLE, A; DAZZI, C. *Oitocentos. Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro, CEFET-RJ, 2014.

<sup>936</sup> CAVALCANTI, A. M. T. 2001, *Op. cit.*

aprendizado de jovens artistas. Paris, não raramente, foi compreendida por diferentes mestres como uma cidade de “distrações”, inapropriada aos seus alunos<sup>937</sup>.

Migliaccio afirma que Paris foi vista como um modelo, um centro da cultura moderna e cosmopolita, onde "os artistas repensariam as identidades e as situações culturais locais, sua condição social e o mercado", e que suporia uma mudança radical na visão da situação dos seus países de origem<sup>938</sup>. Mas outros fatores intervieram também na eleição da cidade de origem, como a situação política, devido à instabilidade criada pela guerra franco-prussiana e a comuna de Paris de 1871. Na década de 1870, Paris recuperaria os valores do liberalismo republicano e democrático, o que não seria bem aceito pelos países sob regime monárquico<sup>939</sup>.

Uma vez na cidade de destino, segundo os estatutos de 1855, o aluno devia, no prazo de 15 dias, escolher um mestre, membro do Instituto ou Escola de Belas Artes da cidade, não podendo ser rejeitado duas vezes sob pena de perda de pensão, pena que também se estipulava se o aluno não conseguisse uma menção honrosa nos três primeiros anos, ou em caso de desobediência. As regras que orientavam o prêmio de viagem eram bastante rígidas, exigindo do aluno dedicação e trabalho, seguindo em todos os casos as indicações da Academia, que além dos estatutos e disposições gerais, eram recebidas individualmente, depois de aprovadas pelo Ministro de Estado dos Negócios do Império, devendo além disso manter contínua correspondência com o diretor da Academia "sobre o estado dos seus trabalhos, e a maneira porque forem desempenhado as ditas instruções"<sup>940</sup>.

À sua volta, a grande maioria dos pensionados<sup>941</sup> ocupou a Cadeira de sua especialidade na Academia de Belas Artes, dispondo os estatutos de 1855<sup>942</sup> que os pensionistas que completassem sua formação à satisfação do Governo e da Academia, por votação desta, fossem eleitos professores honorários, apresentando uma obra que ficaria nas coleções da Academia, e sendo obrigados a "reger as cadeiras dos effectivos na falta ou impedimentos destes, quando forem designados pelo Director"<sup>943</sup>.

Num período de 45 anos viajaram 15 alunos, dentre os quais 5 pertencentes à Seção de Escultura: três estatuários - Francisco Elídio Pamphiro, no concurso de 1846; Cândido Caetano de Almeida Reis, em 1865; e Rodolpho Bernardelli, em 1876 - e dois gravadores -

<sup>937</sup> DAZZI, 2014, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>938</sup> MIGLIACCIO, *Op. cit.*, p. 266.

<sup>939</sup> DAZZI, 2014, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>940</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1855. Decreto n. 1.603 de 14 de maio de 1855.

<sup>941</sup> CAVALCANTI, A. M. T. 2001, *Op. cit.*, indica que o 60% dos pensionados viraram professores após sua volta.

<sup>942</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1855. Decreto n. 1.603 de 14 de maio de 1855, p. 15.

<sup>943</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1855. Decreto n. 1.603 de 14 de maio de 1855, p. 15. Artigo 130.

Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, no concurso de 1847; e José Joaquim da Silva Guimarães Junior, em 1860. Eles se assentaram, excetuando Bernardelli e Pessoa de Gusmão, em Paris para seus estudos. Assim, os alunos da Seção de Escultura ocupam as décadas de 1840, 1860 e 1870, viajando sob três regulamentos diferentes: as disposições anteriores e posteriores a Reforma Pedreira e a reforma de 1865.

### 3.2.3 A primeira geração dos prêmios de viagem

Nas atas de 5 de outubro de 1845, a Congregação dá notícias de como a "Sua Magestade o Imperador há por bem que se proceda ao concurso annual, a contar do presente anno e pela maneira que foi proposta pela Congregação, com o fim de mandar um aluno a Italia"<sup>944</sup>. Este prêmio significou um grande avanço no ensino e na cultura artística do país, inaugurando um

periodo mais feliz, da aurora do qual ja se faz sentir a benigna influencia, e cuja verilidade, attestada por factos moraes de grande momento, ha de, como favor de Deos, extender-se a longas series de annos, afiança as Bellas-Artes, como ás sciencias e ás letras a efficacia de uma protecção ficha do entusiasmo pela virtude e pela gloria.<sup>945</sup>

Nesta nova época de ressurgimento das Belas Artes graças à proteção governamental, o diretor, Felix-Emile Taunay, destaca o papel preponderante da arquitetura e da escultura como instrumento de moralização nacional pela sua capacidade de exposição à população<sup>946</sup>. Apesar de priorizar a arquitetura como a arte mais verdadeiramente popular e nacional, marca a importância da escultura<sup>947</sup> e da gravura para legar à posteridade as personificações humanas das virtudes. Não é estranho, então, a eleição dos três primeiros pensionados: um arquiteto, um escultor e um gravador.

### 3.2.4 Francisco Elídio Pamphiro (1823-1852)

---

<sup>944</sup> Atas do diretor, 4 de outubro de 1845. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>945</sup> Atas do diretor, 10 de março de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>946</sup> Atas do diretor, 17 de março de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>947</sup> Sobre a figura de Taunay e a importância da escultura no seu discurso: DIAS, 2008, *Op. cit.*, p. 199-206.

O escultor Francisco Elídio Pamphiro, nascido em 24 de julho de 1823 e batizado na freguesia de São José em 9 de fevereiro de 1824<sup>948</sup>, filho de Maria Joaquina do Bom Sucesso, solteira, apadrinhado por procuração por João Coelho, e falecido em 29 de janeiro de 1852<sup>949</sup>, sepultado no cemitério do Hospício dom Pedro II, é uma figura quase desconhecida na historiografia artística brasileira, apesar de ter sido o primeiro dos três pensionados de estatuária que viajaram a Europa, e, além disso, professor de estatuária, ainda que por um breve período de dois anos. Como afirma Cavalcanti no seu estudo sobre os pensionados de pintura da Academia durante o Império, produziu-se uma situação paradoxal, pois embora a década de 1840 tenha sido a mais prolífica em pensionados - seis no total - estes não desfrutaram de carreiras importantes, havendo muita pouca informação sobre seus estudos<sup>950</sup>.

O desconhecimento destes artistas, suas formações e produções, vê-se explicado em parte, no caso da escultura, pela morte dos pensionados de estatuária e gravura de medalhas. Se Francisco Elídio Pamphiro morreu apenas dois anos depois de sua volta de Paris, em 1852, Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, gravador de medalhas, morreu no transcurso de sua estância em Paris, em 16 de dezembro de 1849<sup>951</sup>. Assim, dois artistas destinados a ocupar as cadeiras de estatuária e gravura de medalhas viram truncadas suas carreiras recém iniciadas.

Como aluno, Pamphiro concorreu ao concurso de primeira ordem de 23 de outubro de 1845, competindo com outros 6 alunos: dois de pintura histórica - João Maximiano Mafra e Paulo José Freire; dois de paisagem - Virginius Alves de Brito e Francisco Pereira Serpa; um de escultura - Antônio Antunes Teixeira; e um de arquitetura - Antônio Baptista da Rocha, vencedor do concurso. O tema escolhido seria *O pastor Aristeo desconsolado pela perda das suas abelhas*, tirado das Geórgicas, preferido finalmente aos outros temas propostos - *Um guerreiro que salva a Camilla criança, lançando-a por cima de um rio atada a uma lança* e *o Rei David lamentando a morte do seu filho Absalão*. Nesta ocasião, *A Nova Minerva* lamentou a qualidade do concurso, definindo as esculturas como pesadas e de extremidades enormes, parecendo inspiradas pela desgraçada estátua da beneficência do ano anterior<sup>952</sup>.

---

<sup>948</sup> Avulso n. 1.958. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>949</sup> *O liberal*, 1 de fevereiro de 1852.

<sup>950</sup> CAVALCANTI, A. M. T. 2001, *Op. cit.*, p.4.

<sup>951</sup> *Correio da Tarde*, 22 de fevereiro de 1850.

<sup>952</sup> *A Nova Minerva*, tomo I, n. 4, dezembro de 1845, p. 10.

Pamphiro venceu o segundo concurso de primeira ordem, em 1846, concorrendo com outros quatro participantes: dois de pintura histórica - Francisco Antônio Nery e Paulo José Freire; Chaves Pinheiro na escultura; e Antônio Antunes Teixeira na gravura de medalhas. Os concorrentes foram chamados às onze horas ao Salão de Sessões, procedendo o diretor à leitura dos programas do concurso. Sorteada a ordem dos lugares, diante da falta de Chaves Pinheiro, decidiu-se pela espera até o dia seguinte<sup>953</sup>. O tema escolhido para o concurso foi *Milão de Crotona partindo a árvore*<sup>954</sup> ou *preso pelas mãos na árvore*<sup>955</sup>, tendo os artistas a liberdade de escolher a posição do modelo que melhor lhes conviesse, mas o diretor, concordando com a opinião de Marc Ferrez, diante das formas do modelo, longe de ser atléticas, decidiu depois de uma deliberação prolongada mudar o assunto para a fábula do Pastor Aristeu nas Geórgicas de Virgílio<sup>956</sup>. No concurso ordinário do ano decidiu-se que os alunos mais adiantados na escultura copiassem a *Menina jogando com anjinhos*, e os outros o busto de Ariana; na gravura, por sua vez, o mais adiantado acabaria a composição de uma medalha do falecido Antonio Carlos e os outros fariam um busto<sup>957</sup>.

Em 18 de dezembro foram julgadas as obras dos candidatos, reconhecendo à primeira vista a superioridade da escultura sobre a pintura e a gravura de medalhas. Na disputa entre os dois baixos-relevos, a Congregação conclui que pela expressão de dor e beleza no meio perfil merecia ganhar a obra nº 2, a contar da janela para o fundo da sala, isto é, a correspondente a Francisco Elidio Pamphiro<sup>958</sup>.

O pensionista, que saiu do Rio de Janeiro em março, chegaria a Roma em julho, como narram as atas da Academia, depois de uma cansada e demorada viagem, adoecendo na sua chegada à cidade italiana. Lá, "nos seus vinte e quatro annos, foi acolhido com favoravel juizo pelo distinto estatuario Tenerand"<sup>959</sup>, não receando a Congregação de que o aluno deixasse de cumprir com suas obrigações, alusão clara à importância dada à disciplina e ao cumprimento das instruções e obrigações por parte do pensionado. Assim, a viagem do escultor aparece minuciosamente regulamentada, tanto no seu calendário, como nas obras a serem enviadas e os estudos.

---

<sup>953</sup> Atas do diretor, 12 de outubro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>954</sup> Atas do diretor, 5 outubro 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>955</sup> Atas do diretor, 10 de outubro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>956</sup> *Ibidem*.

<sup>957</sup> Atas do diretor, 5 de outubro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>958</sup> Atas do diretor, 18 de dezembro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>959</sup> Atas do diretor, 20 de dezembro de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ. Pietro Tenerand é o escultor Pietro Tenerani (1789-1869).

O escultor receberia o pagamento de sua pensão, de 1.000.000 de reis anuais<sup>960</sup>, em trimestres adiantados, pela quantia de dois trimestres adiantados ao partir do Brasil e outros dois para viajar a França, outro trimestre em Paris e o último para voltar ao Rio de Janeiro<sup>961</sup>, requerendo também o aluno uma ajuda de custo para preparar uma longa jornada a Marselha, por embarcação de comércio<sup>962</sup>. Deveria abandonar Roma, entre julho e setembro de 1847, por ser a estação de febres, visitando as vilas de Albano, Tivoli e Frascati, assim como as cidades artísticas do sul da Itália, na região de Nápoles<sup>963</sup>, lugares relevantes para o estudo da escultura pela abundância de vilas como a Aldobrandini, em Frascati, a Adriana ou a d'Este, em Tivoli, com destacados jardins, e as coleções reais de Nápoles, assim como suas escavações arqueológicas. Em julho de 1849, na saída de Roma para voltar ao Brasil, devia visitar as cidades artísticas do norte da Itália, Florença e Pisa, assim como Paris.

Quanto às obras, os envios foram organizados para figurar nas Exposições Gerais de Belas Artes, sendo enviadas em julho de 1848 e 1849, para chegar ao Rio de Janeiro antes de dezembro, e financiados pela Legação Brasileira. Em 1848 devia enviar uma cópia em gesso de meio tamanho natural de uma estátua ou grupo antigo reduzido a baixo-relevo, para maior facilidade do transporte,<sup>964</sup> que segundo o catálogo da exposição seria a cópia da estátua antiga de Aquiles, além da cópia do busto de Cipião<sup>965</sup>. Nesta exposição, Pietro Tenerani, o mestre de Pamphiro, ofereceu à Academia uma cabeça do anjo da ressurreição, cópia em gesso do mármore original<sup>966</sup>. Em 1849, devia enviar uma composição original sua, de meio tamanho natural em baixo-relevo,<sup>967</sup> que figura sem título no catálogo<sup>968</sup>. Estas três obras foram expostas de novo, juntas, na Exposição Geral de 1852<sup>969</sup>. Diferentemente dos casos de pensionados pintores, Pamphiro não recebeu a encomenda de copiar obras específicas, como aconteceu com Victor Meireles, com uma lista detalhada de obras e inclusive figuras que devia copiar durante seus estudos.

A Seção de Escultura - ou seja, Marc e Zéphyrin Ferrez - enviou, em 1º de março de 1847, as instruções que o pensionado devia cumprir na sua estadia na Europa<sup>970</sup>. Recomenda

<sup>960</sup> Atas do diretor, 10 de abril de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>961</sup> Atas do diretor, 14 de fevereiro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>962</sup> Atas do diretor, 27 de março de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>963</sup> Avulso n. 5.660. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>964</sup> Atas do diretor, 15 março 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>965</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>966</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>967</sup> Avulso n. 5.660. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>968</sup> LEVY, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>969</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>970</sup> Avulso n. 5.660. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

que o artista "desconfie e se guarde de qualquer estilo exagerado ou affectado que possa haver em voga, e não observe mesmo se não com prudencia a boa Esculptura desde a Renascença"<sup>971</sup>. Por isso, a escultura antiga conforma-se como o centro do aprendizado e do estilo a seguir, devendo o aluno cingir-se à cópia do antigo, alternada com o modelo vivo, estudando diariamente anatomia e fisiologia das paixões e afetos humanos, e das proporções do corpo nas diversas idades e sexos. Como assinala Pereira em seu estudo sobre a pensão do pintor Victor Meirelles, a observação da tradição ocupava um lugar destacado, aprendendo com os mestres antigos as escolhas formais para a construção da beleza<sup>972</sup>. Como aponta Elaine Dias, tratando das propostas de Taunay, "o ensino sistemático do nu e o estudo da estatuária antiga da cópia dos mestres gregos levariam o artista à apreensão do método natural empregado pelos antigos na construção da beleza ideal, conduzindo-o à sua própria criação artística, e conseqüentemente, à fundação da escola brasileira"<sup>973</sup>.

Pamphiro é incentivado a adquirir todos os conhecimentos gerais que estivessem ao seu alcance - para alimentar seu espírito, fonte de todas as composições, e especialmente da história de sua arte -, de modo a compreender bem, à vista dos monumentos, a diferença dos estilos das diferentes épocas, ajudado pela *História da Escultura* do conde Leopoldo Cicognara. Essa comparação de estilos deveria servir ao aluno para se iniciar na arte da composição, tão simples quanto difícil em relação ao balanço das linhas, difícilíssimo em todos os sentidos. Além da figura humana, é encorajado a copiar animais, com o grandioso caráter da estatuária antiga, sem esquecer a ornamentação e a cópia dos objetos inanimados. Assim, através do trabalho assíduo, sem o qual não se podia esperar o total desenvolvimento das prendas naturais, o escultor devia acostumar-se à rapidez no desempenho, que junto à excitação mental produzida pelo aspecto de tantas obras primas, devia animar e melhorar as suas obras.

De volta ao Rio de Janeiro, no dia 9 de Janeiro de 1850, no navio Gal. Franc. Levillant<sup>974</sup>, foi nomeado professor de estatuária, através de concurso público, por decreto de 27 de setembro de 1850<sup>975</sup>. Já como professor, apresentou-se na Exposição de 1850, com a obra *Ajax Telâmonio*, baseado no canto décimo terceiro da *Ilíada*, com a seguinte inscrição:

---

<sup>971</sup> *Ibidem*.

<sup>972</sup> PEREIRA, S. G. "A Tradição artística e os Envios dos Pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro", em VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. (Org.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ / DezenoveVinte, 2010, v. 2, p. 628.

<sup>973</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>974</sup> *Correio Mercantil*, 10 de janeiro de 1850.

<sup>975</sup> *Correio Mercantil*, 19 de outubro de 1850.

"vindo a conhecer que era Netuno mesmo quem acabava de animá-lo ao combate, procura com as vistas segui-lo nos ares em que desaparecera, qual águia que caía sobre sua presa"<sup>976</sup>. O *Jornal do Comércio* elogiou a obra em esboço, repleta de belezas<sup>977</sup>. A estas obras Araújo Viana agrega os ornatos do teto do salão nobre da Escola Polytechnica do Rio de Janeiro, e os baixos-relevos sobre o poema Caramurú, de Santa Rita Durão, que estaria realizando no momento de sua morte<sup>978</sup>.

### 3.2.5 Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão

O segundo estudante da Seção de Escultura, neste caso gravador de medalhas, foi Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, que ganhou a medalha de ouro em 1846<sup>979</sup> e venceu o concurso para o prêmio de viagem em 12 de outubro 1847, concorrendo com Francisco Antônio Nery, de pintura histórica, Antônio Antunes Teixeira, de escultura, e João José Alves, de arquitetura, com o tema *Xenofonte tirando da cabeça a coroa de flores*. A trajetória deste artista, destinado quase naturalmente a ocupar a cadeira de gravura de medalhas, foi muito curta, pois em 16 de dezembro de 1850 morreu em Paris durante a sua pensão<sup>980</sup>. Diferentemente do pensado tradicionalmente, por causa do pouco conhecimento sobre o escultor e pelo fato de ter morrido em Paris, este viajaria inicialmente a Roma e não a Paris, sendo aluno do medalhista Girometti<sup>981</sup>, mas sua pensão seria prorrogada por mais dos anos, devido aos seus trabalhos em cera, de gosto elegante e toque delicado e finíssimo, para aprender em Paris a gravura em relevo sobre aço do papel de crédito, para conseguir evitar os impostos derivados da impressão no estrangeiro<sup>982</sup>. Partiu com o pagamento de 500.000 reis, um semestre de consignação para sua viagem, recebendo depois trimestralmente em Roma, e um semestre para a viagem a Paris e outro para a volta ao Brasil<sup>983</sup>.

---

<sup>976</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>977</sup> *Jornal do Comércio*, 21 de dezembro de 1850.

<sup>978</sup> MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", 25 de dezembro de 1922.

<sup>979</sup> *Gazeta Oficial do Império*, 1 de dezembro de 1846, p. 375.

<sup>980</sup> *O Correio da Tarde*, 22 de fevereiro de 1850.

<sup>981</sup> DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 268.

<sup>982</sup> *Ibidem*, p. 268-269.

<sup>983</sup> *Gazeta Oficial do Império*, 23 de março de 1848. Expediente do dia 20 de março de 1848.

Da mesma maneira que Pamphiro, Gusmão receberia suas instruções como pensionista, em um documento datado de 1 de abril de 1848,<sup>984</sup> cujo primeiro ponto, como era inevitável, aludia à importância do estudo da estatuária antiga, alternada com o estudo do modelo vivo, "evitando o perigo de exageração das qualidades do primeiro pelo positivo do segundo"<sup>985</sup>. A recomendação de frequentar um curso de anatomia e fisiologia das paixões aplicada à expressão artística era comum com os estudantes de escultura, mas os gravadores deviam adquirir também o "conhecimento exacto e manutenção practica dos processos mecanicos que lhes são proprios. Uma parte da metallurgia ao menos e a intelligencia de algumas operações chemicas", além de "possuir a habilidade de cortar o aço para a gravura em relevo do papel de credito; uma das mais importantes applicações das Bellas-Artes nos misteres da administração social"<sup>986</sup>.

Apesar destes conhecimentos técnicos, a Academia salienta a primazia da arte e da poesia da arte, do pitoresco e do grandioso. O aluno devia dominar a parte técnica, "mas não á custa da parte mais elevada da sua profissão, de correcção das formas, da belleza das expressões, em fim do acertado, do simples, do nobre da composição"<sup>987</sup>, os mesmos argumentos utilizados pela Congregação quase 40 anos depois na sua oposição à supressão da Cadeira de gravura de medalhas e pedras preciosas pela nova Cadeira de xilografia.

Em termos práticos, as instruções de Gusmão se assemelham às de Pamphiro, indicando as visitas às vilas próximas a Roma e a Nápoles, e ao norte da Itália, no período do verão, também por motivos sanitários, a fim de evitar a época de febres, para acabar a viagem em Paris. Quanto aos envios, devia remeter à Academia antes de junho, também para figurar nas exposições gerais, uma cópia em cera ou em gesso de algum baixo-relevo antigo, com figuras de 12 polegadas em 1849, e uma composição sua em gesso, de 36 sobre 24 polegadas em 1850.

A pesquisa sobre este artista, assim como sobre os artistas de sua geração - como os escultores Luís Escócia de Castro Ribeiro, Frederico Regis, Antônio Antunes Teixeira, Joaquim Pinto de Castro e Belmiro Antônio dos Santos, e os gravadores Antônio Boaventura da Fonseca, Justino João Ferreira e Ezequiel da Silva Santos -, constitui-se como um campo desafiador e pouco estudado, que poderá trazer conhecimentos relevantes tanto para o estudo da Academia e de seus processos, como para a escultura de modo geral.

---

<sup>984</sup> Avulso 5198, 1 de abril de 1848. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>985</sup> *Ibidem.*

<sup>986</sup> *Ibidem.*

<sup>987</sup> *Ibidem.*

### 3.2.6 Joaquim José da Silva Guimarães Júnior

O seguinte escultor a ganhar o prêmio de viagem, Joaquim José da Silva Guimarães Júnior, só o faria 13 anos depois, em 1860, já segundo o estipulado na Reforma Pedreira, conservando-se mais documentação sobre este caso, que traz interessantes conclusões sobre os procedimentos acadêmicos.

Na sua formação na Academia de Belas Artes, Guimarães conquistou menção honrosa de primeiro grau em 1857<sup>988</sup>, duas menções honrosas em 1858<sup>989</sup>, uma delas em anatomia e fisiologia das paixões<sup>990</sup>, e de novo menção honrosa em 1859<sup>991</sup>, mas também conquistou uma menção honrosa em 1860 no Liceu de Artes e Ofícios<sup>992</sup>. Esta dupla formação, na Academia e no Liceu, à falta de estudos mais aprofundados, parece não ter sido um fato estranho na formação escultórica.

O concurso, ao qual concorreram com ele um pintor e um arquiteto, aparece fartamente documentado no *Correio Mercantil* de 7 de janeiro de 1861, questionando a competência dos concorrentes e a honestidade dos mecanismos acadêmicos, sugerindo ao longo do texto os favoritismos que orientavam as nomeações. O texto arranca discordando do sistema pelo qual era eleito o pensionista - pois não deveriam concorrer pensionistas das diversas especialidades, e sim escolher uma só especialidade por ano e realizar um concurso -, para continuar indicando algumas irregularidades pelas quais o concurso deveria ter sido suspenso. A primeira delas seria a decisão do corpo acadêmico de que o gravador realizasse seu trabalho em barro, podendo passá-lo depois a gesso, alegando que o prazo estipulado de 30 dias para a realização do trabalho não era suficiente para a execução de uma medalha em metal. O crítico aponta então uma proteção para com o aluno de gravura, pois os 30 dias, segundo os estatutos, seriam o prazo mínimo para a celebração de um concurso de primeira ordem, mas a estipulação do prazo máximo ficava a juízo da Academia.

O artigo continua discutindo a natureza e características próprias da gravura de medalhas, necessariamente diferente da escultura, mas sendo uma aplicação desta e do desenho aos metais, às pedras preciosas e às conchas. Por isso, um gravador de medalhas

---

<sup>988</sup> *Correio Mercantil*, 20 de dezembro de 1857.

<sup>989</sup> Avulso n. 88, 21 de dezembro de 1858. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>990</sup> *Correio Mercantil*, 1 de março de 1858.

<sup>991</sup> Avulso n. 366, 29 de julho de 1859. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>992</sup> *Correio Mercantil*, 6 de junho de 1860.

devia saber aplicar a escultura ao metal para cunhar medalhas e moedas, e, se não demonstrava esta perícia no concurso, elaborando suas obras em barro, cera e metal, dominando a totalidade do processo, não passaria de ser um escultor. Isso seria mais realçado pelo fato de o anterior pensionado de gravura, Pessoa de Gusmão, ter realizado sua obra em metal.

Em segundo lugar, o jornal ocupa-se da eleição do tema e do modo da prova, criticando o fato de os alunos de pintura e escultura terem de realizar apenas uma figura, quando a verdadeira dificuldade consistia em compor grupos, na sua diversidade de expressões e na harmonia de suas partes. Na escultura realizada no concurso, fora a expressão fisionômica e a escolha da posição, os alunos apenas realizavam a prática habitual a que estavam acostumados na aula de nu, posto que o tema era escolhido pela Academia, segundo o crítico, sempre entre os temas gregos e romanos, convindo muito mais os temas bíblicos ou nacionais.

A votação dos professores é o assunto do terceiro, quarto e quinto pontos, denunciando irregularidades na votação, que outorgou 4 votos ao aluno de gravura, 3 ao de pintura e 2 ao de arquitetura. A irregularidade em si reside no fato de que, após a votação, quatro dos professores manifestaram ter votado no concorrente de pintura. Diante do equilíbrio dos votos, o jornalista conclui que se deveria repetir a votação até conseguir algum dos alunos maioria absoluta para conseguir tão importante prêmio, e em caso algum contar com o voto do diretor, ainda mais não sendo ele professor, que só deveria intervir em caso de empate.

Após destacar o talento e a aptidão dos alunos, o autor insiste na insuficiente preparação dos concorrentes, fato destacado anos depois no caso de Guimarães, ao solicitar a vaga de professor, que impediria qualquer deles de se declarar vencedor, devendo assim ficar o concurso deserto. Tratando de Guimarães, afirma que:

O trabalho do gravador não tem estudo physionomico, ha alli um cara de ex-voto, ou um soldadinho de chumbo. Estudo do tronco e da perna direita nenhum; esta perna, além da falta de musculação, é curta, como o braço direito é ou parece por demais longo. A figura, em vez de se achar em geito de partir para a guerra, está com o pé direito pousado em um plano superior, como se houvesse posto o pé no primeiro degráo de uma escada, para suir, e parasse á espera de qualquer cousa... que aqui era o premio. Um individuo armado, para fazer um juramento, não passa a espada para a mão esquerda, como representou o candidato, principalmente estando esta occupada em segurar o escudo; com a propria arma na direita faz o juramento.<sup>993</sup>

---

<sup>993</sup> *Correio Mercantil*, 7 de janeiro de 1861.

Num exercício de erudição, o artigo discute a exatidão histórica do tema escolhido - *Aquiles recebendo a notícia da morte de Patroclo* jura vingá-lo e parte para a guerra - e a pertinência do nu na representação. O domínio da anatomia, base do ensino acadêmico, é, neste caso, supeditada, a favor do rigor histórico, do domínio do modelado das telas.

Achilles, quando recebeu a notícia, não estava nem poz-se como o pai Adão; vestia túnica; e, quando foi para o combate, ia armado do modo seguinte: elmo que lhe vinha até a frente, couraça, enêmides (especie de cothurnos que lhe cobriam as pernas, unidos por alamares ou colchetes de prata), grande escudo arredondado e coberto de emblemas, espada pendene, e venabulo em punho.

Nem se diga que não convém o nú para apreciar se o estudo anatomico; muito estudo anatomico ainda assim podia apressentar, e por outro lado as vestes tambem apresentão grandes dificuldades de execução.<sup>994</sup>

Finalmente, o *Jornal do Comércio* apela ao cumprimento do artigo 60 dos estatutos, que obrigava a redação de pareceres individuais sobre as obras, sometidos à discussão, ferramenta muito útil e necessária para mostrar o estilo do professor, assim como seus conhecimentos sobre arte, servindo como base não só para o julgamento, senão como prova de justiça, afastando assim as suspeitas de eleições motivadas por razões extra-artísticas.

Segundo a crítica de Adalberto Mattos<sup>995</sup>, o artista produziu pouco, mas foi um hábil retratista, contando com sete trabalhos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; os bustos do visconde de São Leopoldo, do cônego Fernandes Pinheiro, do marquês de Sapucaí, de Gonçalves Dias [Imagem 119], de Januário Cunha Barbosa<sup>996</sup> [Imagem 120], os medalhões de dom Pedro II e uma medalha comemorando a Lei do Ventre Livre. Na Escola de Belas Artes existiam três trabalhos seus: um medalhão em mármore, uma redução em ferro deste trabalho e um modelo de medalha em bronze. Também em 14 de outubro de 1856 expôs três medalhas [Imagem 121], figurando na primeira exposição da Arcádia Fluminense<sup>997</sup>.

---

<sup>994</sup> *Ibidem*.

<sup>995</sup> MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

<sup>996</sup> *Monitor Campista*, 22 de fevereiro de 1878, atribui este busto a Ferdinand Pettrich, inaugurado em 6 de abril de 1848.

<sup>997</sup> *Correio Mercantil*, 17 de outubro de 1856.

Imagem 119 - Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. Busto de Gonçalves Dias.



Fonte: MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", Ilustração Brasileira, 25 de dezembro de 1922

Imagem 120 - Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. Busto do cônego Januário da Cunha Barbosa.



Fonte: MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", Ilustração Brasileira, 25 de dezembro de 1922.

Imagem 121 - Joaquim José da Silva Guimarães Júnior.  
Medalha.



Fonte: MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1922.

Nos bustos denota, segundo Mattos, um artista observador, preocupado com o bom desenho e a psicologia dos personagens, destacando entre todos eles o de Cunha Barbosa, expressivo e de técnica segura. Já o busto do marquês de Sapucaí é definido como o mais fraco, antipático como feitura e conjunto. Pelo contrário, o mais destacado de sua produção são suas obras em mármore, de técnica sóbria, com um modelado, detalhes e cortes agradáveis, e especialmente o medalhão da Escola de Belas Artes, bem composto mas de desenho inferior a outros trabalhos.

Guimarães Júnior chegou a Paris no dia 22 de abril de 1861, apresentando-se, dias depois, ao Ministro do Brasil e ao secretário da Escola de Belas Artes, ao que consultou sobre o mestre que deveria tomar, sendo proposto Eugène-André Oudiné, para o qual foi redigida uma carta de recomendação. Apesar dela, o mestre recusou aceitar o estudante, pois ele só tinha dois discípulos, e só por motivos de amizade. Diante da resposta negativa, foi

recomendado ao professor François Jouffroy, que o aceitou no seu atelier<sup>998</sup>. A entrada dos pensionistas no atelier de um mestre não garantia o aceite na Escola de Belas Artes, como mostra o caso de Guimarães, que só conseguiu entrar na Academia por concurso oficialmente em 7 de outubro de 1863,<sup>999</sup> embora cursasse os estudos por carta de recomendação do seu mestre.

Como era prescrito, o aluno manteve contínua correspondência tanto com o ministro em Paris quanto com o diretor da Academia, remetendo documentos sobre sua conduta e aplicação. Assim, os documentos emitidos pela Escola Imperial de Belas Artes de Paris destacam sua conduta, seu trabalho e as suas grandes disposições<sup>1000</sup>, e ainda o gravador foi agraciado pelo Patriarca de Jerusalém com a nomeação de cavaleiro da Ordem do Santo Sepulcro<sup>1001</sup>.

As obras finais do pensionista foram enviadas no navio francês "Mineiro", anunciando a Academia sua chegada em 25 de outubro de 1865<sup>1002</sup>, mas o artista já tinha remetido suas obras, segundo o estipulado pelos estatutos, julgadas em 13 de novembro de 1863, por José da Silva Santos, Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Victor Meireles<sup>1003</sup>, e em 8 de abril de 1864, por José da Silva Santos e Chaves Pinheiro<sup>1004</sup>. Em 1863 enviou cinco academias, uma estatueta, e a cópia do tronco do Fauno. A comissão julgou, prescindindo de pequenos erros, que o pensionista tinha feito bastantes progressos, modelando com mais franqueza e desenhando mais corretamente, apesar de sentir falta de trabalhos relativos à gravura de medalhas, concluindo por isso que seus estudos:

não são feitos no estylo mais proprio do Baixo-Relevo adaptado a Gravura de medalhas, e por isso julga conveniente recommendar ao dito Pensionista, que tomando em consideração o que fica dito preste toda a attenção aos seus novos estudos, não esquecendo-se do fim principal da arte que foi estudar.<sup>1005</sup>

Novamente em 1864 a comissão nota o progresso nos estudos do aluno, especialmente numa estátua de velho, porém destacando a falta de trabalhos relativos à gravura de medalhas.

---

<sup>998</sup> Avulso n. 5.370, 22 de maio de 1861. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ

<sup>999</sup> Avulso n. 5.148, 15 de outubro de 1863. Em outro documento, o avulso n. 5.148, afirma-se que ele era aluno desde o dia 10 de julho de 1861, ainda que talvez não oficialmente. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1000</sup> Avulso n. 5.148, 22 de outubro de 1863. Avulso n. 5.148. 28 de julho de 1864, Avulso n. 5.389, 22 de abril de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1001</sup> Avulso n. 5.389, 16 de novembro de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1002</sup> Avulso n. 5.388, 25 de outubro de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1003</sup> Avulso n. 5.375, 13 de novembro de 1863. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ

<sup>1004</sup> Avulso n. 5.375, 8 de abril de 1864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ

<sup>1005</sup> Avulso n. 5.375, 13 de novembro de 1863. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ

Devido à sua boa disposição, foi decidida a prorrogação de sua bolsa por mais um ano, residindo em Paris, para se dedicar ao estudo dos "processos mais modernos da gravura empregada nos libros e jornaes illustrados", totalizando assim sua formação cinco anos, quatro em Paris e um na Itália<sup>1006</sup>. Assim, o caso de Guimarães Junior mostra claramente o funcionamento dos mecanismos acadêmicos: o concurso para o prêmio de viagem, a eleição do mestre, o envio das obras e sua recepção pela Congregação, as relações dentro desta, além da fronteira entre estatuária e gravura de medalhas e sua relação.

O seguinte pensionado de escultura, Cândido Caetano de Almeida Reis, estatuário, venceu o concurso de 1865, partindo para Paris, mas teve sua pensão interrompida por ordem do Governo em 1868, antes de sua conclusão. Pelo caráter excepcional deste caso, dedicaremos a seguinte seção - 3.3 - exclusivamente a esse escultor.

O último pensionado do período, também estatuário, seria Rodolpho Bernardelli<sup>1007</sup>, cuja estadia em Roma é a mais documentada, conservando grande parte da correspondência com o diretor, cartas pessoais, os pareceres sobre as obras e as instruções da Academia. Bernardelli venceu o concurso de 1876 com o baixo-relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*<sup>1008</sup>, que realizou sem concorrentes durante um mês, e que foi analisado pela comissão formada por Ernesto Gomes Moreira Maia, Antônio de Pádua e Castro e João Maximiano Mafra, na *Fala do concurso*<sup>1009</sup>, em 16 de setembro de 1876.

A comissão conclui que a obra satisfaz ao solicitado, indo além do razoável para um aluno principiante e tão afastado do centro artístico. Destaca a composição, a execução, a expressão dos personagens, mas principalmente elogia o uso difícil da perspectiva no baixo-relevo, um dos pontos mais problemáticos na escultura brasileira, que não produziu excessivos relevos, e poucas vezes em matéria dura. Assim, o aluno partiu para Roma, sendo autorizado em carta de 28 de maio de 1877 por Nicolau Tolentino para tomar como mestre Giulio Monteverde (1837-1917), com quem estudou entre 1877 e 1885.

O escultor enviaria no seu primeiro ano, 1877, um busto de mulher e um busto de Jesus Cristo, assim como uma academia feminina e outra masculina em baixo-relevo. No ano seguinte, remeteu o relevo *Adão e Eva* e o relevo *Fabiola* ou *Primeiro martírio de São Sebastião*, em 1879; *O protomártir Santo Estevão*, em 1880; *A Faceira*, em 1881; a maquete

---

<sup>1006</sup> Avulso n. 2.585, 12 de abril de 1864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ

<sup>1007</sup> As informações sobre o prêmio de viagem de Rodolpho Bernardelli estão tomadas da obra de SILVA, M. do C. C. da. 2005, *Op. cit.*

<sup>1008</sup> SILVA, M. do C. C. da. 2005, *Op. cit.*, p. 20

<sup>1009</sup> *Ibidem*, p. 21.

de *Cristo e a mulher adúltera* (1881); e, em 1882, a *Vênus Calipígia*, expostas todas elas nas Exposições Gerais de 1879 e 1884. O artista conseguiu uma prorrogação de dois anos para realizar em mármore seu grupo *Cristo e a mulher adúltera*, assim como para viajar para completar sua formação e copiar em mármore a estátua da *Vênus de Médici*, diante do sucesso da cópia da *Vênus Calipígia*, ambas as primeiras cópias em mármore de estátuas antigas que entravam na Academia.

As obras do escultor foram recebidas pela Academia com bastante agrado, criticando alguns pequenos defeitos que a prática corrigiria, e especialmente o realismo que, segundo a Congregação, dominava suas obras, e que se não podia aceitar, por ser ela "guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores"<sup>1010</sup>, ainda que melhor tolerado em obras de gênero como *A Faceira*.

Com a grande exposição de suas obras, em 16 de outubro de 1885, já de volta ao Brasil, e sua nomeação sem concurso no dia seguinte como professor de estatuária da Academia, inicia-se uma nova época para a escultura na capital do império dominada pelo escultor. Como afirma Couto da Silva:

a produção de Bernardelli tendeu a apresentar um delicado equilíbrio que lhe permitiu que fosse aceita pela congregação de professores, como aluno que era, promovido pela instituição acadêmica. Ao mesmo tempo, o artista procurou realizar trabalhos coerentes com as novas idéias que começavam a aparecer no Brasil do final do século.<sup>1011</sup>

A situação em 1885 favorecia a preeminência de Bernardelli, pois a Academia quase não contava com alunos de estatuária. A aula de escultura de ornatos encontrava-se inoperante desde 1881 e a de gravura de medalhas sem professor desde 1869. A geração de companheiros de estudos de Bernardelli limitava-se aos escultores Hortencio Branco de Cordoville e Bento José Baptista da Rocha, que não conseguiram muita relevância artística, e Benevenuto Cellini<sup>1012</sup>, artista pernambucano, pensionado pelo governo do seu estado para estudar na Academia a partir de 1875. Fixado no Rio, realizou algumas obras, das que não sabemos precisar a sua localização, enviadas como prova de sua aplicação ao seu estado natal, como a estátua do rio Capibaribe ou Mercúrio, oferecida a Associação Comercial de

<sup>1010</sup> SILVA, M. do C. C. da, 2005, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>1011</sup> *Ibidem*, p. 119-120.

<sup>1012</sup> CORD, M. M. "Antônio Benevenuto Cellini: a trajetória de um escultor da escravidão à liberdade". Recife/Rio de Janeiro, século XIX. Comunicação apresentada no VI Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, UFSC, 15-18 de maio de 2013. Disponível em <<http://labhstc.ufsc.br/files/2013/04/Marcelo-Mac-Cord-texto.pdf>> Acesso em: 18 de junho de 2016.

Pernambuco. Além disso, restaurou as estátuas de João Caetano e Joaquim Augusto, por encomenda do Conservatório de Música. Como professor, Bernardelli, nos seus primeiros anos, contou com muito poucos alunos, como Paulo Ildefonso da Assunção, Emmanuel Lacaille - morto precocemente -, e talvez o mais relevante de todos eles, Benevenuto Berna. Este último desenvolveria sua carreira principalmente no período republicano, quando a escultura começava a recobrar forças e a aumentar seu número de estudantes na Escola Nacional de Belas Artes.

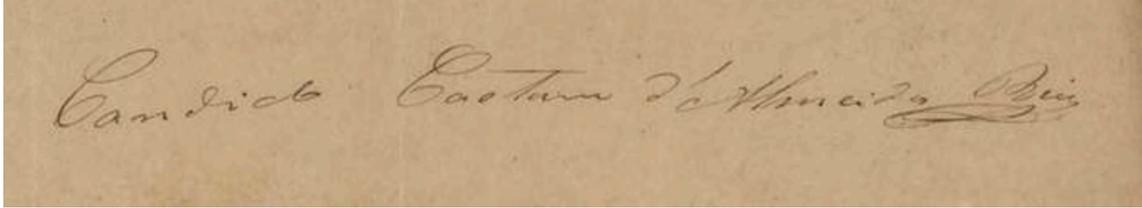
A estadia de Bernardelli na Itália, do mesmo modo que seu trabalho no Brasil, é bastante conhecida, e estão documentadas suas viagens e suas visitas às Exposições Universais, como a de Paris de 1878, suas escolhas artísticas e afinidades estilísticas através dos seus próprios escritos, os prêmios e os reconhecimentos que recebeu, seu papel no mercado artístico e nas vendas para completar sua pensão. Este panorama é muito mais obscuro no caso dos outros pensionistas da Seção de Escultura, cujo conhecimento é indispensável para que se tenha uma visão acertada da Academia e seus funcionamentos, necessária para a compreensão tanto da escultura quanto da história da arte brasileira.

### 3.3 O pensionado Almeida Reis

Imagem 122 - Pedro Américo. *Retrato de Cândido Caetano de Almeida Reis*.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



### 3.3.1 Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-1889)



Cândido Caetano de Almeida Reis foi "na estatuaría, o mais completo artista que o Brasil já produziu"<sup>1013</sup>, foi também "incontestavelmente o primeiro escultor brasileiro"<sup>1014</sup>, mas que também foi chamado de ignorante em matéria de arte<sup>1015</sup>, considerado como um artista que não tinha mais o que fazer<sup>1016</sup>. Sua figura, certamente, constitui um grande desafio para a historiografia. Nascido em 3 de outubro de 1838<sup>1017</sup>, foi o segundo escultor pensionado pela Academia Imperial de Belas Artes. Começou sua formação na oficina de entalhador do seu pai, Caetano Manoel dos Reis<sup>1018</sup>, na rua da Alfandega, 196, onde foi exposta uma das primeiras obras conhecidas do escultor: uma imagem de São Sebastião para a igreja do Sacramento<sup>1019</sup>, bem esculpida e de boa anatomia<sup>1020</sup> [Imagem 123].

Acha-se exposta em a rua da Alfandega n. 196 uma imagem de S. Sebastião de altura regular, feita por um jovem alumno da academia das Bellas-Artes, o Sr. Candido Caetano de Almeida Reis. Algumas pessoas que a virão nos tem dito que é um bom trabalho, e que denota em seu autor disposições muito felizes.<sup>1021</sup>

<sup>1013</sup> *O Paiz*, 15 de junho de 1924.

<sup>1014</sup> *Correio Mercantil*, 20 de setembro de 1868.

<sup>1015</sup> *Revista Illustrada*, 1887, ano XII, n.478, p. 6 e 7.

<sup>1016</sup> *Revista Illustrada*, 1879, ano IV, n.155.

<sup>1017</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 243. Segundo documento avulso do Museu dom João VI - EBA/UFRJ, em 1862 tinha 24 para 25 anos, e, portanto, teria de ter nascido em 1837.

<sup>1018</sup> MORAES FILHO, A. J. DE M. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 2. O atelier de Candido Manoel dos Reis, segundo *o Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, esteve situado na rua da Alfandega, 187, em 1852 e 1853; na rua da Alfandega 187 e 196, em 1854 e 1855; e definitivamente no número 196, desde 1856 até 1872.

<sup>1019</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>1020</sup> *Revista da Semana*, 29 de junho de 1935. Escragnolle Doria.

<sup>1021</sup> *Correio Mercantil*, 1 de março de 1858.

Imagem 123 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *São Sebastião*, 1858, madeira policromada. Igreja do Sacramento. Rio de Janeiro.



Pouco sabemos do labor de Cândido Manoel dos Reis<sup>1022</sup>, reinol<sup>1023</sup>, definido como santeiro e entalhador, além de uma coluna feita sob a sua direção para a colocação de um busto do abade do mosteiro de São Bento, frei Luís da Conceição Saraiva, obra de Honorato Manoel de Lima, inaugurado em sessão solene no Círculo Histórico e Filosófico, e oferecido, segundo inscrição no pedestal, pela mocidade estudiosa em 1859, como agradecimento pela abertura de aulas de educação primária, secundária e teologia<sup>1024</sup>. Do mesmo modo, sua

<sup>1022</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, Generino dos Santos recolhe as notas biográficas escritas por R. Teixeira Mendes. Segundo ele, seria Almeida Reis filho de Caetano Manuel dos Reis e Quintilia Joaquina da Trindade. Seriam seus avós paternos Manuel José Vicente e Josephina Rosa de Almeida, e maternos, Joaquim de Souza Rangel e Maria Antonia de Miranda. Era irmão de Manuel Caetano dos Reis e Almeida, nascido em 14 de setembro de 1833, e Bernardino de Senna Reis e Almeida, nascido no dia 27 de junho de 1830. Seria seu padrinho de batismo Luiz Manuel dos Reis.

<sup>1023</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>1024</sup> *Novo e Completo Indice Chronologico da História do Brasil*, 1859, p. 153. *Correio Mercantil*, 28 de outubro de 1859.

presença na documentação é escassa, encontrando apenas um incidente na aula de estatuária protagonizado por alguns alunos que jogaram cupim pela janela, enquanto ele se achava com o professor de estatuária, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, em 24 de setembro de 1867<sup>1025</sup>.

Além desta formação, ingressou na Academia de Belas Artes<sup>1026</sup> em 1852 como aluno amador, solicitando a matrícula nas aulas de estatuária em fevereiro de 1857<sup>1027</sup>, e cursando as seguintes matérias: desenho figurado como amador em 1852, 1853 e 1854; matemáticas aplicadas ao desenho geométrico em 1855, obtendo a aprovação sem méritos adicionais<sup>1028</sup>; estatuária<sup>1029</sup> como amador em 1856, sendo louvado como ouvinte<sup>1030</sup>, e matriculado como aluno regular entre 1857 e 1862, obtendo quatro menções honrosas, duas medalhas de prata, uma medalha pequena de ouro e a grande medalha de ouro; anatomia entre 1857 e 1862, obtendo uma menção honrosa e uma medalha de prata; modelo vivo<sup>1031</sup> entre 1858 e 1862, obtendo uma menção honrosa<sup>1032</sup>, uma medalha de prata e uma medalha pequena de ouro. Concluiu seus estudos então com uma aprovação simples, seis menções honrosas e três medalhas de prata nos concursos trimestrais, e duas menções honrosas, duas medalhas de prata, duas medalhas pequenas de ouro e uma medalha grande de ouro<sup>1033</sup> nos concursos finais. Complementando os estudos acadêmicos, o terceiro lugar onde o escultor se formou foi o Liceu de Artes e Ofícios, onde recebeu menção honrosa no primeiro trimestre de 1860 pelos trabalhos apresentados<sup>1034</sup>.

Sem dúvida, a culminação da carreira do escultor foi o prêmio de viagem, que conquistou em 1865, depois de se apresentar ao concurso de 1862 e tentar concorrer ao concurso de 1861. Almeida Reis solicitou, apesar de não poder concorrer oficialmente ao prêmio de viagem de 1861, a permissão para modelar uma estátua em barro com o mesmo tema do concurso - *Aquiles recebendo a notícia da morte de Patroclo, jura vingá-lo e parte para a guerra*. Neste concurso, o vencedor foi o gravador de medalhas José Joaquim da Silva Guimarães Junior:

---

<sup>1025</sup> Avulso n. 656. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1026</sup> O historial do aluno é emitido pela Academia em 14 de outubro de 1862, presumivelmente para o concurso do prêmio de viagem. Avulso n. 5.797, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ. As condecorações alcançadas encontram-se no avulso n. 877, 13 de setembro de 1876, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1027</sup> Atas do diretor, 3 de março de 1857. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1028</sup> *Correio Mercantil*, 7 de dezembro de 1855.

<sup>1029</sup> Menção honrosa em 1857; Menção honrosa no segundo trimestre de 1861; Medalha de prata em 1858.

<sup>1030</sup> Atas do diretor, 2 de setembro de 1856. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1031</sup> Menção honrosa no segundo trimestre de 1861; Medalha de prata, no curso noturno, em 1863.

<sup>1032</sup> *Correio Mercantil*, 1 de março de 1858.

<sup>1033</sup> Atas do diretor, 2 de janeiro de 1861. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1034</sup> *Correio Mercantil*, 6 de junho de 1860.

não tendo podido concorrer por lhe faltarem certos preparatorios exigidos, propoz-se a fazer, não um baixo-relevo, mas uma estatua com o mesmo assumpto do concurso, tomando a expensas suas um modelo. Nisto consentiu com razão o professor da aula, o Sr. Chaves Pinheiro; quando, porém, o alumno ia começar, sobreveiu o Sr. Mafra, secretario e conselheiro do Sr. C. Pinheiro, e declarou que não devia ser assim. Concordarão então que fizesse o trabalho, mas com outro assumpto; e foi escolhido um assumpto, cremos que grego. *Neste sentido armou o alumno o seu trabalho, tomou e pagou um modelo durante dous ou tres dias em que trabalhou.... Eis se não quando sobrevém o mesmo Sr. Mafra e o Sr. Motta, e declarão que o alumno não devia proseguir. E teve elle de desfazer a obra encetada: perdeu o dinheiro que gastára, e viu-se obrigado, por conveniencias de alguém, por capricho ou não sabemos porque, a apresentar para o premio da aula uma copia em vez de um original.*<sup>1035</sup>

No concurso para o prêmio de viagem de 1862<sup>1036</sup>, apresentaram-se e foram admitidos dois candidatos: Almeida Reis e o arquiteto José Rodrigues Moreira, com o qual fundaria Acropólio, estabelecimento de Belas Artes, em 1874, decidindo a Congregação Acadêmica, "depois de longa discussão, que o objecto do concurso d'Esculptura será este anno uma estatua de 4 palmos, de composição do concorrente"<sup>1037</sup>, representando *Epaminondas na batalha de Mantinéa, ao arrancar o ferro de sua ferida.*<sup>1038</sup> Porém, foram propostos vários assuntos, sendo eliminados os quatro de história pátria na primeira votação, sugeridos pelo Dr. Maia, como *Estácio de Sá caindo ferido por uma flecha, Pedro de Albuquerque caindo ferido no Forte do Rio Formoso, André Vidal vitorioso no Forte das Cinco Pontas, Jaguarari correndo a levantar seus companheiros contra os holandeses, Felipe Camarão na batalha dos Guararapes*. Pelo contrário, foram aprovados os temas *Philoctetes na Ilha de Lemnos*, proposto pelo professor Santos; *Victor Meirelles propôs Davi antes e depois do combate com Golias; Ajax desafiando os deuses, Epaminondas na batalha de Mantinéa ao arrancar o ferro de sua ferida*, propostos pelo secretário, professor Mafra. Decidido o tema, deliberou a congregação sobre a pertinência do nu, aprovado pela maioria dos votos<sup>1039</sup>.

A Seção de escultura julgou em 1º de dezembro de 1862 que o trabalho de Almeida Reis era "infeliz, sem energia, sem expressão, sem nobreza, nada annuncia o heroe cujo

---

<sup>1035</sup> *Correio Mercantil*, 7 de janeiro de 1861.

<sup>1036</sup> Permissão para apresentar-se ao concurso de 1862, Avulso n. 5.798. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1037</sup> Atas do diretor, 14 de outubro de 1862. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1038</sup> *Ibidem*.

<sup>1039</sup> Atas do diretor, 14 de outubro de 1862. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

cadaver acompanhou á sepultura a gloria de Thebas"<sup>1040</sup>, notando erros anatômicos e de concepção:

a côxa esquerda é pouco volumosa em relação á outra, e nem pertence á perna cujos malléolos parecem inxados; o braço esquerdo que deve pela posição da estatua supportar o peso do tronco, não indica esta acção; pois que a mão apenas se encosta levemente na terra; os erros de anatomia são muitos e a expressão phisionomica é toda de um pedinte, e não de um guerreiro.<sup>1041</sup>

Entre os concursos de 1862 e 1865, Almeida Reis realizou algumas de suas primeiras obras, como um pequeno busto "que se diz muito semelhante ao original. É um bom trabalho que mostra o desejo de progredir desse moço"<sup>1042</sup>. Trabalharia também na escultura da igreja de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro, obra encarregada ao professor de escultura de ornatos, Padua e Castro, e na qual talaria em madeira junto com Chaves Pinheiro os seis painéis sobre a vida de São Francisco de Paula, dois saídos da mão do professor, junto com os apóstolos que rematam o entablamento, sendo quatro obra de Almeida Reis<sup>1043</sup>.

Mas, sem dúvida, a obra mais importante deste período de formação, anterior à sua ida a Europa, seria *a effigie de Michelangelo*, [Imagens 124 e 125] realizada em 1864, e oferecida para a primeira exposição do Congresso Juvenil Artístico<sup>1044</sup>, que tinha como objetivo "dar annualmente uma exposição de trabalhos artísticos de todos os alumnos das diversas academias do imperio"<sup>1045</sup>. Esta obra depois figuraria na Exposição Geral de 1865, para acabar no Museu Nacional, junto com *Jeremias e Estrela d'Alva*<sup>1046</sup>. Hoje, junto com *Jeremias*, encontra-se no Liceu de Artes e Ofícios. Embora os últimos estudos sobre esta obra afirmem que desde sua criação foi conhecida como *Michelangelo, poeta*<sup>1047</sup>, não é explicitada a fonte de tal afirmação e nos documentos da época e posteriores, é sempre citada como *Miguel Angelo* ou *Miguelangelo*<sup>1048</sup>.

<sup>1040</sup> Avulso n. 3.550. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1041</sup> *Ibidem*.

<sup>1042</sup> *Correio Mercantil*, 9 de janeiro de 1861.

<sup>1043</sup> FERNANDES, 2005, *Op. cit.*, p. 215.

<sup>1044</sup> *Correio Mercantil*, 16 de setembro de 1864.

<sup>1045</sup> *Correio Mercantil*, 11 de setembro de 1863.

<sup>1046</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 245.

<sup>1047</sup> RAMOS, R. M. "Almeida Reis, Michelangelo e o destino do artista." *Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, v. 2, 2014. Disponível em: <[http://figura.art.br/2014\\_11\\_menezes.html](http://figura.art.br/2014_11_menezes.html)> Acesso em: 29 de abril de 2015. RAMOS, R. M. "Parla, diavolo": Almeida Reis e a sombra de Michelangelo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah2/rmr.htm>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2016.

<sup>1048</sup> Atas do diretor, 1 de maio de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ. *A Reforma*, 27 de janeiro de 1874, *Gazeta da Tarde*, 4 de janeiro de 1885, DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.* p. 6, *Revista da Semana*, 30 de setembro de 1939.

Imagem 124 - Cândido Caetano de Almeida Reis.  
*Michelangelo*, 1864, gesso patinado, 146 x 70 x 147 cm.  
Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.



Fonte: RAMOS, R. M. "Almeida Reis, Michelangelo e o destino do artista."  
*Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, v. 2, 2014.

Imagem 125 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Michelangelo*, 1864, gesso patinado, 146 x 70 x 147 cm. Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.



Fonte: RAMOS, R. M. "Almeida Reis, Michelangelo e o destino do artista." *Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, v. 2, 2014.

Nesta obra, o escultor representa o artista sentado num momento de pausa na leitura, sustentando o livro e apoiando a cabeça no outro braço, pensativo. Poucas são as críticas a esta obra, excetuando a de Gonzaga Duque, que afirma que "este corpo talhado por uma maneira austera que não deixa esquecer de todo a do grande mestre florentino, tanto pela violência e largura de passar a espátula quanto pelo sentimento da forma"<sup>1049</sup>. Almeida Reis escolhe uma posição similar a usada por Eugène Delacroix, *Michelangelo no seu ateliê*, 1849-1850, [Imagem 126] embora não tenham nenhuma conexão certa, e no modelado do rosto denota o conhecimento dos retratos do artista, possivelmente a gravura de Jean Louis Potrelle, baseado no retrato de Daniele di Volterra [Imagem 127], e o desejo de representá-lo o mais similar possível, tanto nas suas roupas quanto no seus traços físicos.

---

<sup>1049</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 246.

Imagem 126 - Eugène Delacroix. *Michelangelo no seu atelier*, 1849-1850, óleo sobre tela. Museu Fabre, Montpellier.



Fonte: <<http://www.everypainterpaintshimself.com/galleries/delacroix>>

Imagem 127 - Jean Louis Potrelle. *Retrato de Michelangelo*. Gravura.



Fonte: <<http://www.harvardartmuseums.org/art/241738>>

Segundo Renato Menezes Ramos, quem publicou dois artigos sobre esta obra recentemente<sup>1050</sup>, "Almeida Reis representa Michelangelo como um perfeito cortesão do século XIX. A roupa justa talhando o corpo, com tecidos que se dobram na superfície da pele, cabia, infalível, a um dândi"<sup>1051</sup>. No entanto, ao nosso modo de ver, as roupas são um estudo bastante fiel da moda do século XVI, vestindo gibão abotoado com camisa, calções bufantes recortados em faixas, meia-calça e escarpins próprios do período, além da capa sobre a que ele senta.

Nestes artigos, estabelece-se uma comparação entre a figura de Almeida Reis e a de Michelangelo, com que se identificaria pelo seu temperamento, pois ele "prenunciava-lhe o próprio destino, como gênio incompreendido, espreitado pela inveja, fadado ao fracasso, atacado pela perturbação do ato criador e seduzido pela autodestruição"<sup>1052</sup>. Para o autor, ambos eram "gênios incompreendidos, atormentados e que dispensavam uma fúria demiúrgica na execução de suas obras"<sup>1053</sup>. Assim, esta obra se tornaria "um campo de experimentação metalinguística, no sentido de que a obra de arte de conteúdo expressivo falava dela mesma, de seus próprios meios e referências"<sup>1054</sup>, destacando a ideia do artista como pensador<sup>1055</sup>.

Para Gonzaga-Duque, é claro como estes versos espelham "a tremenda luta psicológica em que está empenhada a celebração daquele portentoso homem, tais são os seus traços fisionômicos, a sua atitude, a flexidez meditativa do seu profundo olhar"<sup>1056</sup>.

Embora se afirme, nos últimos estudos sobre o escultor, que "a obra de Almeida Reis não renderia frutos além da conquista do prêmio de viagem de 1865"<sup>1057</sup>, esta mereceu por parte da Academia uma medalha de prata na Exposição Geral de Belas Artes de 1865<sup>1058</sup>, sendo definida como a "aurora de um artista que se anuncia no bem pensado da attitude, na regularidade das proporções, e no estudo do modelado que se aproxima da verdade"<sup>1059</sup>. Ao

---

<sup>1050</sup> RAMOS, 2014, *Op. cit.*

<sup>1051</sup> *Ibidem.*

<sup>1052</sup> *Ibidem.*

<sup>1053</sup> *Ibidem.*

<sup>1054</sup> *Ibidem.*

<sup>1055</sup> *Ibidem.*

<sup>1056</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 246.

<sup>1057</sup> RAMOS, 2015, *Op. cit.* Realmente esta obra não foi a responsável pela obtenção do prêmio de viagem, fato que será analisado no ponto 4.1, ao tratar da construção historiográfica da figura do escultor.

<sup>1058</sup> Atas do diretor 1 de maio de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ. *The Anglo-Brazilian Times*, 24 de julho de 1866, p. 2.

<sup>1059</sup> Atas do diretor, 1 de maio de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

mesmo tempo que Almeida Reis, foram premiados os escultores Antônio de Pádua e Castro, pela porta para a igreja de São Francisco, distinguido em primeiro lugar e de um modo muito proeminente com a Ordem da Rosa; e, com medalha de ouro, Francisco Manuel Chaves Pinheiro pela estátua equestre do imperador dom Pedro II na rendição da Uruguaiana, Camillo Formilli, por um busto em mármore, e Christian Luster por quatro medalhões em gesso.

O seguinte grande prêmio do jovem escultor foi o tão almejado prêmio de viagem a Europa, concorrendo junto com o pintor histórico José Mendes Barbosa e o pintor de paisagem Geraldo Francisco Xavier Lima, com o tema *Homero cego cantando pelas cidades da Grécia*<sup>1060</sup>. Os alunos, convocados no dia 24 de abril de 1865, tiveram 30 dias para a realização dos trabalhos, expostos durante seis dias depois da conclusão. As atas da Academia recolhem assim o processo:

O trabalho de Paisagem será uma vista tomada do natural, em tela nº 30, o de Estatuaria, uma estatua em barro de 4 palmos de proporção e o de Pintura Histórica, uma composição de uma só figura em tela nº 50. Resolve a Congregação que se siga n'este concurso o mesmo que se tem observado nos anteriores concursos d'esta especie. A porta da sala do concurso será aberta ás 9 horas da manhã., e fechada ás 2 1/2 da tarde. Concedem-se 30 dias uteis para execução do trabalho: o concorrente em Paisagem fará o seu esboçado do natural durante 6 dias, sendo acompanhado pelo Guarda. O Concurso d'Esculptura será julgado em barro. Os trabalhos ficarão expostos ao publico durante 6 dias depois do julgamento. A Congregação approva os cinco seguintes assumptos historicos para objecto de concurso de Pintura e d'Esculptura: 1º Jeremias lamentando a queda de Jerusalem. 2º Homero cego cantando pelas cidades de Grecia. 3º Belisario esmolando ás portas de Roma. 4º S. Jeronymo meditando na sua gruta. 5º a vocação de Abrahaõ, e para o concurso de Paisagem saõ escolhidos os dous seguintes pontos: 1º Vista de S. Christovão e Cajú ao pôr do sol, tomada da Praia Formosa proximo á pedreira. 2º Vista de São Christovão tomada do morro de Sta. Thereza ao pôr do sol.. Saõ entaõ chamados os concorrentes á sala das sessões, communicãõ-se-lhes os pontos approvados; e sendo por elles tirados á sorte, sahe para o concurso de Pintura e Esculptura o assumpto. Homero cego cantando nas cidades de Grecia, e para o concurso de Paisagem: Vista de S. Christovão tomada do morro de Sta. Thereza ao pôr do sol. Retiraõ-se os concorrentes, devendo principiar o concurso na 2ª feira proxima 24 do corrente.<sup>1061</sup>

No dia 3 de junho de 1865 os professores da Seção de Escultura da Academia Imperial de Belas Artes - Francisco Manuel Chaves Pinheiro, professor de estatuária, Antônio de Padua e Castro, professor de escultura de ornatos e José da Silva Santos, professor de gravura de medalhas - julgaram a estátua apresentada pelo aluno de estatuária Cândido Caetano de Almeida Reis como satisfatória, obtendo, assim, tão distinguido prêmio.

<sup>1060</sup> Atas do diretor, 22 de abril de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1061</sup> Atas do diretor, 22 de abril de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

A Secção de Escultura tendo examinado minuciosamente a estatua do concurr.<sup>e</sup> á viagem á Europa, hé de parecer que o mesmo concorrente saptisfez bem o programa que lhe foi dado, achando a mesma Secção bem executada a estatua, notando apenas ligeiros defeitos.<sup>1062</sup>

Diante da superioridade incontestável da estátua, por voto unânime, Almeida Reis foi escolhido pensionado e definida Paris, tendo como base a proposta do secretário João Maximiano Mafra<sup>1063</sup>, como destino do jovem estatuário para os três primeiros anos, e Roma para os dois últimos<sup>1064</sup>, com uma quantidade de 1.500.000 reis anuais<sup>1065</sup>, adiantando-lhe 375.000 reis para a compra da passagem para França, motivado pela pobreza do estudante<sup>1066</sup>, fato que atrasou sua partida, que teve lugar no dia 24 de janeiro de 1866, no vapor Navarre, embora tivesse iniciado sua pensão no dia 14 de dezembro do ano anterior<sup>1067</sup>. Antes desta viagem, só temos constância de um outro deslocamento para Santos, no vapor Santa Maria, voltando ao porto do Rio em 17 de março de 1863<sup>1068</sup>.

Assim, Almeida Reis partiu para Paris com uma carta dirigida ao Comendador José Marques Lisboa - Ministro Plenipotenciário de S. M o Imperador do Brasil na Corte da França e membro honorário da Academia de Belas Artes -, na qual apresenta o escultor e o coloca aos cuidados do ministro para ser admitido em algum dos ateliers de escultura da Escola de Belas Artes de Paris. Além disso, solicita informes sobre o desempenho dos artistas pensionados na cidade nesse momento: o arquiteto José Rodrigues Moreira e o próprio Almeida Reis<sup>1069</sup>. Nesta carta da Congregação e nos próprios arquivos da Academia não existe a escolha de um mestre por parte da Academia, levando sempre em consideração a escassíssima documentação conservada sobre o escultor, diferentemente do que acontece em outros casos, como o do aluno de gravura de medalhas Joaquim José da Silva Guimarães Júnior, que viajou a Paris em 1861 com a indicação de estudar com professor Eugène-André Oudiné, que rejeitou o escultor, indicando a Academia outro professor, François Jouffroy<sup>1070</sup>.

<sup>1062</sup> Avulso n. 5.807, 3 de junho de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1063</sup> Atas da Academia Imperial de Belas Artes, 6 de setembro de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1064</sup> Avulsos, n. 5.802. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1065</sup> Avulso 5.859. Segundo o *Livro de Ouro. Comemorativo do centenário da Independência e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, 1922, p. 364. A quantidade da pensão aumentou de 3.000 a 4.000 francos.

<sup>1066</sup> Avulso n. 5.859. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1067</sup> Avulso n. 5.861. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1068</sup> *Correio Mercantil*, 17 de março de 1863.

<sup>1069</sup> Avulso n. 5.860, 23 de janeiro de 1866. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1070</sup> Avulso n. 5. 370. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

A primeira notícia do mestre de Almeida Reis aparece no *Jornal da Tarde* em 1871<sup>1071</sup>, que publica o texto originalmente oferecido pelo *Echo Americano* de 26 de setembro de 1871, publicado em Londres e dirigido por Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919), amigo do escultor, que afirma que o escultor estudaria com Louis Rochet, autor do monumento a dom Pedro I da Corte, sob projeto de João Maximiano Mafra, e que viajou para o Rio de Janeiro duas vezes por conta desta encomenda, em 1856 para realizar os estudos e preparativos do projeto, data na qual Almeida Reis já era aluno da Academia, e em 1862, para a inauguração do mesmo<sup>1072</sup>. A *Gazeta da Tarde*, em 1885, afirma que o escultor acudiria, após seus trabalhos com Louis Rochet, às aulas de Filosofia e Estética de Caro e Taine<sup>1073</sup>, e segundo Generino dos Santos teria sido influenciado por Jules Dalou, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Alexandre Falguière, Antonin Mercié, Henri-Michel-Antoine Chapu, René de Saint-Marceaux, Paul-Albert Bartholomé e Jean-Antoine Injalbert<sup>1074</sup>, a maioria dos escultores citados da mesma idade ou mais jovens que o escultor, querendo assim o crítico situá-lo entre os grandes escultores contemporâneos que alcançariam fama e renome muito depois da época do escultor em Paris.

Sobre a estadia em Paris muito pouco conhecemos, pois quase não se conserva documentação, motivo pelo qual a maior fonte de informação sobre o período são as obras enviadas por Almeida Reis como trabalhos de primeiro e segundo ano de estudos. No primeiro ano enviaria *O Paraíba*, a cópia de um rio de Michelangelo e uma academia, estudo do natural.

---

<sup>1071</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871.

<sup>1072</sup> KNAUSS, Negro Horácio... *Op. cit.*

<sup>1073</sup> *Gazeta da Tarde*, 4 de janeiro de 1885.

<sup>1074</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 105

### 3.3.2 O Paraíba

*O Paraíba* - uma representação do rio homônimo, sob a forma de um jovem índio sentado sobre um rochedo, que abre para fazer emanar as águas da nascente - foi realizada em 1866 em Paris como obra de primeiro ano de pensionado. Esta obra, sem dúvida, a mais conhecida e comentada do artista, tem gerado uma ampla literatura. Considerada unanimemente como uma quebra da tradição e uma oposição romântica e moderna ao academicismo, *O Paraíba* [Imagem 128] se converte em uma peça fundamental na escultura oitocentista brasileira. A obra é definida como uma “virada estética na escultura brasileira”<sup>1075</sup>, de uma “concepção nova”<sup>1076</sup>, uma criação “arrojada que distingue [Almeida Reis] já dentre os escultores modernos”<sup>1077</sup>. Mas a comparação com outras informações contemporâneas ao *Paraíba* se faz difícil, porque as críticas contemporâneas são muito poucas, e pouco dizem sobre a obra em concreto, ainda que informem que as obras expostas na Exposição Nacional de 1867 enviadas desde Paris pelo jovem escultor “revelam progresso em seus estudos”<sup>1078</sup>, e, segundo o Ministério do Império, o escultor apresentava um “satisfatório aproveitamento revelado pelos trabalhos remetidos por elle á Academia”<sup>1079</sup>.

A principal fonte da época para o conhecimento da obra é o julgamento da Seção de escultura - composta exclusivamente por Pádua e Castro e Silva Santos -, pois Chaves Pinheiro se encontrava em Paris como parte da Comissão Brasileira para a Exposição de Paris de 1867. Este documento, utilizado pela primeira vez aqui integralmente, se constitui como um documento essencial para a escultura e para a história da arte brasileira oitocentista, pois expõe claramente os critérios da Academia Imperial, e permite comparar estas informações com a crítica posterior.

---

<sup>1075</sup> ZANINI, *Op. cit.*, p. 410-411.

<sup>1076</sup> SANTOS, G. dos. 1938, p. 145.

<sup>1077</sup> “O destino de uma obra prima”, *Revista da Semana*, 30 setembro 1939, Carlos Rubens.

<sup>1078</sup> *Correio Mercantil*, 18 junho 1867.

<sup>1079</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1866. Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 20.

Imagem 128 - Cândido Caetano de Almeida Reis.  
O Paraíba. 1866, bronze, 146.5 x 101 x 112 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Esta crítica se inicia com Alexandre José de Mello Moraes Filho - historiador e literato, primeiro biógrafo do escultor -, que primeiro julgou o artista como um grande criador. O testemunho de Mello Moraes se constitui como fundamental no conhecimento do escultor, já que, como ele mesmo afirma, se conheceram quase desde a infância: “Quando conhecemos Almeida Reis éramos ambos meninos; nós tínhamos chegado da província, e elle trabalhava de entalhador na officina de seu honrado pae, á rua da Alfândega”<sup>1080</sup>. Dedicou-lhe a capa da publicação bimensal que dirigia, o *Echo Americano*, em 26 de setembro de 1871<sup>1081</sup>. A relevância de aparecer na capa de uma publicação semelhante, editada em Londres e destinada ao público brasileiro e português, pode ser valorizada analisando os protagonistas das capas entre 1871 e 1872, período de publicação do jornal. Neste tempo, Almeida Reis foi um dos poucos representantes do mundo artístico, só acompanhado pelo compositor Carlos Gomes, o escritor José de Alencar e pelo versátil Manuel de Araújo Porto-Alegre. Além da

<sup>1080</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>1081</sup> *O Echo Americano*, 26 de setembro de 1871.

atriz Emília Adelaida Pimentel e da vista da cascata da Tijuca e dos índios Coroás, as capas dos jornais são dedicadas a políticos, aristocratas e monarcas, personalidades extremamente relevantes, como o marques de Herval, o conselheiro José Bonifácio, Pedro II, o conde d'Eu, o príncipe de Gales, Luís I, rei de Portugal, ou a rainha de Inglaterra.

O jornal ilustrado *Echo Americano*, cuja tiragem compreende os anos de 1871 a 1872, era um periódico difusor da cultura européia, preconizando a monarquia como forma ideal de governo e, ao mesmo tempo, que difundia um projeto de modernização do Brasil. Trazia em suas páginas discursos visuais de obras de arte, arquitetura e projetos urbanísticos das principais cidades européias. Tais discursos funcionavam como instrumentos educativos do projeto civilizador.<sup>1082</sup>

Em diversas ocasiões se ocupará do estatuário, mas de especial relevância é o primeiro capítulo da sua obra *Artistas do meu tempo*<sup>1083</sup>, dedicado ao escultor, fonte fundamental de referência para o conhecimento do mesmo, retomada em múltiplas ocasiões pelos críticos posteriores. Nesta obra, Moraes dedica-se à arte num sentido amplo, recolhendo biografias de músicos, atores, impressores, fotógrafos ou poetas. No que se refere às Belas Artes, acompanhando o escultor Almeida Reis, só aparece a biografia de um pintor, e também fotógrafo, Arsênio da Silva.

Luís Gonzaga Duque-Estrada, que também conheceu o escultor, lhe dedica um amplo espaço na sua obra *A arte brasileira*<sup>1084</sup>, de 1888, e o define como um artista e pensador de grande talento com uma obra sincera e pessoal, exclusivamente sua. Também na sua obra *Mocidade Morta*, retrato literário do panorama artístico de fins do século, traça um eloquente e rico mosaico, chave para entender a arte da época, que está protagonizada por personagens fictícios, como reflexo de artistas reais, entre os que está o escultor Cesário Rios, baseado em Almeida Reis. Nesta obra, publicada após a morte do escultor, e debaixo de sua aparência fictícia, Gonzaga Duque apresenta um discurso mais livre, oferecendo algumas das informações mais interessantes e reveladoras sobre o artista, que diferem das oferecidas em *A arte brasileira*. Suas opiniões serão fundamentais, pois muitos críticos seguem ao pé da letra seu texto, como Luís Gastão d'Escagnolle Doria ou Adalberto Mattos, além de autores contemporâneos.

---

<sup>1082</sup> ISMÉRIO, C. "Echo Americano: Discursos visuais de modernidade." Associação Nacional de História – ANPUH XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, p. 1.

<sup>1083</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*

<sup>1084</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*

Uma das figuras mais importantes para o conhecimento do escultor talvez seja o seu íntimo amigo, o pernambucano Generino dos Santos, "poeta muito correto, que pôs o seu estro a serviço das suas ideias filosóficas, as quais terminaram por ser genuinamente positivistas"<sup>1085</sup>, poeta que podemos identificar com o bacharel Silvério Lima de *Mocidade morta*, quem escreveu a única biografia do escultor, protagonista do volume VII da série *Humaníadas*, escrita em data desconhecida, mas publicada em 1938<sup>1086</sup>. Ele foi o responsável por conservar as obras do escultor após sua morte, e a fundição em bronze de algumas delas, e, do mesmo jeito, reunir as diferentes notícias e críticas sobre o escultor, para traçar sua única biografia, que inclui fotografias das principais obras do escultor, em muitas ocasiões sendo o seu único testemunho.

Outros críticos como Felix Ferreira, em *Belas Artes: estudos e apreciações*<sup>1087</sup>, de 1885, ou Angelo Agostini, em diversas publicações na imprensa<sup>1088</sup>, dedicaram ao escultor apenas alguns comentários. O primeiro não nega o talento do artista, mas lhe faz uma crítica em diversos aspectos; e no caso de Agostini, mais rigoroso, mostra um absoluto desprezo pela obra do escultor, recorrendo sempre à comparação com Rodolfo Bernardelli, o verdadeiro escultor, cuja diferença com Almeida Reis seria "a mesma que existe entre o Sr. Almeida Reis e um servente de pedreiro local"<sup>1089</sup>. Agostini converte-se numa fonte de conhecimento fundamental através das caricaturas que realiza de algumas das obras do escultor, publicadas na imprensa.

Após a morte do escultor, e inaugurando a geração de críticos que não tiveram a possibilidade de conhecê-lo pessoalmente, temos que destacar, sem dúvida, o labor de José Pinto Fléxa Ribeiro, quem liderou, junto com o núcleo positivista, um "resgate" do escultor nas páginas do jornal *O Paiz*, na década de 1920, quando aconteceram dois fatos importantes em relação a Almeida Reis: por uma parte, foi fundida em bronze a figura de *O Paraíba*, junto com *Santo Estevão* e *Martírio de S. Sebastião*, de Rodolpho Bernardelli<sup>1090</sup>, para aparecer na Exposição de arte contemporânea e retrospectiva, que ocorreu no dia 13 de novembro de

---

<sup>1085</sup> BEVILACQUA, C. *História da faculdade de direito do Recife*, v. II, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927, p. 136.

<sup>1086</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*

<sup>1087</sup> FERREIRA, 2012, *Op. cit.*

<sup>1088</sup> Artigos dispersos na imprensa recolhidos por SILVA, R. de J. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em História da Arte/IFCH/UNICAMP, Campinas, 2005.

<sup>1089</sup> *Revista Illustrada*, 1886, ano XI, n. 439, p. 6-7.

<sup>1090</sup> *O Paiz*, 5 de março de 1921.

1922<sup>1091</sup>; e, por outra parte, foi inaugurado, no dia 3 de outubro de 1924, "o mausoleo do saudoso estatuario patricio Almeida Reis e sua esposa, erigido em virtude de esforços dos seus admiradores e amigos, no cemiterio de S. Francisco Xavier"<sup>1092</sup>, financiado pelo Apostolado Positivista do Brasil<sup>1093</sup>. Nesse mesmo ano é quando José Fléxa Pinto Ribeiro (1884-1971) publica no jornal *O Paiz* várias resenhas sobre a vida e obra do escultor, com um retrato do mesmo e imagens de várias de suas obras. Nesta mesma época, Luís Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948), advogado de formação e historiador de profissão, além de professor, escritor ou arquivista, dedicará um artigo à figura do escultor, e, posteriormente, fará muitas citações do mesmo e incluirá algumas imagens de várias obras do artista.

Gonzaga-Duque inicia um caminho na crítica que continua até a atualidade, afirmando que "A Paraíba feita em época muito distante já pode ser considerada o prenúncio de um artista destinado à aplicação das leis da estética moderna à escultura, tais são os caracteres especiais que a crítica lhe nota"<sup>1094</sup>. Para ele, esta obra supõe um "irreverente desprezo pela fria forma das alegorias acadêmicas, arrojo este que, sem dúvida, contrariou a ditadura oficial da arte"<sup>1095</sup>, pois não escolheu o tema de sua obra na Bíblia, como a praxe mandava, não respeitando a "forma pura e imutavel do classicismo"<sup>1096</sup>. Em várias ocasiões são repetidas estas palavras do crítico, perpetuando a imagem que até hoje temos do escultor. Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966), por exemplo, no seu importante texto *Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro*, reproduz quase mecanicamente as afirmações de Duque, afirmando que Almeida Reis "quebrou completamente os preconceitos existentes na Academia antiga"<sup>1097</sup>, aduzindo que "as produções academicas não encontravam lugar no cerebro do artista, que sentia uma fôrma nova que contrariava o "officialismo" de então"<sup>1098</sup>, revelando *o Paraíba* um artista moderno, que "surgia, radiante, do gelido ambiente academico"<sup>1099</sup>. Insiste que a escolha do tema, desprezando os temas bíblicos, "valeu-lhe um quasi abandono e uma repulsa dos seus mestres"<sup>1100</sup>, sendo a estátua esquecida e abandonada.

<sup>1101</sup> Atualmente, essa ideia tem sido retomada, depois de não aparecer nas obras de Carlos

---

<sup>1091</sup> *O Paiz*, 15 de novembro de 1922.

<sup>1092</sup> *O Paiz*, 4 de outubro de 1924.

<sup>1093</sup> *O Paiz*, 3 de outubro de 1924.

<sup>1094</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>1095</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 244

<sup>1096</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 244

<sup>1097</sup> MATTOS, A. *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923, p. 12.

<sup>1098</sup> *Ibidem.*

<sup>1099</sup> *Ibidem.*

<sup>1100</sup> *Ibidem.*

<sup>1101</sup> *Ibidem.*

Rubens, Francisco Acquarone ou Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Assim, Ramos afirma que:

Por outro lado, o que raramente seria lembrado é que essa escultura representa um ato de rebeldia por parte do então aluno, que, ao se recusar a esculpir uma obra de temática religiosa ou histórica (mas sim alegórica), seria desligado da instituição. A partir de então, seu nome seria eclipsado, e junto dele, a sua obra.<sup>1102</sup>

Assim, segundo parte da historiografia, estaríamos diante uma obra moderna e anti-acadêmica, que desafia conscientemente as convenções artísticas da época, sendo revolucionária na escolha do tema, e que provocou a perda da pensão do aluno e a sua rejeição no meio acadêmico.

Para a crítica, é claro como a Academia tinha um forte controle sobre seus pensionistas e como tinha uma “franca resistência às tendências modernas da arte então produzida em Paris, com a qual o pensionista se sensibilizara”<sup>1103</sup>. Assim, temos que considerar até que ponto era tão inovadora e tão oposta ao academismo, e entender o que fez com que fosse considerada tão moderna. Segundo Cybele Vidal, seguindo Gonzaga Duque, “o ato ousado de Almeida Reis residia na quebra da tradição na escolha do tema e na representação da forma da obra, que vinha contra as determinações severas da Academia”<sup>1104</sup>.

A figura do *Paraíba*, como bem assinalou a Academia no seu julgamento, ficava longe das representações tradicionais dos rios como velhos deitados. *AO Paraíba*, como obra de juventude, a crítica lhe atribui alguns defeitos e incertezas técnicas, mesmo que elogie as suas belezas, definindo-a como um ensaio<sup>1105</sup>. Não foi assim o julgamento da Academia, que analisou a obra em 13 de junho de 1867<sup>1106</sup>. O fato de representar o rio jovem parece quase justificado pela Seção quando assevera que: "posto que os rios sejam considerados tão antigos como a terra quiz o Sen<sup>r</sup> Almd<sup>a</sup> Reis nos traços juvenis de sua Estatua representar o rio Parahyba em seu nascimento na Serra da Bocaina"<sup>1107</sup>. O problema principal é a posição do índio, que aparece sentado e não deitado, e "ninguem dirá que a figura do jovem indígena na posição em que está, possa ser conhecida como emblema de um rio"<sup>1108</sup>, não satisfazendo o que o artista tinha pretendido. Segundo os professores, estando recostado, e não assentado,

---

<sup>1102</sup> RAMOS, 2014, *Op. cit.*

<sup>1103</sup> FERNANDES, 2005, *Op. cit.*, p. 216.

<sup>1104</sup> FERNANDES, 2005, *Op. cit.*, p. 216.

<sup>1105</sup> *Jornal da tarde*, 2 novembro 1871, Moraes Filho; SANTOS, 1938, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>1106</sup> Atas do diretor, 13 junho 1867. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1107</sup> Avulso, n. 5.864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1108</sup> *Ibidem.*

"mostraria melhor como um rio se desliza em seu leito", e precisaria também dos atributos que o identificam - as plantas aquáticas -, já que:

despido dessas plantas aquáticas, adornos apropriados que os Artistas aproveitam e empregam em tais trabalhos; o duvidoso acessório á um lado, que é a água que escassamente sahe da fenda de uma pedra que o indígena levanta e a sua inconveniente collocação, tira-lhe a expressão necessaria ao aspecto que a Estatua deve representar.<sup>1109</sup>

Claramente, a Academia estava se remetendo à tradicional tipologia das alegorias fluviais clássicas. No entanto, parece estranho que apenas cinco anos depois da inauguração do monumento a dom Pedro I, em que os rios, jovens índios, perdem qualquer atributo que os identificasse e se representam sentados e não deitados, a comissão acadêmica fosse tão rígida nas suas exigências, levando em consideração que na história da arte era frequente representar os rios sentados, ainda que quase sempre como velhos. Seria interessante comparar esta produção, tão devedora de Rochet, com outras do mesmo tema, hoje perdidas, que casualmente seu mestre Chaves Pinheiro realizou para o arco efêmero oferecido pela Guarda Nacional ao feliz retorno dos imperadores em 1872, quatro grandes figuras de rios: São Francisco, Tocantins, Amazonas e Prata<sup>1110</sup>. Também outro aluno da Academia, Benevenuto Cellini, utilizaria esta temática fluvial na sua representação do rio Capibaribe, enviada a Pernambuco, e hoje sem localização precisa.

No entanto, a concepção foi radicalmente oposta. O rio é encarnado por um indígena, em que o que prima é a presença física. O corpo se impõe na representação com um movimento contido, uma energia concentrada na musculatura tensa, no momento em que o índio consegue abrir a roca para fazer emanar a água. Trata-se de um movimento que não se reflete numa postura forçada, numa gestualidade exagerada, senão num momento de ação concentrada, quase paralisada. Este recurso será utilizado por Almeida Reis em outras de suas obras, nas quais o sentimento e a paixão dominam a representação e as criações aparecem voltadas ao seu interior, num mundo próprio, onde alguma coisa parece pronta a acontecer. São movimentos não concluídos ou movimentos internos que outorgam às peças um aspecto de grandiosidade e mistério. Assim podemos observar em *Dante ao voltar do Exílio*, envolto no rancor, *O Crime*, imbuído na culpa, ou *Michelangelo*, abstraído na inspiração e reflexão. A escultura se concebe como o reflexo de um sentimento. A forma traduz o que está

---

<sup>1109</sup> *Ibidem*.

<sup>1110</sup> *Diário de Notícias*, 2 de abril de 1872.

acontecendo no interior, parecendo que o que realmente importa se esconde à vista, ainda que seja percebido.

Este vigor e movimento que o artista lhe deu foi-se a muito pretendida e assaz falada dignidade da forma. Os braços que forcejam dois calhaus da rocha não podem ter o contorno dos braços da Venus Calipígia, nem o seu corpo apresenta as suaves curvas da Vênus de Médicis. A tensão dos músculos dos braços, do peito, são sabiamente feitos sem que o artista tivesse ensejo de lançar mão dos detalhes insignificantes sob pretexto de exatidão.<sup>1111</sup>

A dignidade da forma, o belo ideal, as regras da natureza como deveria ser e não como ela é, se perdem nesta obra, fato que o crítico Gonzaga Duque percebe, e que se situa dentro das vozes críticas que se elevavam contra as regras acadêmicas. *O Paraíba*, ainda entendido como uma mulher pelo crítico<sup>1112</sup>, não é mais filha da *Venus Calipigia* ou a *Venus de Medicis*. As formas clássicas são substituídas aqui pelo vigor e pelo movimento. Da mesma forma, o excelente estudo acadêmico, segundo Gonzaga, não persegue a exatidão, não busca o estudo do corpo entendido desde o posicionamento acadêmico. Esta crítica deve ser entendida com certa precaução, já que as palavras de Gonzaga estão escritas em um momento completamente distinto ao que recebeu *O Paraíba*, na virada do século, com uma juventude pedindo mudanças na arte, dentro da qual Gonzaga se encontra. Neste movimento, parece que Gonzaga Duque toma Almeida Reis como uma bandeira, um precursor da liberdade, de quem fala que “o que executa lhe sai da cabeça”<sup>1113</sup>. É interessante pensar até que ponto Gonzaga faz uma leitura intencionada desta obra em favor dos seus interesses. Assim escreve sobre Almeida Reis, sob o nome de Cesário Rios, em clara referência à sua obra *Paraíba*, em *Mocidade Morta*, obra publicada em 1899 e que mostra a vida dos jovens artistas brasileiros: “A veneração que teciam em torno do seu nome era mais um acinte à gente de Academia que entusiasmos por sua obra. Cesário Rios constituíra-se um protesto contra as facções, vivia só, quase como um sinobita, sobranceiramente desdenhando da intimidade dos aceites”<sup>1114</sup>.

Segundo Gonzaga Duque, como pensionado da Academia, “devia escolher assunto, segundo é praxe, na Bíblia, guardando o maior respeito pela forma pura e imutável do classicismo”<sup>1115</sup>. De ser assim, o fato de ter desobedecido às regras teria que, de maneira

<sup>1111</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 244.

<sup>1112</sup> Não existe explicação pelo momento de porque Gonzaga entenderia esta escultura como uma mulher. Luís Gastão d’Escragnolle Doria e Adalberto Mattos seguem esta ideia.

<sup>1113</sup> DUQUE-ESTRADA, L. G. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Off. da livraria Moderna, 1897, p. 112.

<sup>1114</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>1115</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, cit., p. 244.

inevitável, trazer prejuízos ao jovem escultor, cuja obra seria entendida, pelos professores, como uma provocação, atendendo à descrição de Gonzaga Duque: “Ora o Paraíba nada tem de bíblico, logo acusa o mais irreverente desprezo pela fria forma das alegorias acadêmicas, arrojo este que, sem dúvida alguma, contrariou a ditadura oficial da arte”<sup>1116</sup>. Já o primeiro pensionado da Seção de Escultura, Francisco Elídio Pamphiro também não enviou temas bíblicos, senão que se baseou para suas criações na mitologia clássica, escolhendo temas como Aquiles ou Endimião. No entanto, no julgamento da Academia, fica claro que o tema escolhido não supôs um problema para os professores, já que precisamente seria um dos poucos aspectos elogiados. Assim afirmam:

Almeida Reis quiz apresentar o rio Parahyba do Sul, louvã em primrº lugar ao m<sup>mo</sup> Sen<sup>f</sup> o amor Patrio não esquecido em paiz estranho, dedicando sus primeiros estudos na Europa em celebrar o mais consideravel rio da Provincia do Rio de Janeiro.<sup>1117</sup>

Parece que, além do *Paraíba*, Almeida Reis, segundo testemunho de Alexandre José de Mello Moraes Filho, realizou, nesta época, uma obra, desconhecida até o momento, intitulada *Guanabara*, continuando com seu interesse nos temas nacionais. Segundo o crítico:

A Guanabara é um poema lyrico. O artista, filho do Rio de Janeiro, ergueu um canto inspirado ao maravilhoso daquela bahia sem rival, concentrando em um primor de esculptura allegorica os encantos de uma natureza tão robusta, tão assombrosa de magnificencias.<sup>1118</sup>

A posição original da figura que parece não se adaptar às representações mais tradicionais foi considerada pela Seção de Escultura como um pouco forçada<sup>1119</sup>. O movimento tenso e a instabilidade da figura estão longe da placidez com que os velhos rios deitavam sobre os seus atributos alegóricos. Sentado e não deitado, o rio concentra sua atenção e força em abrir a roca para que a água possa emanar e dar início ao rio. Uma alegoria ativa, que não se limita a sustentar o vaso do qual a água nasce, e que por outra parte carece de qualquer atributo que o identifique com um rio. Chama a atenção a posição escolhida, com uma perna flexionada sustentando o peso e a outra elevada, criando movimento; o torso girado sobre si mesmo mostrando parte das costas e a cabeça virada, olhando ao lado contrário de onde os braços se dirigem no seu esforço, é uma postura totalmente favorável ao

<sup>1116</sup> *Ibidem*.

<sup>1117</sup> Avulso, n. 5.864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1118</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871.

<sup>1119</sup> Avulso, n. 5.864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

estudo anatômico, que dada a importância deste campo na Academia, o tornava apropriado para um envio de um bolsista da instituição. No entanto, a Academia encontra alguns defeitos neste campo, destacando "as pernas excessivamente fortes em relação ao resto do corpo (aliás bem modelado); os braços magros e seccos até o deltóide e as mãos um tanto grandes"<sup>1120</sup>. Existe uma larga tradição de composições deste tipo, desde *Michelangelo na Capela Sixtina*, *Mercurio amarrando as sandálias* de Pigalle, ou em representações de estudos anatômicos acadêmicos, ainda que com diferentes tratamentos.

Uma postura similar é a que apresenta Annibale Carracci na sua obra *Alegoria Fluvial* [Imagem 129], que guarda muitas semelhanças com *O Paraíba*, tanto em composição quanto em tratamento, especialmente na disposição do braço atravessando a tela, tenso, sustentando o vaso do qual nasce água, como também o estudo anatômico com uma potente musculatura. É interessante notar como existe uma outra tradição de representação dos rios ao longo da história que compartilha características comuns, e que forma uma tradição paralela à imagem mais oficial das alegorias fluviais. Todas elas têm um caráter menos público, não aparecem em celebrações oficiais, e se constroem como uma imagem mais pessoal por parte do artista.

Existem vários exemplos em pintura, alguns esboços e desenhos, como as criações de Charles Le Brun e Bernardino Campi, cujo ponto de vista é precisamente focado no braço tenso criando uma forte diagonal. Este mesmo tipo de rio também aparece na escultura, nas obras de Jean de Boulogne [Imagem 130], ou Jean Joseph Foucou [Imagem 131].

Não está demonstrado se Almeida Reis pôde ver alguma destas obras, mas não é difícil que conhecesse uma das obras inscritas nesta outra representação de rios, que parece seu referente, como a obra que Jean Jacques Caffieri [Imagem 132] apresentou para seu ingresso como professor na Academia francesa, conservada no Louvre, e adquirida em 1852, cujo referente, por sua vez, seria a obra de Giambologna, *O Ganges*, na fonte do Oceano no Isolotto, nos jardins do Boboli<sup>1121</sup>. Ainda que o tratamento da figura seja muito diferente, pois Almeida opta por uma postura mais estática, uma figura menos alegórica e mais real, de forte anatomia, ligada a um caráter mais terreno, ambas compartilhem a mesma tradição, o mesmo tipo com tratamento diferente.

---

<sup>1120</sup> Avulso, n. 5.864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1121</sup> Disponível em < <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/river> > Acessado em 15 agosto 2013.

Imagem 129 - Annibale Carracci Allegoria Fluviale, 1592, oleo sobre tela, 106 x 92 cm. Museo di Capodimonte, Nápoli.

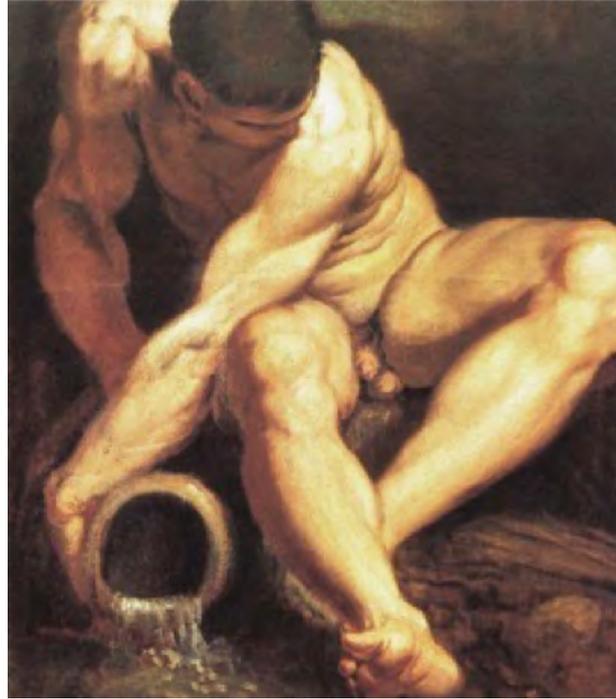


Imagem 130 - Jean de Boulogne, Giambologna. Allegoria di un fiume, terracotta, inv. 057. Accademia Nazionale di San Luca.



Imagem 131 - Jean Joseph Foucou. Alegoria de um rio, 1785. Museu do Louvre, Paris.



Imagem 132 - Jean Jacques Caffieri, *Um rio*, 1759, mármore, 61.5 x 39.4 x 49.5 cm Museu do Louvre, Paris.



No final, o escultor brasileiro está recorrendo a recursos e imagens conhecidas e já usadas na tradição artística europeia, com o intuito de fazer uma demonstração do seu domínio da anatomia humana, ponto-chave na formação de um artista acadêmico. Isto nos leva a pensar, como bem entende Gonzaga Duque, que é o que faltava ou o que estava equivocado neste envio do jovem escultor:

Todavia não lhe falta nenhuma das boas qualidades da escultura. Há proporção no desenho, harmonia entre a inspiração e a feitura, a expressão e justa, a posição original, o modelado firme e largo. Existindo, pois, estas qualidades essenciais, quais ainda podia-se exigir do artista? Parece-me que o interno não satisfizes a Academia, e tanto que a sua original produção foi posta de lado sem que merecesse o menor cuidado na sua conversação.<sup>1122</sup>

E se a obra reunia todas as boas características que uma obra de arte devia apresentar, talvez tenha sido outro o motivo que provocou a rejeição. Segundo Gomes Pereira, o que chocava não era a representação do índio, senão “a sua figura atarracada, fora dos moldes clássicos”<sup>1123</sup>. Talvez, a maior importância e, ao mesmo tempo, a maior modernidade da obra seja o uso da figura do indígena, mas não como novidade temática, já que era relativamente frequente na arte da época, e não só isso, senão também na tradição brasileira de representação dos rios. Segundo Morales de los Rios, o monumento a 7 de abril de Montigny estaria coroado por uma figura de índio simbolizando o Brasil<sup>1124</sup>. Também Migliaccio afirma que os rios Amazonas e Prata na varanda de coroação de dom Pedro II estariam caracterizados como índios, representando o “papel histórico destes povos no processo histórico desde a evangelização até a proclamação da independência, assim como o papel dos rios no processo de colonização e unificação política do Brasil”<sup>1125</sup>. Mas, sem dúvida, a afirmação do índio como imagem do rio se afiança no monumento a dom Pedro I, em que perde seus atributos tradicionais para tomar os atributos do indígena.

Até aqui o *Paraíba* não se apresenta fora dos parâmetros comuns do rio, mas um fator fundamental seria alheio à tradição. *O Paraíba* é considerado como o início na escultura de um “indianismo de caráter mais intencional, filiado ao Romantismo”<sup>1126</sup>. O índio proposto por Almeida Reis é reconhecível como índio sem necessidade de qualquer tipo de atributo, já que

---

<sup>1122</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 244.

<sup>1123</sup> PEREIRA, 2005, *Op. cit.*, p. 298.

<sup>1124</sup> RIOS, 1941, *Op. cit.*, p. 239.

<sup>1125</sup> MIGLIACCIO, *Op. cit.*, p. 240.

<sup>1126</sup> ZANINI, *Op. cit.*, p. 410.

se “coloca a figura do indígena como essência mais naturalista do que simbólica”<sup>1127</sup>. Talvez fosse possuidor de um caráter mais realista, que era difícil de ser aceito pela Academia, fato que é claramente explicitado na recepção das obras do pensionado Rodolfo Bernardelli, cujo realismo a Academia não aceitou “*como guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores*”<sup>1128</sup>.

*O Paraíba* se encontra fora dos usos da época da imagem do índio. Não é usado como mito fundador da nação ou imagem do Império, como representação do território. Não está dentro da inspiração literária, nem com uma face mais decorativa. Seguindo o caminho aberto por Louis Rochet, Almeida Reis vai além da obra do seu mestre, que já se preocupou com os traços individualizados dos diferentes grupos indígenas, para modelar os grandes rios do monumento a Dom Pedro I. Como bem explica Paulo Knauss<sup>1129</sup>, Rochet ilustra bem o interesse antropológico que estava acontecendo na Europa nesses momentos. Outros escultores, como Carpeaux, estavam também se preocupando em traduzir nas suas obras os traços estudados com um caráter mais antropológico, fato que se vê marcado com mais força nos esboços em madeira da obra de Almeida Reis, em que a postura e o tratamento são mais livres, conservadas por Generino dos Santos, que define como “*fac-similes, em madeira, de dois caboclos existentes no pedestral da estátua do primeiro Imperador, no largo do Rocio*”<sup>1130</sup>.

A proposta audaz do escultor consistiu em despojar a figura do índio de todos seus atributos tradicionais, apresentando-o como obra individual, fora de qualquer grupo artístico ou programa iconográfico, como as representações do *Gênio do Brasil* no Cassino Fluminense, 1857, em que o índio ainda é um conceito, a tradução de uma longa tradição com uma grande carga de significados, ou no monumento já citado de Dom Pedro I, no qual os índios são a representação territorial do Brasil. Precisamente num dos bustos para o estudo do monumento, parece basear-se Almeida Reis para conceber o rosto do seu *Paraíba*. O índio se vê representado como alegoria, como reflexo de uma ideia ou um conceito; porém, *O Paraíba* tem uma inspiração nova e diferente, ainda que seja alegoria no seu título, pelo menos no título atual, quase uma exigência no meio acadêmico, perde esse caráter, elevando um índio sem idealizar, um índio real, como expressa a imprensa da época, que define a obra como o

<sup>1127</sup> *Ibidem*, p. 410-411.

<sup>1128</sup> Parecer da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli.

APO 196, em: SILVA, M. do C. C. da. 2005, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>1129</sup> KNAUSS, “Jogo de olhares...” *Op. cit.*

<sup>1130</sup> SANTOS, 1938, *Op. cit.*, p. 202.

“molde mais correcto do índio Americano”<sup>1131</sup>, à categoria dos grandes temas clássicos, mitológicos e bíblicos.

No final, a Academia, na opinião da Seção de Escultura, entendeu que a figura nada representava, e nada representava seu atributo, não aceitando a composição alegórica da mencionada estátua, pois "nos trabalhos das bellas artes as fórmulas materiaes dão a conhecer ao expectador ao primrº golpe de vista o sentido moral do objecto representado",<sup>1132</sup> e não bastava "levantar uma Estatua a escrever por baixo o que ella deve significar"<sup>1133</sup>.

À diferença do que, às vezes, é aceito pela crítica, *O Paraíba*, considerado como um ato de rebeldia, não provocou a perda da pensão do artista, que só foi retirada por ordem do Governo Imperial<sup>1134</sup> um ano depois da recepção e julgamento do *Paraíba*, após o julgamento das obras enviadas como trabalho de segundo ano. A ideia de que uma obra audaz provocasse a perda imediata da bolsa de um artista rebelde e anti-acadêmico reforçaria mais a imagem do artista romântico e maldito, tecida em torno a Almeida Reis. Assim, os documentos da época nos oferecem uma visão distinta. Em 14 de agosto de 1868, a Academia recebe - já com o professor de estatuária, Chaves Pinheiro de volta de Paris - para julgamento os trabalhos do segundo ano do bolsista, um baixo-relevo intitulado *Brasil*, duas academias e uma cópia de um rio de Michelangelo.

De novo, o pensionado escolhe um tema nacional, um relevo alegórico intitulado *Brasil*, perdido na atualidade, que segundo as descrições representaria uma figura assentada sobre uma media esfera na que se lia *Brasil*, e outra figura no ar, com uma trombeta na boca e uma palma na mão direita. A Seção de Escultura conclui que o relevo:

nada exprime; a perna esquerda da figura que está sentada parece que logo a cima da rótula, as costelas da mesma figura achão-se em tal confusão que não se distingue as falsas das verdadeiras, as mãos são duras e sem movimento, e a cabeça sem expressão; a figura que está no ar é de formas pesadas e sem movimento, as mãos estão em posição forçada, o braço direito parece sahir da cabeça que se acha enterrada nos hombros e toda roupagem é dura e sem estudo, finalmente todo o baixo-relevo é ruim e mal estudado.<sup>1135</sup>

O julgamento da obra principal da remessa é demolidor. Os erros apontados aludem a aspectos básicos que um aluno deveria dominar, como a anatomia, a expressão, a composição,

<sup>1131</sup> *Jornal da tarde*, 2 de novembro de 1871. Moraes Filho.

<sup>1132</sup> Avulso, n. 5.864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1133</sup> Avulso, n. 5.864. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1134</sup> Atas do diretor, 5 de setembro de 1868. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1135</sup> Atas do diretor, 14 de Agosto de 1868. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

os movimentos ou as roupas. As duas academias, feitas em 4 horas segundo carta do escultor, "são apenas dous esboços em que se notão fortes massas e pouco estudo"<sup>1136</sup>. As duas cabeças de expressão "nenhuma expressão tem, são como trabalhos de principiante"<sup>1137</sup>, mesmo erro detectado no medalhão, no qual falta "gradação de planos e semelhança, e tambem não está acabado"<sup>1138</sup>. A única obra que escapou a estas críticas foi o rio de Michelangelo, "com tudo mais toleravel por ser copia mais cuidadosamente acabada"<sup>1139</sup>. Esta cópia de um rio junto com a enviada no primeiro ano [Imagens 133 e 134], das quais quase não há notícias, poderiam ser uma cópia das alegorias fluviais pensadas por Michelangelo para as tumbas de Lorenzo e Giuliano de Medici.

Imagem 133 - Cândido Caetano de Almeida Reis. Caboclo. madeira, 31x23x10cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.




---

<sup>1136</sup> *Ibidem.*

<sup>1137</sup> *Ibidem.*

<sup>1138</sup> *Ibidem.*

<sup>1139</sup> *Ibidem.*

Imagem 134 - Cândido Caetano de Almeida Reis.  
Caboclo. madeira, 31x22x10cm. Museu Nacional  
de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Assim, a comissão formada por José da Silva Santos, Antônio de Pádua e Castro e Francisco Manuel Chaves Pinheiro insiste no pouco trabalho dedicado às obras enviadas, obras não acabadas e, como de principiante, realizadas em algumas horas, segundo o próprio escultor. Isto afetava a um dos pontos principais da disciplina acadêmica, o esforço e o trabalho. Esses pontos já mereceram destaque nas instruções que a Seção de Escultura enviou a Francisco Elídio Pamphiro, embora isso acontecesse 20 anos antes e a Seção de Escultura fosse distinta, sendo formada pelos irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez. Para eles, o aluno devia se dar "seriamente ao estudo da anatomia e physiologia das paixões e affectos humanos, e ao das proporções do corpo nas diversas idades"<sup>1140</sup>, estudando para dominar "a arte da composição, tão simple quão difficil a respeito do balanço das linhas"<sup>1141</sup>. Em síntese, recomendavam que "sem o trabalho assíduo não se pode esperar o total desenvolvimento das prendas naturaes"<sup>1142</sup>. Por isso, e respeitando as distâncias entre ambos os contextos, vemos como o ensino acadêmico exigia trabalho e dedicação dos seus alunos. Diante desta situação, a Seção de Escultura decide esperar os trabalhos do terceiro ano para escolher a cidade na qual passaria os últimos dois anos, ou, talvez, suspender sua pensão<sup>1143</sup>.

---

<sup>1140</sup> Avulso n. 5.660, 1 de março de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1141</sup> *Ibidem*.

<sup>1142</sup> *Ibidem*.

<sup>1143</sup> *Ibidem*.

A vista pois de taes trabalhos não acabados, e do tempo em que o mesmo Pensionista se acha na Europa; a Seção d'Escultura crê, que, ou Snr. Candido d'Almeida Reis tem se distraído de seus estudos, ou pouca importancia liga aos trabalhos que manda a esta Academia. Palacio da Academia de Bellas Artes, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1858. -José da Silva Santos.-Antonio de Padua e Castro.- F. M. Chaves Pinheiro."- Posto em discussão é aprovado, e resolve a Congregação que se esperem os trabalhos do 3º ano para ávista d'elles, ou designar-se ao Pensionista a Cidade em que deverá ir concluir os seus estudos, ou propôr-se ao Governo a suspensão da pensão na fórma do artigo 10º das Instrucções dos Pensionistas, por se reconhecer a inutilidade de sua residencia na Europa. E, nada mais havendo a trataro Exmo Snr. Conselheiro Director encierra a sessão.<sup>1144</sup>

As obras de terceiro ano, em 1868, no entanto, nunca chegariam a ser enviadas, pois sua pensão foi suspendida nesse mesmo ano, quando o escultor devia enviar uma escultura de tamanho natural ou um grupo em gesso de criação própria, ou uma estátua de menor tamanho em mármore, material facilitado pela Delegação brasileira em Paris, opção, esta última, que parece que foi escolhida pelo o escultor, pois solicitou um desbastador de mármore, que seria aprovado<sup>1145</sup>, julgando a Academia razoável a quantidade de 500 francos. Parece que a Academia não teve informações, nem oficiais nem particulares, sobre a estatueta em mármore que Almeida Reis iria realizar<sup>1146</sup>, nem acompanhou o pedido com uma demonstração das despesas a fazer<sup>1147</sup>. Em requerimento ao Ministro brasileiro em Paris, o aluno solicita:

os meios de pagar um esboçador que lhe desbaste o marmore da estatueta que pretende fazer como trabalho do 3º ano de estudo, este requerimento, tendo sido enviado ao Ex<sup>mo</sup> Snr. Ministro do Imperio, foi por Sua Ex.<sup>cia</sup> remetido para informar ao Snr. Conselheiro Director da Academia, que por isso consulta a Congregação, julga esta attendivel o pedido do Pensionista á vista da exiguidade de sua pensão; suppõe que uma estatueta regular poderá ocupar um esboçador durante dous mezes, e que este devera ganhar seis francos por dia.<sup>1148</sup>

Apesar das recomendações da Academia, o Governo, em função do artigo 10 do regulamento de 4 de novembro de 1865, decidiu, em 24 de setembro de 1868, suspender a pensão do escultor. Talvez, o ponto determinante seria a visita do ministro do Império à Exposição Geral de Belas Artes, no dia 20 de setembro de 1868, onde poderia "avaliar dos trabalhos do talentoso alumno, e bem assim dos quatro que forão ultimamente apresentados em concurso"<sup>1149</sup>. Essa visita aconteceria só quatro dias antes da perda definitiva da pensão. Nas palavras da Academia, este castigo foi imposto "tanto para não ficar sem correctivo a

<sup>1144</sup> Atas do diretor, 14 de Agosto de 1868. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1145</sup> Avulso n. 5.866. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ,

<sup>1146</sup> *Ibidem.*

<sup>1147</sup> Avulso n. 5.865, 28 de agosto de 1867. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1148</sup> Atas do diretor, 21 de agosto de 1867. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1149</sup> *Correio Mercantil*, 20 de setembro de 1868.

falta que commettera, como para exemplo dos pensionistas da Academia que no futuro forem concluir seus estudos na Europa"<sup>1150</sup>. O Ministério do Império publica a perda nos seguintes termos:

tendo a Congregação da Academia julgado que os trabalhos apresentados pelo pensionista Candido Caetano de Almeida Reis, que se achava em Pariz para estudar estatuaría, mostravão que se havia elle distraído do estudo, ou a poca importância dava aos trabalhos que tinha obrigação de enviar à Academia, o Governo lhe impoz, em conformidade do disposto no art. 10 das Instrucções 4 novembro de 1865, a pena de perda da pensão.<sup>1151</sup>

Segundo as atas de 14 de agosto de 1868, a própria Academia seria a encarregada, chegado o caso, de solicitar ao Governo a perda da pensão para o aluno, mas finalmente sua pensão só teria sido anulada por ordem do Governo Imperial,<sup>1152</sup> sem uma intervenção oficial da Academia Imperial de Belas Artes.

A perda da pensão, em princípio, aparece como uma medida dentro das normas, aplicada pela falta de interesse do aluno e suas escassas e deficientes produções, e além disso, o mais importante, considerando o quão repentina e severa foi a pena, um castigo exemplar, um aviso para os pensionistas, já que o perigo da distração que podia acontecer na estadia na Europa, e especialmente em Paris, para os pensionados, mostrava-se recorrente. Por isso, no concurso de 1868, correspondente ao pintor João Zeferino da Costa, foi escolhida a cidade de Roma, justificando essa eleição pelo elevado custo de vida em Paris, a reduzida pensão oferecida, e, sobretudo, as distrações da cidade francesa, que, aludindo ao caso de Almeida Reis, afirma "que a experiência tem nos demonstrado perturbar o estudo dos nossos alunos, contrastando com a vida tranqüila, módica e apropriada ao estudo das belas artes que Roma oferece"<sup>1153</sup>.

A Academia ressaltava assim o perigo de não se respeitar as regras, não tanto na imposição estilística e temática, associadas frequentemente ao conceito do acadêmico, senão na questão prática, no cumprimento dos compromissos assumidos num prêmio tão importante e disputado, fato que, com este castigo, é reforçado para os futuros concursos. As mensagens da Academia e do Governo são bastante parecidas, mas contêm um matiz interessante. O Governo baseava-se nos argumentos da Academia, destacando que o aluno tinha se distraído

<sup>1150</sup> *Ministério dos Negócios do Império*, 24 de setembro de 1868.

<sup>1151</sup> *Brasil: Ministerio do Imperio*, 1869, p. 28.

<sup>1152</sup> Atas do diretor, 5 de setembro de 1868. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1153</sup> Ofício da Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1868, rem: DAZZI, C. C. 2014, *Op. cit.*, p. p. 20.

do estudo e a pouca importância que dava aos seus estudos<sup>1154</sup>, mas a Academia, nas atas de suas sessões, introduz uma questão importante, como a necessidade de castigar a falta cometida, a necessidade de fortalecer a instituição e a autoridade dos professores, para dar, assim, exemplo para os futuros estudantes<sup>1155</sup>. No fundo é o mesmo argumento, mas a Academia faz questão de deixar claro o caráter e finalidade da pena. Não podemos esquecer, porém, a diferença fundamental no entendimento da arte. Ainda que o conhecimento da questão estilística - as eleições do escultor - seja muito parcial, pois de todos seus envios, apenas *O Paraíba* foi conservado, podemos afirmar que existia uma diferença clara no entendimento de como deveria ser representada, por exemplo, uma alegoria fluvial, um tipo artístico consolidado e com características muito definidas, que o pensionado não contempla no seu envio de primeiro ano, ou pelo menos não na sua forma mais tradicional, mas que se baseia também na tradição representativa, e especialmente na obra do seu mestre Louis Rochet.

A penalização aos alunos não era um fato desconhecido na vida acadêmica, pois existem alguns exemplos de castigos, derivados frequentemente de desacatos à autoridade dos professores. Por exemplo, outro escultor, Honorato Manoel de Lima, foi excluído definitivamente da instituição por mal comportamento<sup>1156</sup>, desconhecendo qual seria o fato desencadeante desta punição, embora ele tenha sido depois nomeado como professor de escultura de ornatos da Academia. Mas, sem dúvida, um dos casos mais conhecidos é o do estudante de pintura histórica Estevão Silva, que foi castigado com um ano de suspensão dos seus estudos<sup>1157</sup> pela interrupção da cerimônia de entrega de prêmios aos alunos do curso de 1879, na qual se dirigiu ao imperador para questionar os prêmios de pintura histórica. Letícia Squeff<sup>1158</sup> destaca como este fato refletia uma crise na Academia e marcava toda uma geração, mostrando "quanto a Academia já estava desacreditada naquele momento"<sup>1159</sup>, sendo o júri motivado por relações de compadrio ou de partidos estéticos ultrapassados<sup>1160</sup>.

Muito relevante resulta outra suspensão ocorrida na Academia, mas neste caso não de um aluno, senão de um professor, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, professor de estatuária, pela agressão, no dia 22 de setembro de 1873, na entrada da Academia e à vista de todos, a

<sup>1154</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1869, p. 28.

<sup>1155</sup> *Ministério dos Negócios do Império*, 24 de setembro de 1868.

<sup>1156</sup> GALVÃO, 1950, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>1157</sup> Avulso n. 5.911, 24 de fevereiro de 1880. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ,

<sup>1158</sup> SQUEFF, L. C. Uma Galeria para o Império – A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012, p. 37-38.

<sup>1159</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>1160</sup> *Ibidem*.

Joaquim José Ferreira da Silva, pai do seu aluno e ajudante, Hortêncio Branco de Cordoville, a quem, segundo o pai, o professor maltratava. A documentação da Academia relata assim o incidente:

chegou-se a elle o professor de esculptura Francisco Manuel Chaves Pinheiro, todo assomado prorrompendo em linguagem indecente e repugnante, as quaes parece incrível que podesse serem ditas, pelo professor de uma Academia, ao qual está incumbido do ensino da mocidade; e as palavras forão as seguintes: safado, filho da puta, sacana velho (...) e ficando eu assombrado de tal proceder, observei-lhe que parecia-me que elle estava fora de si, e que não continuasse naquella linguagem, porque, junto a nós estava uma menina de 8 a 9 annos de idade, filha do porteiro Costa, e diversos moços alumnos, porem, o ditto professor Chaves, prevalecendo-se de eu estar assentado e desprevenido, traiçoeiramente e rapido atirou-me uma bofetada; e, levantando-me a reppellir tão reprovada afronta, abraçando-se a mim deu-me uma dentada no dedo polegar da mão esquerda conforme prova pelo documento junto (...).<sup>1161</sup>

O resultado foi um mês de suspensão para o professor - quem alegava não lembrar de nada, ficando afastado das aulas depois da sanção por se encontrar doente e abalado espiritualmente - e o pedido do aluno de não assistir mais as suas aulas. O referido pedido foi aprovado pela Congregação por não achar conveniente a convivência entre ambos<sup>1162</sup>.

Este fato serve para introduzir uma ideia que percorre a historiografia sobre Almeida Reis: a inimizade entre ele e Chaves Pinheiro. Segundo as palavras de Joaquim José Ferreira da Silva, o professor de estatuária "tem por costume maltratar com palavras, seus amigos, collegas, e discipulos, o que talvez não seja extranho a essa digna corporação"<sup>1163</sup>. Esta atitude com Hortêncio de Cordoville parece que não foi um fato isolado na biografia de Chaves Pinheiro, que, segundo carta de Rodolpho Bernardelli, parecia tentar impedir o progresso do jovem aluno, como recolhe na seguinte carta:

achar mal tudo o que faço está no seu direito, o artista infelizmente está sujeito a isso, e não deve espantar-se, nem persuadir-se de que o que faz é tudo bom, o trabalho continuo e com consciência mata e derruba todas as barreiras, eu lá chegarei, se Deus me ajudar, certo não será o Senhor Chaves que me poderá tirar o que deve ser meu.<sup>1164</sup>

Esta ideia da inveja que Almeida Reis sofreu ao longo da sua vida provocou que fosse, segundo algumas fontes, isolado do meio acadêmico e vivesse solitário e quase que

<sup>1161</sup> Avulso n. 5.963. Arquivo do Museu dom João V, /EBA/UFRJ.

<sup>1162</sup> *Ibidem*.

<sup>1163</sup> *Ibidem*.

<sup>1164</sup> Carta de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 17 de março de 1882. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, em: Silva, 2005, Op. cit., p. 239.

perseguido, "cerrando os ouvidos ao murmurar confuso de adversarios desleales"<sup>1165</sup>. Embora este fato possa ter sido exagerado ou aumentado em parte, é evidente que várias são as notícias e várias as fontes que relacionam a inveja e a perseguição com o escultor, ainda que tivessem trabalhado juntos em algum projeto, como os relevos da Igreja de São Francisco, no Rio de Janeiro<sup>1166</sup>. A primeira referência pode ser encontrada no manifesto publicado em 1868 por um grupo de artistas pelo motivo da perda da pensão, atribuindo-a diretamente à inveja de Chaves Pinheiro<sup>1167</sup>, "que sem duvida viu nas obras apresentadas por aquelle pensionista, a revelação de um genio, e não um simples copiador de cavallos"<sup>1168</sup>:

Acaba de ser suspenso na Europa o alumno Candido Caetano de Almeida Reis, discipulo da academia que nella mais se distinguiu em esculptura, e incontestavelmente o primeiro escultor brasileiro. Incorrendo no desagrado de alguém, que sem duvida viu nas obras apresentadas por aquelle pensionista a revelação de um genio, e não um simples copiador de cavallos, começou o alumno Candido a ser tasquinhado na academia, e tantas se fez e taes se arranjou, que foi a intriga calando no animo do Sr. director, e dahi a suspensão que pesa sobre o infeliz artista.

De sua aptidão, de seu talento subido e não vulgar, são prova irrecusavel varios trabalhos executados na academia das bellas artes e os que tem mandado ultimamente da Europa. São poucos estes ultimos: mas é que o intelligente moço occupa-se ha tempos de um trabalho de grande assumpto, e que ao que dizem desinteressados, viria formar aqui a sua reputação, apeando balôfas intelligencias das alturas a que são levadas embora á cavallo. Foi isto o que talvez mais influiu para a cama que se lhe armou.

Cumpria que as azas lhe fossem cortadas; e forão. Apparou-se a thesoura da intriga, manejada pela inveja.

Hoje S. Ex. o Sr. ministro do imperio tera occassião de avaliar dos trabalhos do talentoso alumno, e bem assim dos quatro que forão ultimamente apresentados em concurso. Então S. Ex. ha de convencer-se que a uns se tira para dar-se a outros, e que ao passo que se nega talento ao que tem enche-se de vento áquello que o não possue.

Ainda é tempo, Exm. r., de evitar que taes injustiças se pratiquem, e que á falta de recursos se perca na Europa, depois de tantos sacrificios, uma das fututras glorias das artes nacionaes,

Os artistas<sup>1169</sup>

Inclusive este grupo de artistas, que tinha se lamentado da perda da pensão de Almeida, não pôde deixar de reconhecer, dando assim razão em parte à Academia, que os envios do escultor tinham sido poucos, mas que foi por motivo de um grande projeto que estaria desenvolvendo em Paris, até o momento desconhecido.

---

<sup>1165</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Moraes Filho.

<sup>1166</sup> SANTOS, G. dos. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>1167</sup> *Correio Mercantil*, 20 setembro 1868.

<sup>1168</sup> *Ibidem*.

<sup>1169</sup> *Ibidem*.

e, por tal modo se houve nesse rancoroso desejo de vingança; intrigando-o perante a congregação da Academia e o Governo, que abruptamente lhe suspendeu esta a pensão com que ali estudava, vendo-se o jovem e perseguido artista na dura contingencia de cavar o pão de cada dia cantando ao violão modinhas brasileiras nos ruidosos cafés do quarteirão latino, até que, condoído da sua desventura, lhe pagasse a Legação Brasileira viagem de volta ao Rio de Janeiro.<sup>1170</sup>

Alguns anos antes, em 1861, é destacada esta má disposição para com o aluno. Por ocasião do concurso para o prêmio de viagem de 1861, Almeida Reis, não podendo concorrer ao mesmo por lhe faltarem os requisitos exigidos, solicitou realizar, com o mesmo tema do concurso, não um baixo-relevo, senão uma estátua, pagando por sua conta um modelo. Num primeiro momento, esta petição foi aprovada pelo professor Chaves Pinheiro, mas o secretário Mafra decidiu que realizasse o trabalho, mas com outro tema, e finalmente não foi autorizado a apresentar uma obra original, e sim uma cópia.

Neste sentido armou o alumno o seu trabalho, tomou e pagou um modelo durante dous ou tres dias em que trabalhou.... Eis se não quando sobrevém o mesmo Sr. Mafra e o Sr. Motta, e declaram que o alumno não devia proseguir. E teve elle de desfazer a obra encetada: perdeu o dinheiro que gastára, e viu-se obrigado, por conveniencias de alguém, por capricho ou não sabemos porque, a apresentar para o premio da aula uma copia em vez de um original. Com que direito practicarão isto? Se o trabalho apprehendido pelo alumno podia fazer mal a um dos concurrentes, ao gravador, principalmente executando uma estatua, mais difficil do que um baixo relevo, não o virão logo? Como dizem agora sim, logo não, segundo lhes sopra o vento? Semelhante acto inqualificavel, iniquo, só podia servir para desgostar o alumno.<sup>1171</sup>

Esta ideia, retomada por Mello Moraes, Teixeira Mendes e Generino dos Santos, é explicada com detalhes por Mello Moraes, que conta como "teve Almeida Reis que lutar contra as intrigas de Chaves Pinheiro em a má vontade do Sr. conselheiro Paulino que, sendo ministro do Império, lhe suspendeu a pensão, ficando o pobre artista à generosidade de uma "afeição" que o arrancou à fome e talvez ao suicídio"<sup>1172</sup>, embora destaque a oposição a esta decisão do conselheiro Thomaz Gomes dos Santos, diretor da Academia<sup>1173</sup>. Segundo Generino dos Santos, a razão da inimizade dos escultores se deveria a uma discussão ocorrida em uma reunião artística, na qual Almeida ridiculizou o seu professor diante de Louis Rochet<sup>1174</sup>, e é Teixeira Mendes quem relata este incidente do seguinte jeito:

<sup>1170</sup> SANTOS, G. dos. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>1171</sup> *Correio Mercantil*, 7 de janeiro de 1861.

<sup>1172</sup> RUBENS, 1941, *Op. cit.*, p. 263.

<sup>1173</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>1174</sup> *Ibidem*.

tendo elle, quando em 1867, estudava em Paris, energicamente repellido por palavras o prof. patricio Chaves Pinheiro, que ali se achava em commissão e, em roda de brasileiros detractara, na sua presença, Louis Rochet, o prof. parisiense e celebrado auctor das estatuas de Carlos Magno e Pedro I, que elegêra por guia e mestre na Cidade da Luz, lhe jurara aquelle vingar-se em chegando ao Rio de Janeiro.<sup>1175</sup>

Desse modo, após a perda de sua pensão e de volta ao Rio de Janeiro, o professor teria ido à casa paterna de Almeida Reis, segundo o autor, para "vanagloriar-se de todo o mal que lhe fez", agredindo o aluno ao professor, o que causaria ainda mais as "íras e excomunhão maior da Imperial Academia e do Governo Imperial"<sup>1176</sup>. Em contraposição, a documentação da Seção de Escultura define o artista como um moço de talento que procurou se ilustrar com a leitura de obras artísticas<sup>1177</sup>. O tom do informe é bastante benévolo, quase entendendo as distrações que Paris podia provocar nos jovens, ainda mais num período como o da Exposição Universal, decidindo por isso esperar as obras do terceiro ano.

Esta espécie de ditadura artística, segundo Cosme Peixoto, parece continuar no tempo, passando a hegemonia na escultura, como um cargo vitalício, de Chaves Pinheiro a Rodolpho Bernardelli, "o professor "imenso", "enorme" e "colossal", "gênio imortal", desdenhava "satélites" e, como nenhum aluno quisesse freqüentar suas aulas, "durante muitos anos brilhará sem competencia no céu artístico"<sup>1178</sup>. Ambos os professores dominaram sem dúvida o âmbito acadêmico, pois Chaves Pinheiro seria professor entre 1852 e 1884, e Rodolpho Bernardelli nos últimos anos do Império, convertendo-se depois em professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

Luiz Gastão d'Escragnolle Doria é o único crítico que tenta, em 1918<sup>1179</sup>, reconciliar a figura de Chaves Pinheiro com Almeida Reis, afirmando que este conservava pelo mestre gratidão e deferência, e o mestre se ufanava dos avanços do aluno, como qualquer bom mestre faria.

Além desta recorrente ideia da inveja ao jovem aluno, a historiografia sobre Almeida Reis aparece atravessada por outras ideias e fatos que merecem ser revistos. No estudo da trajetória do escultor encontramos acontecimentos contraditórios, que, à luz dos dados achados, se revelam inexatos ou diretamente falsos. Assim, podemos nos questionar até que

---

<sup>1175</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>1176</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>1177</sup> Avulso n. 5.803. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1178</sup> WEISZ, *Op. cit.*

<sup>1179</sup> *Revista da Semana*, 8 de outubro de 1918.

ponto a imagem do artista foi "moldada" ou "adaptada" a diversas necessidades, transmitindo várias mensagens.

Será precisamente neste período de formação o mais fecundo em "lendas", situando aqui a maioria dos fatos contraditórios ou deformados sobre a vida do escultor. Assim, entre o concurso para o prêmio de viagem e sua volta ao Brasil, encontramos alguns fatos interessantes. Em primeiro lugar, *Michelangelo* é considerada como a obra com a qual ganhou o prêmio de viagem<sup>1180</sup>; *O Paraíba* como obra com a que perdeu a bolsa. Também se afirma que, com essa perda, o artista ficaria sem recursos, quase morrendo de fome, subsistindo graças às suas atuações musicais nos bares boêmios de Paris, tudo isso devido a um incidente ocorrido com Chaves Pinheiro na sua estadia em Paris, que fez com que Almeida Reis fosse perseguido e excluído do círculo acadêmico, de acordo com o que já foi mencionado.

Estes fatos parecem relevantes porque, à luz de novos dados, parecem ser pouco exatos. Assim, diante da ideia de *Michelangelo* como obra merecedora da bolsa de estudo na Europa<sup>1181</sup>, sabemos que Almeida Reis concorreu num concurso, em 1865, junto com José Mendes Barbosa em pintura histórica, e Geraldo Francisco Xavier Lima em paisagem, obtendo aprovação em 3 de junho de 1865<sup>1182</sup>, com a obra *Homero cego cantando pelas cidades de Grecia*<sup>1183</sup>. Deste modo, não seria uma obra genial a que faria que a própria Academia dispensasse seus procedimentos, outorgando a bolsa ao aluno.

Do mesmo modo, *o Paraíba* é considerado como um ato conscientemente rebelde, uma contestação às estritas regras acadêmicas, que faria com que perdesse a bolsa de viagem. No entanto, o motivo foi realmente, segundo a Academia das Belas Artes, "que se havia elle distraído do estudo, ou a poca importância dava aos trabalhos que tinha obrigação de enviar à Academia"<sup>1184</sup>. Diante da ideia da Academia afrontada pelo ato ousado, sabemos que a congregação decidiu esperar os envios de terceiro ano, para decidir se o aluno poderia continuar ou não sua estadia na Europa<sup>1185</sup>, mas a decisão final veio do Governo<sup>1186</sup> e não da Academia, pelo menos oficialmente.

---

<sup>1180</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 2 afirma, já em 1904, que ganhou a bolsa por concurso.

<sup>1181</sup> RAMOS, 2015, *Op. cit.*

<sup>1182</sup> Atas do diretor, 3 de junho de 1865. Arquivo do Museu dom João VI, EBA, UFRJ.

<sup>1183</sup> Atas do diretor, 22 de abril de 1865. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.

<sup>1184</sup> *Ministério do Império*, 1869, p. 28.

<sup>1185</sup> Atas do diretor, 14 de Agosto de 1868. Arquivo Museu dom João VI, EBA, UFRJ.

<sup>1186</sup> Atas do diretor, 5 de setembro de 1868. Arquivo Museu dom João VI, EBA, UFRJ.

Por último, parece que o artista foi abandonado em Paris, sem recursos para voltar<sup>1187</sup>, subsistindo graças aos concertos que dava nos bares boêmios para ganhar algumas moedas. Esta informação oferecida por Mello Moraes, o maior responsável pela construção da imagem do escultor, é matizada por Generino dos Santos, quem afirma que "vendo-se o jovem e perseguido artista na dura contingencia de cavar o pão de cada dia cantando ao violão modinhas brasileiras nos ruidosos cafés do quarteirão latino, até que, condoído da sua desventura, lhe pagasse a Legação Brasileira viagem de volta ao Rio de Janeiro"<sup>1188</sup>. A ideia romântica do escultor esquecido e abandonado pela Academia, voltando graças à ajuda paterna, vê-se inviável, pois a Academia pede ao Governo os recursos necessários para a volta do pensionado. De novo, a historiografia e os documentos divergem em suas versões. Se os documentos mostram como a Academia solicitou e obteve uma ajuda econômica para garantir a volta do pensionista, a historiografia cria uma outra versão, muito mais novelesca e romântica, na qual o escultor é condenado a viver na extrema pobreza, tendo que ganhar algumas moedas tocando música na boemia parisiense.

Assim, já neste período inicial de formação, a figura de Almeida Reis [Imagem 135] aparece controvertida, atravessada por ideias de longa duração que chegam até os nossos dias através de uma análise superficial, e que precisam ser revistas e confrontadas com os fatos históricos e com a documentação, para dimensionar adequadamente a figura do escultor e sua produção.

---

<sup>1187</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>1188</sup> SANTOS, 1938, *Op. cit.*, p. 81.

Imagem 135 - Cândido Caetano de Almeida Reis.



Fonte: DÓRIA, E. "Almeida Reis". Revista da Semana, 8 de outubro de 1938.

\*\*\*\*\*

O capítulo 3 dedicado à Academia Imperial de Belas Artes foi pensado como uma necessidade para o conhecimento da escultura diante das perguntas que surgiam sobre a Academia e o seu papel.

Como refletir sobre a Academia no campo da escultura sem definir o que seria a Academia? Por isso, foi prioritário para nós uma pesquisa orientada a conhecer e definir esse *ente* chamado Academia, que, no nosso campo, estava formado em essência pela Seção de

Escultura, contando com a Cadeira de estatuária e gravura de medalhas e pedras preciosas, e depois de 1855, também com a Cadeira de escultura de ornatos. Se alguns professores eram mais ou menos conhecidos, como António de Pádua e Castro, Francisco Manuel Chaves Pinheiro ou Rodolfo Bernardelli, não podíamos obviar outros acadêmicos como Francisco Elídio Pamphiro, José da Silva Santos ou Honorato Manuel de Lima.

O objetivo de criar uma base mais ou menos sólida sobre a que continuar as pesquisas e que permitisse problematizar e extrair conclusões nos levou neste capítulo a definir a Seção de Escultura e seus estatutos, mecanismos e professores. Partindo da tese doutoral de Cybele Vidal, apresentamos documentação inédita sobre os programas de aulas e realizamos uma pequena biografia sobre os principais escultores. O foco não foi só tratar dos escultores e estatuários, mas também do estudo dos gravadores de medalhas, igualmente pertencentes à Seção de escultura, e que esculpiram e modelaram do mesmo jeito, trazendo uma nova luz para o conhecimento da escultura.

Assim como os professores, os materiais utilizados para o ensino da escultura receberam a nossa atenção, destacando o achado das figuras de Charles Cavalier e Leon Despres de Cluny, intermediários na compra das coleções de moldagens em gesso da Academia, o que supõe uma contribuição interessante para o conhecimento do mercado da arte e a circulação de obras e modelos.

Muito significativo resulta o estudo dos prêmios de viagem dos alunos da Seção de Escultura, pois, se Rodolpho Bernardelli é uma figura muito estudada, sabemos muito pouco sobre Francisco Elídio Pamphiro, Cândido Caetano de Almeida Reis, Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão ou José Joaquim da Silva Guimarães Junior. Neste estudo, consideramos destacável a pesquisa nos fundos do Museu dom João VI, EBA/UFRJ, que tem produzido interessantes achados. Assim, alguns documentos inéditos foram apresentados, com especial destaque às instruções recebidas pelos alunos da seção, conservando os documentos de Pamphiro e Guimarães Junior, que são de utilidade para o conhecimento do academismo.

Da mesma maneira que fizemos com os professores, os alunos mais destacados ganharam uma biografia mais ou menos extensa, enfatizando suas principais obras. Dentre eles, a biografia de Almeida Reis foi analisada individualmente por sua relevância na hora de entender os mecanismos acadêmicos, mas também por sua importância para realizar um estudo crítico de sua figura, avaliando, à luz dos documentos, a historiografia sobre o escultor. Para isso, analisamos detidamente a documentação conservada e a historiografia disponível, ao mesmo tempo em que analisamos as obras por ele produzidas, para constatar como a biografia de Almeida Reis aparece atravessada por alguns fatos, total o parcialmente

duvidosos, que parecem dirigidos a moldar sua figura em base a cânones de artista romântico e maldito.

Esta construção historiográfica levantou um problema maior, a dialética acadêmico-moderno, e os usos que a historiografia posterior fez de figuras como a de Almeida Reis, com interesses precisos. Por isso, no capítulo 4, ampliamos nosso olhar para além da Academia, questionando-nos que artistas existiam e como trabalhavam, que lugares existiam além do acadêmico, e o papel da crítica no entendimento da escultura do Segundo Reinado.

#### 4 HÁ VIDA FORA DA ACADEMIA?

Que sucede fora da Academia? Há vida fora desta instituição? Neste capítulo, tratamos, através de três seções, de deslocar o olhar para além da Academia Imperial de Belas Artes. Esta instituição é, sem dúvidas, um importante centro artístico - guardião da maioria das obras oitocentistas e casa dos principais escultores conhecidos -, mas não o único ator no panorama artístico, embaixo de cuja sombra alongada escondem-se múltiplos artistas que muito tem a contribuir ao conhecimento da escultura brasileira oitocentista.

Na primeira seção, tratamos de talvez um dos escultores mais polêmicos do século - Cândido Caetano de Almeida Reis -, cuja figura ilustra perfeitamente a dialética acadêmico-não acadêmico, seus usos posteriores e construções historiográficas. Na segunda, os protagonistas serão a Sociedade Propagadora das Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios, importantes no desenvolvimento da escultura do período, por ser centros de ensino e produção artística, onde trabalharam escultores importantes, cujas vidas e obras damos a conhecer. Na terceira seção, apresentamos a produção artística do francês Leon Despres de Cluny, que não esteve ligada diretamente à Academia, mas que estabeleceu laços comerciais com ela. Este escultor aparece como uma figura muito relevante no cenário artístico, como exemplo de um artista que desenvolve seu labor à margem da Academia,

#### 4.1 Almeida Reis fora da Academia

Imagem 136 - Carta de visita de Almeida Reis, assinada e datada em 1873. Fotógrafo Carneiro & Gaspar. Mercado da arte. Levy Leiloeiro, maio de 2015.



Imagem 137 - Cândido Caetano de Almeida Reis.



Fonte: MORAES FILHO, A. J. J. de. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 3.

Em 1885 a imprensa se perguntava de onde vinha "o esquecimento quasi insultuoso a que tem sido condemnado? D'onde a guerra que se lhe move?"<sup>1189</sup>, pois, segundo esta resenha, Almeida Reis [Imagens 136 e 137] teria vivido até esse momento "n'uma obscuridade imerecida e sem protecção do governo"<sup>1190</sup>, ideia que retoma Gonzaga Duque ao afirmar que foi "um artista digníssimo que vive obscuro como um habitante da

---

<sup>1189</sup> *Gazeta da Tarde*, 4 de janeiro de 1885.

<sup>1190</sup> *Ibidem*.

Tebaida”<sup>1191</sup>. Mello Moraes assinala como foi "votado ao abandono, preterido em concursos para monumentos, calumniado e caloteado"<sup>1192</sup>, ideias que retomaram outros críticos<sup>1193</sup>, e como "a intriga refervia, embargando-lhe os passos; punhaes occullos feriam-lhe a alma, resvalando na morte, que já o artista presentia no coração"<sup>1194</sup>.

De acordo com o que foi visto na seção 3.3, a historiografia sobre o escultor - moldada em grande parte por Mello Moraes, Generino dos Santos e Gonzaga Duque - sempre evidenciou esta perseguição, que, para outros críticos menos afins ao escultor, seria um delírio de perseguição de artista desgovernado<sup>1195</sup>.

O próprio escultor acreditaria nesta perseguição, pois pela ocasião da realização do monumento ao General Osório, sentindo-se injustiçado, publicaria na imprensa longas cartas julgando a obra de Rodolpho Bernardelli. Este fato é também refletido em algumas de suas, assinalando este sentimento: uma de suas primeiras obras é *O Crime*, e a última *Expição*, quase uma declaração de intenções, sem olvidar a que foi uma de suas obras mais relevantes e pessoais, *O Gênio e a Miséria* ou *O Gênio arrastado pela Miséria*, designada como auto-alegoria.

Esta ideia principal marcará a vida do escultor, segundo alguns críticos marginalizada e fora da Academia, vivendo:

nas iras e excommunhão maior da Imperial Academia e do Governo Imperial, que nunca lh’o perdoaram, concedendo-lhe, como a tantos outros de somenos valor e merecimento, encargo algum, mesmo honorífico, no professorado, nem emmcomenda ou mero favor de especie alguma.<sup>1196</sup>

A construção romântica e marginalizada da vida do escultor, realizada muito efetivamente, percorre toda a historiografia de Almeida Reis. Inclusive os últimos estudos sobre o escultor veem-se influenciados e condicionados por algumas ideias de longo trajeto que moldam *a priori* a visão sobre o escultor. Diante destas informações recorrentes, nesta seção, revisaremos a controvertida figura do escultor carioca, a sua historiografia, vida e obra, levando em consideração especialmente o período posterior à perda de sua pensão, realizando

---

<sup>1191</sup> DUQUE-ESTRADA, L. G. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 112

<sup>1192</sup> MORAES FILHO, 1904, Op. cit., p. 7.

<sup>1193</sup> RUBENS, C. *As artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Nacional, 1935, p. 266: "Abandonado pelos contemporâneos, preterido em concursos, caluniado".

<sup>1194</sup> MORAES FILHO, 1904, Op. cit., p. 4.

<sup>1195</sup> *Revista Illustrada*, 28 de janeiro de 1888.

<sup>1196</sup> SANTOS, 1938, Op. cit., p. 82. O autor menciona como únicos favores recebidos o Hábito honorífico da Ordem da Rosa pelo *O Crime* e o atelier oferecido pelo imperador no paço imperial.

uma revisão e estudo detalhado de arquivos, imprensa, bibliografia, obras, relações, etc não executado até agora. Damos especial atenção às suas relações com a Academia e à suposta marginalização do escultor, introduzindo outros fatores no estudo, como o caráter do escultor, ou as especiais características do mercado escultórico da época, para conhecer em profundidade a vida e obra de um dos principais escultores que desenvolveram seu labor à margem da Academia Imperial.

A relação com a Academia e com o Governo devem ser reconsideradas, pois existem alguns fatos relevantes que nos obrigam, pelo menos, a matizar a ideia da marginalização do escultor. No ano seguinte à sua volta ao Rio de Janeiro, levantou-se um grande conjunto efêmero, compreendendo arquitetura e monumentos, para comemorar a vitória na Guerra do Paraguai, no qual Almeida Reis teve um papel principal. Em 1875 foi condecorado com o Hábito da Ordem da Rosa pela sua obra, *O Crime*, que junto com a estátua do bispo de Chrysopolis, foi levada para a Exposição Internacional de Philadelphia em 1876 como representação da arte nacional. Também em 1875 a Academia aprova o pedido do artista de ser enviado de novo a Europa para aperfeiçoar sua arte. Do mesmo modo, o artista realizou um projeto para a decoração da galeota imperial e trabalhou num espaço cedido pelo imperador, no térreo do paço imperial. Além disso, no final de sua carreira, o artista foi proposto como professor substituto.

#### 4.1.1 O retorno (1869-1879)

A primeira grande obra após a sua chegada ao Brasil foi *Jeremias* ou *Jeremias chorando sobre as ruínas de Jerusalém*<sup>1197</sup> [Imagem 138], que, segundo parte da crítica, seria sua obra de terceiro ano como pensionado<sup>1198</sup>, trazida de Paris, sendo "exposta na casa do Sr. Ruqué, na praça de São Francisco de Paula"<sup>1199</sup>. No caso de ser efetivamente esta a obra de terceiro ano - e não o trabalho em mármore que as fontes informam que o aluno se dispunha a fazer, fato possível, pois o regramento permitia que fosse uma composição própria em gesso e ali o aluno, diante da decisão da Academia, poderia ter mudado de ideia -, seria uma obra

---

<sup>1197</sup> MORAES, 1904, Op. cit., p. 2. Seguem esse nome ACQUARONE, Op. cit., e RUBENS, Op. cit. As fontes da época denominam esta obra somente como *Jeremias*.

<sup>1198</sup> *Ibidem*, p. 3, o seguem ACQUARONE, Op. cit., p. 207, e RUBENS, Op. cit, p. 263.

<sup>1199</sup> *A Reforma*, 18 de março de 1870.

importante, eloquente sobre as decisões e intenções do pensionado e dela dependeria sua pensão. Mello Moraes Filho é quem mais abertamente elogia esta obra, considerando-a a obra prima do artista e de grande valor artístico. Publica dois artigos sobre a mesma, no *Jornal da Tarde*, no dia 20 de novembro de 1871. No primeiro recolhe a crítica de Joaquim Serra, que se confunde com suas próprias palavras; e o segundo é a primeira biografia do escultor, a quem defende fortemente.

Este último texto se destaca, entre a historiografia do escultor, pois seria sua primeira biografia pública, e, ao mesmo tempo, resulta essencial para o entendimento do pensamento artístico de Mello Moraes. Este crítico introduz a biografia do escultor em uma revisão dos principais escultores europeus e situa o Brasil no contexto europeu, país que "ainda que jovem, não é estranho e indiferente ao movimento artístico do século. Na pintura e na música, seus filhos, embora longe da communhão Européa, ou começam a alistar-se vencedores no meio dessas phalanges brilhantes, ou, no seio de sua patria, atiram o germen de hoje que será palma amanhã"<sup>1200</sup>. Se o Brasil contava já com Carlos Gomes como representante na música, e Victor Meirelles e Agostinho da Motta na pintura histórica, a escultura carecia até esse momento de um digno representante, e "não querendo marear o nome laureado do Sr. Chaves Pinheiro, artista que empenha todos os seus esforços para executar os trabalhos a seu encargo", o que o Brasil possuía de mérito na estatuária provinha do cinzel de Almeida Reis.

---

<sup>1200</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Mello Moraes.

Imagem 138 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Jeremias*, 1870. Gesso, Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.



Assim, o escultor entra na genealogia criada pelo autor do texto, que faz uma seleção dos, segundos seu critério, melhores discípulos, num sentido não literal, de Antonio Canova (1757-1822) e Bertel Thorvaldsen (1770-1844), a quem qualifica como "incontestavelmente

os maiores escultores de nosso dias"<sup>1201</sup>. Neste novo tempo, no qual a França, a Itália e a Alemanha disputavam-se a presidência da arte, surgem artistas, "cabeças cheias de fogo, almas arroubadas de inspiração"<sup>1202</sup> que se dividem em duas gerações. A primeira contava com Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), Louis Rochet (1813-1878), Salvino Salvini (1824-1889) e Antonio Tantardini (1819-1879)<sup>1203</sup>. E "depois destes", a segunda geração, contemporânea a Almeida Reis, mas que cronologicamente é muito próxima a esta, inclusive com artistas nascidos no mesmo ano ou somente um ano depois que os escultores da primeira geração, é formada por Charles Cordier (1827-1915), Jean Jules Cambos (1828-1917) e Francesco Barzaghi (1839-1892). A diferença não só seria temporal, pois a segunda geração ainda que formada por artistas que tinham se destacado "mais actualmente"<sup>1204</sup>, estariam "depois destes"<sup>1205</sup>, tanto temporalmente como em importância.

A preferência por estes artistas aparece justificada no texto, através do comentário de características especiais ou obras destacadas dos escultores: Carpeaux, artista essencialmente clássico, destaca-se por "passar pelo bronze aqueles phantasmas exasperados que Dante viu, assombrado, na torre da Fome"<sup>1206</sup>. Para ele, *O conde Ugolino e seus filhos*, era um grupo de marcados caracteres antigos, de profundo saber anatômico e elevação na escolha do assunto. Louis Rochet é destacado como o mais importante representante da escultura monumental, o primeiro da França. As estátuas fluviais do monumento a dom Pedro I são especialmente destacadas, e para ele valem "mais do que as estatuas das praças de Londres"<sup>1207</sup>.

Salvini seria o escultor da Bíblia, e sua obra *A filha de Sião* seria a mais importante, um primor icônico, correto no desenho, "perfeita disposição do pannejamento, suavidade e firmeza do modelado"<sup>1208</sup>. Tantardini, por sua vez, seria o especialista na estatuária íntima, cuja obra "transporta para o mármore as acções innocentes do lar, conhece a fundo a physilogia do coração infantil, e no seu genero constitue uma originalidade"<sup>1209</sup>. Na sua obra *Babilonia*:

ha todo o sombrio e mysterioso do In principio erat Verbum. O espectador tem vontade de adoral-a porque é bella, mas estremece de medo. Dir-se-ia que o artista

<sup>1201</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1870, Mello Moraes.

<sup>1202</sup> *Ibidem*.

<sup>1203</sup> Na grafia original do texto aparece como Tandardini.

<sup>1204</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1870, Mello Moraes.

<sup>1205</sup> *Ibidem*.

<sup>1206</sup> *Ibidem*.

<sup>1207</sup> *Ibidem*.

<sup>1208</sup> *Ibidem*.

<sup>1209</sup> *Ibidem*.

esculpiu-a ou vindo o exilado de Pathmos murmurar ao som daquelas vagas horríveis os versículos em que a fulminara.<sup>1210</sup>

Charles Cordier, o Victor Hugo da estatuária no relativo às esculturas orientais, do mesmo modo que Almeida Reis, seria, para o autor, o Castro Alves da estatuária no Brasil<sup>1211</sup>, nas suas obras *Árabe Cheik*, *Fillah* e *Árabe*:

a sua imaginação accende-se nos lugares daquela natureza tão esplendida, seus trabalhos sahem puros de arredondados em que muitas vezes cahem distinctos artistas, e as attitudes variadas de suas estatuas, aquella expressão afouta que caracteriza o indomito de raça que ellas representam, merecem grande aprecio e estudo serio.<sup>1212</sup>

Jules Cambos encarnaria as ideias de Jean de la Fontaine, como na sua obra *A Cigarra*. Por sua vez, Francesco Barzagli:

ao mérito da concepção, allia dellicadesa correcta, e bem acabado de suas estatuas, o modo porque cuida dos accesórios, sem nada esquecer, é a revelação de uma intelligencia forte e poderosa. A filha do Pharáo tem todas as qualidades do savoir faire.<sup>1213</sup>

Nos seus argumentos, Mello Moraes não deixa de esquecer a sua cara literatura, recorrendo a uma comparação contínua com a escultura. Desde a nomeação de Cordier como o Victor Hugo da estatuária, é constante o destaque que dá às obras baseadas em temas literários, como *O conde Ugolino de Carpeaux*, baseado em Dante, a Bíblia, os escritos homéricos ou as fábulas de La Fontaine. Sem esquecer a escultura pública monumental e a importância da escultura clássica, assim como o destaque da escultura nacional, outros assuntos ocupam seu interesse, temas como as esculturas orientais e exóticas, os temas íntimos e do lar, destacando o que se considerava sombrio e misterioso, os sentimentos humanos.

No meio destes escultores, surge Almeida Reis, "artista de genio que não enterra talentos, e na esculptura brasileira empunha dignamente o sceptro que lhe compete"<sup>1214</sup>. A ideia do primeiro estatuário brasileiro, não como só como o mais importante, senão também como o primeiro temporariamente, remete-nos ao texto de Araujo Porto-Alegre *O novo*

---

<sup>1210</sup> *Ibidem*.

<sup>1211</sup> *A Reforma*, 18 de março de 1871.

<sup>1212</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871, Mello Moraes.

<sup>1213</sup> *Ibidem*.

<sup>1214</sup> *Ibidem*.

*estatuário*, no qual afirmava que "o sceptro da estatuaria até a chegada do Sr. Fernando Pettrich não estava no Brasil"<sup>1215</sup>. Os dois textos tentam ser uma gênese da escultura brasileira, mas por motivos diferentes.

Porto-Alegre tentava, através da aparição de Pettrich, honrar e prestigiar ao imperador responsável último pela possibilidade do Brasil ter um estatuário, e através de Honorato Manoel de Lima, o próprio novo estatuário, assinalar o incipiente domínio de um jovem brasileiro da difícil arte da estatuária.

Do mesmo modo, Mello insiste na ideia de situar ao Brasil dentro das nações desenvolvidas, fazendo-a partícipe dos movimentos artísticos europeus, fato que perseguia também Porto-Alegre, mas a diferença radica no significado mais profundo, pois se antes de Pettrich não existiu um escultor digno, segundo o juízo de Porto-Alegre, teria sido pela instabilidade política, mas no caso de Almeida, Mello, deliberadamente, ignora os antecessores do escultor, e não por falta de conhecimento. Este esquecimento responde à necessidade de Mello de assinalar uma nova época da qual o Brasil faria parte, mas, na outra cara da moeda, deixa em evidência a pouca estima que tinha à Academia das Belas Artes, como centro artístico incapaz de acompanhar o novo tempo no caso da estatuária.

Mello Moraes elabora uma defesa do escultor que parece responder às críticas emitidas pela Academia. Assim, Almeida Reis aparece como um artista inteligente e de gênio, possuidor de aturados estudos, conhecedor da anatomia humana e de animais, e, mais do que nada, uma poderosa vocação para arte, como a tiveram Leonardo da Vinci ou Luck.

Na listagem de obras destacadas, enumera *A Guanabara*, *O Paraíba* e *Jeremias*, na qual se centra principalmente, por considerar ao *Paraíba* um trabalho de infância, um ensaio, ao mesmo tempo cheio de defeitos e de belezas, mas destaca especialmente o fato de ser a representação mais correta do índio americano, diferentemente dos índios da Academia de Belas Artes ou do Cassino Fluminense. Além destas obras menciona um busto, o do almirante Joaquim José Ignácio, que:

nada cede em belleza ao do grande poeta inglez Dryden, executado por Scheemakers: ha uma differença, porém, o busto de Dryden está na Abbadia de Westminster, e o do heróe de tantos combates, do verme que se fez rei acha-se talvez no canto do atelier do estatuario.<sup>1216</sup>

---

<sup>1215</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.*, p. 139-141.

<sup>1216</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Mello Moraes.

No entanto, a obra principal do artigo, de novo, é *Jeremias*, do qual faz uma análise detalhada. Antes da crítica da obra, Mello Moraes expõe a sua concepção da arte. Para ele, não só a forma, senão também o fundo, merecem uma observação igual, "porque se a forma possui os encantos que tendem mais facilmente a agradar aos sentidos de visão pela harmonia e disposição das partes, o fundo tendo mais directamente á alma, á intelligencia: desse conjuncto nasce a perfeição" <sup>1217</sup>. Para ele:

O artista, antes de modelar uma estatua, deve estudar e possuir-se do assumpto que quer representar, de sorte a fazer palpitar a ideia limpida e transparente sob a materia em que executa sua obra. Conseguido isto, os accessorios imaginam-se mais ligeiramente. Prévios estudos anatomicos, concepção mais ou menos arrojada, disposição de grupos, attitudes de figuras, a crítica apreciará. <sup>1218</sup>

Estes argumentos parecem, apesar de postular a importância igual de forma e fundo ou ideia, tender a priorizar a conquista de alcançar a ideia que o artista, depois do estudo minucioso do tema, deve passar ao espectador.

A escolha do tema, um dos maiores homens da história e, junto com Daniel, o maior representante da nacionalidade hebraica, "como idéa para um comettimento artistico, é sem duvida uma temeridade, mas temeridade que demonstra da parte do artista gosto e instrucção" <sup>1219</sup>. Uma temeridade pelas dificuldades que teria que enfrentar: conseguir a expressão do pensamento e o fiel desenho do tipo e seguir as regras do classicismo, todos esses fatores só conseguidos através da consciência própria e do mérito real. A pergunta que a crítica, segundo o autor, se fez, era se o artista teria conseguido "a grande exigencia esthetica de apresentar, debaixo da forma sensivel, a idéa que rege a obra de arte, o pensamento que é o fundo sem nada deixar a fazer lembrar" <sup>1220</sup>. A descrição que o autor faz da peça não oculta a sua profunda admiração por ela:

Sentado sobre os capiteis de um templo derrocado, apoiando a mão esquerda sobre a perna que se curva, Jeremias deixa pender a frente magestosa e scismadora: tem os olhos fitos para a terra como se contemplasse o cadaver de sua nação; e a alma da poesia hebraica, d'aquella poesia tão dolorida e plangente, passa luminosa atravez d'esses moldes artisticos pela belleza da expressão. <sup>1221</sup>

---

<sup>1217</sup> *Ibidem.*

<sup>1218</sup> *Ibidem.*

<sup>1219</sup> *Ibidem.*

<sup>1220</sup> *Ibidem.*

<sup>1221</sup> *Ibidem.*

Nesta obra o escultor realiza duas escolhas muito significativas, que parecem destinadas a agradar a comissão julgadora da Academia: por uma parte, escolhe um dos cinco temas que foram propostos no concurso do prêmio de viagem, *Jeremias lamentando a queda de Jerusalém*, e por outro, se inspira, de um modo muito claro, no *Moises* de Michelangelo. Esta filiação já foi notada pela crítica na época, quase justificando-a pela grande semelhança. Assim afirmam:

A severidade do estylo d'este soberbo trabalho, a largueza dos traços e o rigoroso modelado, fizeram-nos por vezes lembrar o grande mestre florentino nas suas divinas produções. Dizer-se que é imitação, fora um desacato ao grande artista. Assim como existe sympathia dos corpos, existe igualmente a sympathia das almas e das intelligencias. O apurado estudo do escultor brasileiro sobre as estatuas de Miguel Angelo, são por certo a causa de alguma verosimilhança que se possa notar.<sup>1222</sup>

Baseando-se em Hegel, Mello Moraes considera a escultura, plasticamente, como clássica, pois "o estudo do nú serve de base e ponto de partida ao estatuario, constituindo o perfeito accordo entre a idéia e a fôrma"<sup>1223</sup>. Para este crítico, o clássico, entre todos os gêneros, divisões e subdivisões da escultura, "é o mais embaraçoso, o mais penível a attingir-se. O estudo do nú, a sciencia anatomica é a sua base poderosissima, é o grande escolho onde naufragam artistas muitas vezes de genio"<sup>1224</sup>. Por isso, realiza uma exaustiva análise anatômica. Qualificando-se como amador, e parafraseando o autor, acha uma grande verdade na musculação e proporções reais entre a totalidade do corpo, uma sabedoria anatômica que se revela na escolha da posição. Destaca também o planejamento flexível, macio e elegante, os acessórios bem escolhidos e dispostos, e o modelado firme e primoroso.

Tanto Mello Moraes como Joaquim Serra tecem os mais elogiosos comentários em torno desta obra, de uma realidade tocante, considerada como uma epopeia sublime<sup>1225</sup>, inspirada no verso *Omnes porte ejus destructor, sacerdotes ejus gementes*<sup>1226</sup>,

A tranquilidade do movimento, o repouso dos membros, a acção concentrada, o olhar fixo, a contracção dos musculos frontaes e o abalo profundo d'alma, traduzindo fielmente o versículo bíblico, e é impossível não sentir-se alguma cousa de sobrenatural diante d'este monumento.<sup>1227</sup>

<sup>1222</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871, Mello Moraes.

<sup>1223</sup> *A Reforma*, 18 de março de 1870.

<sup>1224</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871, Mello Moraes.

<sup>1225</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*

<sup>1226</sup> *Ibidem.*

<sup>1227</sup> *A Reforma*, 18 de março de 1870.

Serra afirma que "se se podesse (entre tantos trabalhos de merecimento) ultimamente expostos, dar preferência a algum, não recairia por certo em outro nossa escolha"<sup>1228</sup>, e descreve assim a elogiada escultura:

E' bello! é sublime quando se póde ser tão grande em uma arte!  
 Que maravilhoso accordo na disposição do pannejamento com a figura! Que certeza nos circulos variados do sorte a não prejudicar o pensamento que caracteriza a undiade!  
 O abandono completo do manto e a mão collocada ao acaso sobre a perna é de um effeito magico. O observador comprehende, sente que o propheta concentra sua attenção em um só objecto, e extasia-se a vista de tanta magnitude!<sup>1229</sup>

Assim, a obra *Jeremias* é destacada pela beleza da concepção, o arrojo da imaginação e o perfeito acabado, que "deixam áquem todas as esculpturas executadas o Brasil"<sup>1230</sup>, e que fazem de Almeida Reis o primeiro digno representante da estatuária no Brasil, e "assim como se pode chamar Miguel Angelo o Dante da esculptura, Almeida Reis é o Castro Alves da estatuaria"<sup>1231</sup>, a quem denominam também o Carpeaux brasileiro<sup>1232</sup>.

Depois de Melo Moraes e de Joaquim Serra, a crítica se ocupou muito pouco desta obra. Gonzaga Duque a menciona mas, diferentemente de suas companheiras de sala no Museu Histórico Nacional, *Michelangelo* e *Estrela da Alva*, não faz comentários sobre ela.

Depois do texto publicado pelos artistas em defesa de Almeida Reis, após a perda de sua pensão, Mello Moraes insiste na ideia do artista prejudicado pela inveja, como um gênio incompreendido:

As nuvens negras que o sopro da fatalidade e dos preconceitos atiram ao talento que se eleva, dissipam-se á luz da posteridade. As verdadeiras intelligencias caminham resignadas; a gloria é o seu alvo, porque covem como de oceano revolto as vezes confusas das multidões, preparando-lhes a estrada por onde trilham sómente os eleitos do talento. O Sr. Almeida Reis ligou o seu nome a mais uma obra gigante: admite a critica a producção do artista e comprimente o Brazil um filho que symbolisa a sua arte.<sup>1233</sup>

Pouco depois, Mello Moraes apresenta de novo a figura de um jovem trabalhando isolado no seu atelier, à margem de um meio artístico que não o compreendia, e do qual só saia para expor suas obras:

---

<sup>1228</sup> *Ibidem.*

<sup>1229</sup> *Ibidem.*

<sup>1230</sup> *Ibidem.*

<sup>1231</sup> *Ibidem.*

<sup>1232</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Mello Moraes.

<sup>1233</sup> *A Reforma*, 18 de março de 1870.

Um joven que, sem pretensões, na sua officina modesta, enverga a blusa, trava dos cinzeis, e cerrando os ouvidos ao murmurar confuso de adversarios desleaes, sahe dahi apenas para expor ás criticas do povo as suas obras, é um caracter independente, uma alma inflexivel como a de Prometheo. Este é o perfil íntimo de Almeida Reis.

Passaram-se os tempos edenicos! A maldição não é para Caim que cultivava os campos, nem para Tubalcaim que ensinou aos homens a trabalhar no ferro.<sup>1234</sup>

Da mesma forma, diante da importância da obra, se queixam da pouca atenção que a Academia de Belas Artes lhe deu, não achando uma sala para sua exibição permanente, e afirmam: "Que importa! Voltaire não pertencia a academia francesa!"<sup>1235</sup>, insistindo ainda mais na ideia de marginalização acadêmica.

Como culminação do texto, Mello Moraes argumenta em favor da arte e dos artistas nacionais, e especialmente de Almeida Reis, para quem solicita reconhecimento como estatuário.

Muitas intelligencias temos nós e para todos os ramos de conhecimentos humanos, muita vocação desponta sobre esse solo que produz o ouro e o brilhante, muito genio tem por berço esse enorme paiz que adormece á luz do Cruzeiro do Sul. De mais animação, de mais patriotismo precisamos nós.<sup>1236</sup>

Nestes mesmos anos, Almeida Reis aparece relacionado com a realização de três grandes monumentos públicos, inéditos na sua historiografia. No dia 11 de julho de 1870, o *Diário do Rio de Janeiro* publica um texto sobre os festejos para comemorar a Guerra de Paraguai. Nele narra os atos acontecidos e os vários monumentos levantados para a ocasião<sup>1237</sup> no Campo da Aclamação, destacando vários arcos comemorativos, o templo da Victória e o monumento à Paz [Imagens 139 e 140]. Este monumento foi encomendado pelo ministro de Guerra - Manuel Vieira Tosta, barão de Muritiba<sup>1238</sup> -, sendo iluminado a gás, ocupando o centro do espaço físico, sobre um pedestal "dorico romano"<sup>1239</sup> decorado com escudos, armaduras e troféus, e coroado por uma estátua da Paz, segurando na mão direita um ramo de oliveira e na esquerda um facho simbolizando a união. "A estatua mede a altura de 15

---

<sup>1234</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Mello Moraes.

<sup>1235</sup> *Ibidem*.

<sup>1236</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Mello Moraes.

<sup>1237</sup> Ver seção 2.1.

<sup>1238</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 27 de junho de 1870.

<sup>1239</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de julho de 1870.

palmas, está collocada na de 54 em relação ao solo, e foi modelada pelo artista brasileiro Reis"<sup>1240</sup>.

Imagem 139 - Cândido Caetano de Almeida Reis. Monumento comemorativo da vitória na Guerra de Paraguai. Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Thereza Cristina, Fundação Biblioteca Nacional.



---

<sup>1240</sup> *Ibidem.*

Imagem 140 - Cândido Caetano de Almeida Reis. Monumento comemorativo da vitória na Guerra de Paraguai. Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Thereza Cristina, Fundação Biblioteca Nacional.



Em 1871 o escultor solicitou a realização do monumento a José Bonifácio à Comissão encarregada pela construção do mesmo, e como afirmava a prensa, "nada elle exige, nem quer pelo seo trabalho, contenta-se com a gloria",<sup>1241</sup> mas finalmente o projeto foi encomendado a Louis Rochet.

No mesmo ano, no dia 17 de novembro, teve lugar uma reunião popular no teatro de São Pedro para tratar sobre a ereção de um monumento a Tiradentes, para cuja realização Almeida Reis se ofereceu, sendo aprovada a solicitação pela comissão<sup>1242</sup>, e expondo a fotografia da maquete na casa Moncada, definida como de estilo severo e clássico. A figura do "mártir da liberdade" acompanhava-se no pedestal da figura alegórica do Brasil, assim como Claudio Manoel da Costa, José Alves Maciel, Ignácio de Alvarenga Peixoto e Francisco de Paula Freire de Andrade<sup>1243</sup>. Esta encomenda serve de novo aos redatores do jornal *A República* para apontar o afastamento que Almeida Reis sofria das encomendas oficiais, mas, neste caso, justificado por "cometter um grande

<sup>1241</sup> *Opinião Liberal*, 8 de outubro de 1871.

<sup>1242</sup> *Revista mensal da sociedade de ensaios literarios*, 30 de novembro de 1871.

<sup>1243</sup> *A Reforma*, 12 de fevereiro de 1873.

crime para com a monarquia, incumbindo-se como artista da gloriosa empreza de fundir em bronze a estatua de Tiradentes<sup>1244</sup>, e assim criticar abertamente à monarquia.

O fato desencadeante destas acusações seria a ausência do escultor nos trabalhos para os festejos fúnebres de dona Amélia, duquesa de Bragança, dirigidos por Francisco Joaquim Béthencourt da Silva (1831-1911), e realizados por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Severo da Silva Quaresma, Quintino Antônio Vieira, Luigi Pasquarelli e Victor Meirelles. Neste momento, na biografia de Almeida Reis, aparece um novo inimigo responsável por sua desgraça artística, Francisco Joaquim Béthencout da Silva. O professor de arquitetura da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Politécnica, fundador da Sociedade Propagadora das Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios, seria, segundo *A República*, o responsável por excluir a muitos artistas das encomendas mais importantes, destacando entre eles Almeida Reis, Pedro Américo ou Ferro Cardoso, dos que seria inimigo declarado. Apesar de não mencionar claramente o nome, aponta para um arquiteto, agraciado com a maioria das encomendas da cidade, todas obras de Béthencourt da Silva, como o Externato dom Pedro II, o Instituto dos meninos cegos, as escolas públicas de Santa Rita, do largo do Machado, da secretaria do Império, a capela imperial ou do Liceu de Artes e Ofícios.

Em 1872 o escultor recebeu outras encomendas, como uma imagem de São João, que foi recebida em São Paulo "com alguma solemnidade nesta cidade uma imagem deste santo, padroeiro do lugar feita na côrte pelo talentoso artista brasileiro, Candido Caetano de Almeida Reis"<sup>1245</sup>.

Sem dúvida, os anos 1874 e 1875 serão fundamentais na produção de Almeida Reis, pois realizará algumas de suas obras mais comentadas, influentes e reconhecidas: em 1874 duas obras que representarão a arte nacional na Exposição Universal de Philadelphia de 1876, *O bispo de Chrysolis* e *O Crime*; e, em 1875, *O Gênio e a Miséria*.

Sob o nome de *O Crime*, [Imagens 141 e 142] obra realizada em 1873 - já que no dia 19 de janeiro de 1874, estava sendo concluída em gesso<sup>1246</sup> -, o escultor representa uma figura sedente, que acaba de cometer um assassinato, com a cabeça da vítima nos seus pés e a arma na mão, enquanto sustenta o queixo com a outra mão, pensativo, tapando a boca. Esta obra, propriedade da Casa da Correção da Corte<sup>1247</sup>, foi levada, em gesso, apesar de ser pensada

---

<sup>1244</sup> *A República*, 12 de julho de 1873.

<sup>1245</sup> *Correio Paulistano*, 6 de julho de 1872.

<sup>1246</sup> *A Nação*, 19 de janeiro de 1874.

<sup>1247</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 216.

para ser fundida em bronze<sup>1248</sup>, como representação da arte brasileira, à Exposição Internacional de Philadelphia de 1876, e lhe rendeu ao artista o Hábito da Ordem da Rosa em 1875, pois "entendeu a Congregação que se devêra conceder distincção superior aos premios de 2º ordem que a Academia tem faculdade de conferir, e por isso sujeitou a recompensa á apreciação do Governo Imperial"<sup>1249</sup>.

Segundo a crítica "ha nelle bastante sobriedade e medida, as grandes linhas estão traçadas com firmeza, os detalhes estão bem estudados"<sup>1250</sup>, destacando o ar pessoal da figura, essencial nas estátuas icônicas. As resenhas publicadas na imprensa, em grande parte no jornal *A Reforma* e a *Semana Illustrada*, coincidem em assinalar o merecimento e a qualidade da obra, considerado como um "facto importante no desenvolvimento da estatuária no Brasil"<sup>1251</sup> e como um "notabilíssimo trabalho"<sup>1252</sup>. Tanto na concepção como na execução, *O Crime* é destacado como "notavel e merecedor de aplauso publico"<sup>1253</sup>, garantindo um lugar na posteridade para o artista, como um ser predestinado<sup>1254</sup>. *A Reforma* não poupa elogios para Almeida Reis, qualificando-o como um "distincto artista, que por mais uma vez tem exhuberantemente provado o subido gráo em que possui o fogo divino que tornou impereciveis as obras magestosas dos Phidias, dos Canovas, e dos Miguel Angelos"<sup>1255</sup>.

---

<sup>1248</sup> *Ibidem*.

<sup>1249</sup> Ministério do Império, 1875, p. 20.

<sup>1250</sup> *A Época*, 18 de dezembro de 1875, p. 10.

<sup>1251</sup> *A Reforma*, 27 de janeiro de 1874.

<sup>1252</sup> *Semana Illustrada*, 25 de janeiro de 1874.

<sup>1253</sup> *Semana Illustrada*, 29 de março de 1874.

<sup>1254</sup> *A Reforma*, 27 de janeiro de 1874.

<sup>1255</sup> *Ibidem*.

Imagem 141 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Crime*, 1873.



Fonte: SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do commercio, 1938.

Imagem 142. Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Crime*, 1873. Gesso, 28x33x30 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



No tocante à plástica, destaca o esmero do trabalho, a fisionomia sinistra que ainda sustenta a arma, a cabeça da vítima que ainda parece rodar, as formas musculares, concluindo que "enfim, todo esse conjuncto prende-nos a atenção de tal maneira, que é forçoso involuntariamente fazer assim o maior elogio e a maior honra ao estatuário"<sup>1256</sup>.

Flexa Ribeiro destaca a condensação expressiva, o modelado vigoroso, e o ímpeto com o que a ideia se inscreve na forma, e valoriza como nesta obra como se fundem "o idealismo symbolico da concepção, com o realismo da observação"<sup>1257</sup>.

Devido ao estado de ruína no qual a obra voltou dos Estados Unidos, conservando-se só a cabeça, atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, uma das principais fontes de conhecimento será, além de uma fotografia de má qualidade publicada na imprensa, uma caricatura desta obra, de Angelo Agostini<sup>1258</sup> [Imagem 143], detrator do escultor, acompanhada pelas seguintes frases: "O Crime pedindo pelo amor de Deus que lhe de um cobertor"<sup>1259</sup>, e "A mesma estatua, vista de outro ponto, Milon de Crotone pensando na morte da bezerra"<sup>1260</sup>.

Na representação caricatural são destacados os traços que ridicularizam o modelo, aqueles traços mais grotescos e inapropriados aos olhos do caricaturista, que, neste caso, além disso, é um crítico artístico ativo. Assim, comparando a obra original com a caricatura, vemos como a atitude pensativa e reflexiva é substituída por uma atitude muito mais agitada e convulsa, na qual as pernas se superpõem, colocando um pé acima do outro, o tronco mais flexionado, e a arma muito mais presente, em consonância com a crítica do jornal *A Reforma*, que destaca aqueles traços da obra que mais a aproximam ao ato do homicídio, colocando seu interesse no ocorrido com anterioridade à cena que o que acontece no momento representado. Assim mesmo, o crítico o intitula *Milon de Crotone*, possivelmente aludindo a musculatura dO Crime.

---

<sup>1256</sup> *A Reforma*, 27 de janeiro de 1874

<sup>1257</sup> *O Paiz*, 3 outubro 1924. F. R. (Flexa Ribeiro). *O Paiz*, 15 de junho de 1924. Flexa Ribeiro.

<sup>1258</sup> *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 1875, ano VII, n. 289.

<sup>1259</sup> *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 1875, ano VII, n. 289.

<sup>1260</sup> *Ibidem*.

Imagem 143 - Angelo Agostini. Caricatura do Crime.  
O Mosquito, Rio de Janeiro, 1875, ano VII, n. 289.



Esta modificação do caricaturista remete diretamente a uma composição realizada anos antes, executada em 1860 e exposta no Salon de Paris de 1863 e na Exposição Universal da mesma cidade em 1867, *O conde Ugolino e seus filhos*, de Jean-Bapiste Carpeaux [Imagem 144]. A posição atormentada plasmada por Agostini tem sua correspondência na figura de Ugolino, no momento em que cede à tentação de cometer seu crime, devorar seus descendentes, reforçada na caricatura pela cabeça situada aos pés do *Crime*, filiada com o rosto suplicante de um dos filhos do Ugolino. As duas composições ligadas pelo ato criminoso são separadas por uma grande distância, que a caricatura tenta aproximar, pois o concepção do tema, ainda que similar, tem um tratamento completamente diferente.

Imagem 144 - Jean Baptiste Carpeaux. *O conde Ugolino e seus filhos*, 1865-1867, mármore, 197,5x149,9x110,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

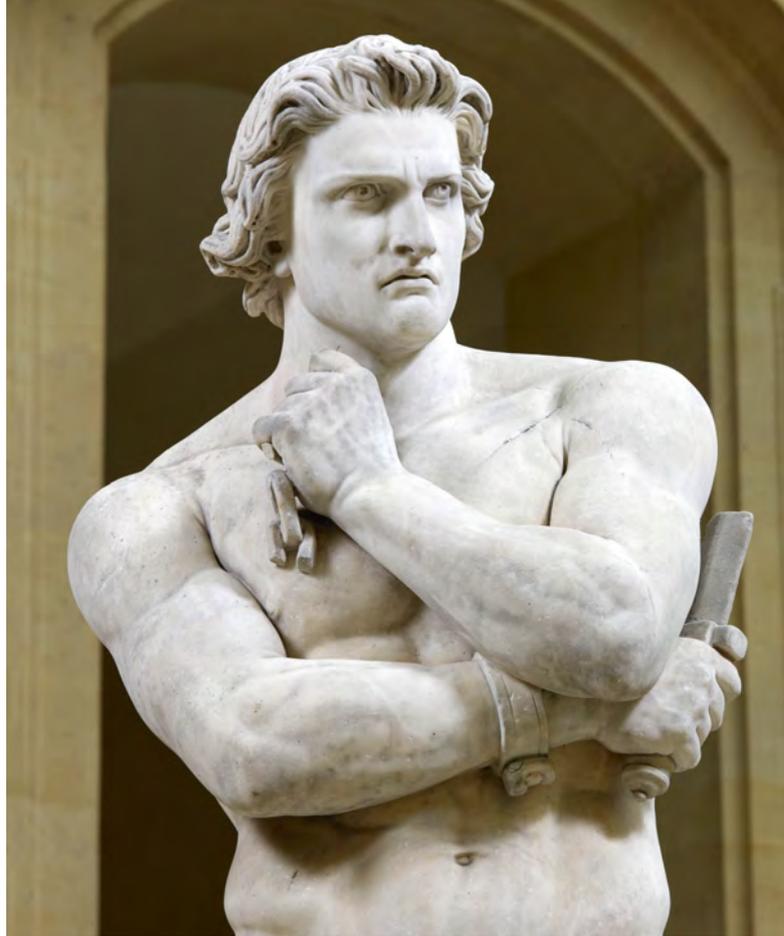


Fonte: <[http://www.newcriterion.com/cm/images/1.%20Carpeaux\\_Ugolino%20and%20His%20Sons\\_MMA.jpg](http://www.newcriterion.com/cm/images/1.%20Carpeaux_Ugolino%20and%20His%20Sons_MMA.jpg)>

Enquanto Carpeaux foca na luta psicológica do personagem diante do dilema de morrer de fome ou matar os seus descendentes, captado no momento de maior tensão, dramatismo e movimento, Almeida Reis decide plasmar a figura após cometer o crime, pensativa, paralisada num momento de reflexão, que a coloca mais em relação com outras obras de sensibilidade semelhante. Ainda que pela qualidade da fotografia conservada seja difícil realizar valorações sobre o modelado, parece que no que se refere à inspiração e à gestualidade da cabeça, e também dos braços, Almeida Reis preferiu modelos menos dramáticos que Carpeaux, apresentando interessantes semelhanças com *Spartacus*, 1827, de Denis Foyatier [Imagem 145], também com a arma nas suas mãos, captado após romper suas cadeias, e com a determinação da vingança nos seus olhos, considerada pela crítica como o

renascer da escultura neoclássica, e, por outra parte, por sua expressividade, relacionada com a sensibilidade romântica.

Imagem 145 - *Denis Foyatier*. Spartacus, 1830, mármore, 225x65x32 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fonte: <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>>

No Salon de 1868, data na qual Almeida Reis ainda estava em Paris, foi exposto *Il dispetto* (o rancor) de Jean Valette [Imagem 146], temática e compositivamente muito mais próximo a Almeida Reis do que a obra de Carpeaux. Ambas as duas refletem um momento concreto de pensamento, de reflexão, de atividade interior. Ambas situam o personagem sedente, apenas coberto por um pequeno pano nas pernas, destacando o valor do nu, e em posição meditativa, sustentando a cabeça com o braço apoiado no joelho, com uma composição mais fechada e voltada ao interior no caso de Almeida Reis. Esta obra de Jean Valette deve muito ao *Cain maudit*, do seu mestre François Jouffroy [Imagem 147], exposto no Salon de 1838, numa mesma disposição com algumas variantes, que remete a posições comuns no estudo acadêmico.

Imagem 146 - Jean Valette. *Il dispetto*, 1872, Jardim do Louxembourg, Paris.



Fonte: < [https://commons.wikimedia.org/wiki/  
File:Il\\_Dispetto\\_par\\_Jean\\_Valette\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_Dispetto_par_Jean_Valette_1.jpg) >

Imagem 147 - François Jouffroy, *Caim amaldiçoado*, 1838, mármore, 160x71x133 cm. Chateau de Compiègne.



Fonte: < [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/francois-jouffroy\\_cain-maudit\\_marbre-blanc](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/francois-jouffroy_cain-maudit_marbre-blanc)>

*O Crime* compartilha um mesmo espírito com obras de concepção similar e de diversos países, produzidas nos mesmos anos, que focam nos sentimentos profundos de culpa e desespero, na representação da condição humana, dos sentimentos e dos dramas internos, das forças e paixões que movem o homem. O assassinato, o rancor, o desespero, o desterro ou o suicídio são temas que inspiram aos escultores europeus nas suas produções. Neste grupo encontramos, além do *Rancor*, de Valette, a obra *O desespero*, de Jean-Joseph Perraud [Imagem 148], que foi exposta no Salon de Paris de 1861, e depois, em 1869, esculpida em

mármore, uma de suas obras mais destacadas e inspirada no verso de Petrarca - *Ahi! null altro che pianto al mondo dura* -, obra que influenciou o *Desterrado*, de Soares dos Reis [Imagem 150], realizada em Roma em 1872, e baseada no poema *Exílio*, de Alexandre Herculano. Em 1867, Adriano Cecioni, baseado num poema de Lombardi, modelaria *O suicida* [Imagem 149], envio final como pensionado da Academia de Florença, entendida por Rosenblum<sup>1261</sup> como o adeus de Cecioni à tradição acadêmica.

Imagem 149 - Adriano Cecioni, O suicida, 1865-1867, gesso, 210 cm. Galeria d'Arte Moderna, Florença.



Fonte: < <http://www.ilbelloilvero.it/le-sculpture-in-mostra/> >

---

<sup>1261</sup> ROSENBLUM, R.; JANSON, H. R. *El arte del siglo XIX*. Madri: Akal, 1992, p. 383.

Imagem 148 - Jean-Joseph Perraud, O desespero, 1869, mármore, 108x68x118 cm. Museu d'Orsay, Paris.



Fonte: < <http://lavrpalavra.blogspot.com.br/2014/10/o-desespero-na-escultura-de-jean-joseph.html> >

Imagem 150 - Antônio Soares dos Reis, O desterrado, 1872, mármore, 178x68x73 cm. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.



Fonte: < <http://www.comunidadeculturaearte.com/soares-dos-reis-um-dos-principais-rostos-das-belas-artes-em-portugal/>>

Almeida Reis situa-se num ponto intermediário no panorama das obras contempladas, pois o rancor, o desespero e o desterro passam nestas obras a intitula-las, sem necessidade de representar estes assuntos embaixo de outro temas favoráveis a este tipo de sentimentos, como poderia ser o tema de Caim ou tantos outros. Não mais um tema serve para representar um sentimento, senão que é o próprio sentimento que é representado sem necessidade de um "pretexto".

Obras como *O rancor* ou *o Desespero*, assim como *O Crime*, poderiam representar, por exemplo, Caim. A troca de nomes das obras não resultaria algo estranho, mas os escultores decidiram optar pelo genérico, pelo sentimento em si mesmo, fato exitoso em obras como *O Desespero*, mas não aceito em outras como *O Suicida*, pelo fato de não representar um suicídio concreto, senão a ideia de suicídio, ou melhor, o estado de ânimo que provoca o suicídio<sup>1262</sup>.

Nesse aspecto, *O Crime* situa-se na mesma órbita, prescindindo de um tema que dê nome à sua obra, focando no sentimento humano, no processo interno, nas profundezas da alma, mas não consegue prescindir de atributos, de elementos narrativos que, em parte, façam entender a cena aos espetadores. Por isso, além da arma na sua mão, o escultor situa a cabeça da vítima aos pés do assassino. Não podemos esquecer que sua obra *Paraíba* não foi aceita justamente pela falta de atributos, por não significar nada, por não poder ser entendida à primeira vista, coisa que não acontecia com *O Crime*, com a qual Almeida Reis consegue um equilíbrio entre as novidades escultóricas europeias e as exigências da tradição.

Na mesma exposição de 1875, o escultor também apresentaria uma obra em gesso inacabada<sup>1263</sup>, não conservada na atualidade, intitulada *Estrela d'Alva* [Imagem 151], cuja imagem não é oferecida por Generino dos Santos, e que só conhecemos por uma caricatura de Angelo Agostini, acompanhada da seguinte frase: "Estrela d'Alva é uma banhista da praia do Boqueirão tirando o lençol para entrar no mar"<sup>1264</sup>. Pouco podemos afirmar sobre esta obra, que passou quase despercebida pela crítica, e da qual parece que Agostini destaca sua observação da realidade, ao compará-la com uma banhista.

A segunda obra presente na Exposição Universal de Filadélfia, hoje perdida, foi a efígie em gesso de Frei Pedro de Santa Mariana e Sousa (1782-1864), religioso carmelita, bispo de Chrysopolis in Arabia, desde o dia 1º de março de 1841 até a sua morte, em 6 de maio de 1864, bispo auxiliar do Rio de Janeiro e esmoleiro-mor do imperador. Professor da Academia Militar desde 1813<sup>1265</sup>, foi escolhido como professor de latim e matemática do imperador, além de seu orientador espiritual, homem respeitável, destacado pela pureza de sua moral, pela natureza de seu caráter, e pelo seu conhecimento profundo da matemática<sup>1266</sup>,

---

<sup>1262</sup> VIRGA, A; BERNARDINI, P. (eds.). *Voglio morire! Suicide in Italian Literature, Culture, and Society 1789-1919*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. xiii.

<sup>1263</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 216.

<sup>1264</sup> SILVA, R. de J. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>1265</sup> BARMAN, R. J. *Citizen Emperor: Pedro II and the Making of Brazil, 1825-1891*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, p. 51.

<sup>1266</sup> *Ibidem*.

"responsável pela introdução de seu aluno imperial à ciência pura e à pesquisa abstrata"<sup>1267</sup>. A eleição do tema, embora não conheçamos se foi uma encomenda ou uma iniciativa do escultor, resulta perfeita para agradar ao imperador, representando a seu aio, que sempre teve o favor imperial, obtendo para ele o cargo de bispo de Crysopolis e permitindo que morasse até a sua morte no Paço de São Cristovão<sup>1268</sup>. Parece que teve uma boa acolhida, pois, segundo a *Gazeta de Notícias*, por esta obra foi concedida a Almeida Reis uma medalha de mérito<sup>1269</sup>, junto com *O desembarque do general Osorio no Passo da Pátria*, e, por isso, ambas as obras "foram escolhidos para figurarem na Exposição de Philadelphia"<sup>1270</sup>.

Imagem 151 - Cândido Caetano de Almeida Reis, Estrela d'Alva, 1875.



Fonte: SILVA, R. de J. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em História da Arte/IFCH/UNICAMP, Campinas, 2005, p. 132.

A imprensa publica várias resenhas sobre esta obra, como a *Gazeta de Notícias*, a *Época*, e o *Diário do Rio de Janeiro* no final de 1875 e começos de 1876, sendo esta última revista a que dedica a mais completa e extensa resenha. O crítico Julio Huelva destaca, na Exposição Geral de 1875, a obras de Pedro Américo e "estatua do Sr. Almeida Reis, posto

<sup>1267</sup> *Ibidem*.

<sup>1268</sup> *Ibidem*.

<sup>1269</sup> LEVY, 1990, *Op. cit*, não recolhe esta obra na Exposição Geral de 1876.

<sup>1270</sup> *Gazeta de Notícias*, 2 de fevereiro de 1876.

que não seja uma escultura de genero monumental, não deve passar despercebida dos entendidos nas galerias do palacio de Philadelphia"<sup>1271</sup>.

Muito interessante para a compreensão deste crítico resulta uma série de artigos entre ele, pseudônimo do português Alfredo Camarate (1840 - 1904), e Insley Pacheco, fotógrafo da Casa Imperial e pintor aficionado, que nas páginas da *Gazeta de Notícias* e do *Jornal do Comercio* intercambiam opiniões sobre o realismo. Relacionado com esta luta, a *Revista Illustrada* de janeiro de 1876 ilustra este enfrentamento, numa história em quadrinhos, extremadamente eloquente, obra de Angelo Agostini. Supõe um excepcional documento visual, que traz lembranças de obras europeias, mostrando a refinada cultura do seu autor. Através do humor, ilustra o conflito entre os críticos e nos oferece imagens relacionadas com outras que ilustraram o mesmo conflito na Europa vinte anos antes. A inspiração para a luta de espadas é a caricatura de Daumier para *Le Charivari* em 1855, mostrando a batalha entre idealismo e realismo, a mesma batalha que ilustra Agostini no caso brasileiro. E nesta luta, o realismo, apesar de o autor rejeitá-lo nos seus artigos, é representado por Alfredo Camarate. Precisamente elogiará a obra de Almeida Reis como uma das obras expostas mais dignas de menção, pela "constante observação do natural"<sup>1272</sup>, pela "verdade n'aquelle dorso alquebrado pelos annos, uma tal bondade impressa na physionomia; inspira tanto respeito aquella figura de ancião, que prende insensivelmente a attenção do espectador"<sup>1273</sup>.

Já *A Epocha* não compartilha o entusiasmo pelo trabalho, e afirma que, "ainda que não é bom na extensão de palavra, tem todavia qualidades que o recommendam"<sup>1274</sup>, sendo estas a sobriedade e medida, as grandes linhas traçadas com firmeza, e os detalhes bem estudados, além de certo ar pessoal, necessário nas estátuas icônicas. Por outra parte, o crítico não pode deixar de notar certa lembrança, ainda que muito pouca, de uma outra obra, a estátua de Voltaire, de Jean-Antoine Houdon. Conclui então o texto da *Epocha*, próximo à retórica e às opiniões de Angelo Agostini, afirmando que Almeida Reis "não é um mestre (elle tem bastante talento para não aninhar esta louca pretensão); o que se póde affirmar é que tem estudos serios e vocação"<sup>1275</sup>.

O *Diário do Rio de Janeiro*, por sua vez, contrapõe os erros da estátua pedestre de dom Pedro II, de Chaves Pinheiro - uma obra pouco semelhante cuja cabeça não guardava as

---

<sup>1271</sup> *Gazeta de Notícias*, 12 de dezembro de 1875, p. 2, Julio Huelva.

<sup>1272</sup> *Ibidem*.

<sup>1273</sup> *Ibidem*.

<sup>1274</sup> *A Época*, 18 de dezembro de 1875, p. 10.

<sup>1275</sup> *Ibidem*.

devidas proporções com o corpo -, com a estátua do bispo de Chrysopolis, criação muito mais feliz, de posição natural e bem compreendida, ainda que o trabalho parecesse um esboço. Fecha o artigo com um trecho recolhido de Homem de Mello, publicado o jornal *A Reforma*, defendendo a renovação da arte através do afastamento dos temas canônicos:

A arte moderna inicia presentemente uma nova phase, decisiva e predominante. Ella afasta-se das grandes pretenções da pintura historica, dos assumptos dramaticos, e entra resolutamente em um periodo de renovação. E' o estudo, a contemplação da natureza, a reproducção, em toda a sua integridade, do sentimento profundo e mysterioso que ella inspira. Só acompanhando o movimento dessa tendencia regeneradora, tornando-se pura e simplesmente contemporanea, a arte nacional conseguirá affirmar a sua individualidade e symbolizar no futuro a manifestação fecunda do genio brasileiro.<sup>1276</sup>

Nestes anos, quando faleceu sua esposa Eugenia Julia d'Oliveira Reis [Imagem 180], em 22 de março de 1876, três dias depois do nascimento do seu filho Eugenio<sup>1277</sup>, realizará também outras obras como o senhor J. de A, em gesso<sup>1278</sup>, apresentada na Exposição Geral de 1876, ou, em 1877, as decorações da galeota imperial, por um valor de 4:000\$, junto a Severo da Silva Quaresma, com quem compartilhava o atelier<sup>1279</sup>. Em 1877 também recebeu a encomenda de uma de suas poucas obras em mármore, o busto do marques de Herval [Imagem 152], encarregado por oficiais honorários do exército, ex-voluntários da pátria, que querendo homenagear o general na sua chegada à cidade, abriram uma subscrição popular e nomearam um comissão para a ereção de um busto em mármore de Carrara de tamanho maior que o natural sobre uma coluna romana de mármore branco de Carrara com vetas azuis<sup>1280</sup>.

---

<sup>1276</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de fevereiro de 1876, p. 2. Texto original publicado no jornal *A Reforma*, 5 de julho de 1872, p.1, H. de M.

<sup>1277</sup> *Gazeta de Notícias*, 23 de março de 1876.

<sup>1278</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 226.

<sup>1279</sup> *Gazeta de Notícias*, 6 de janeiro de 1877.

<sup>1280</sup> *A Reforma*, 2 de março de 1878.

Imagem 152 - Cândido Caetano de Almeida Reis. Busto do General Osório, 1877, mármore.



Fonte: SILVA, R. DE J. O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010, p. 317.

A comissão foi formada pelos brigadeiros Pinheiro Guimarães e Couto de Magalhães, tenentes coronéis Cunha Junior e Duque Estrada, capitão Gomes de Paiva e alferes Leite da Costa. Esta obra, sem destino prévio, encontra-se perdida na atualidade, embora no site da Câmara dos vereadores conste como se estivesse na Sala Inglesa do Palácio Pedro Ernesto. Aparece definida assim:

O busto levará sobre o capitel do pedestal os nomes das principaes batalhas, ganahs pelo general, ao aldo desta inscripção: A´ Ozorio. Os voluntarios da patria". Nos lados da columna, abaixo do capitel, serão gravados os nomes officiaes, que quizerem concorrer para esta prova de perpetuo reconhecimento aos serviços prestados pelo legendario guerreiro nas campanhas pelejadas em honra da patria.<sup>1281</sup>

<sup>1281</sup> *A Reforma*, 20 de setembro de 1877.

A inscrição, em português e em língua tupi - as "duas línguas que representam no Brasil as raças conquistadora e conquistada"<sup>1282</sup> -, rezava: "A Osório, os brasileiros que voluntariamente se fizeram soldados para ir combater longe da pátria seus inimigos, mandaram erigir este busto de pedra para perpetuar a memória daquelles de seus generais que primeiro pisou as campanhas inóspitas do Paraguai no ano de 1866. No Rio de Janeiro, mês de abril, do ano 1877 depois da morte de Cristo. Os voluntários da Guerra da Pátria".<sup>1283</sup>

A *Revista Musical* publicou, sob o pseudônimo Savarin, uma crítica a esta obra, que tinha "a melhor qualidade que deve possuir um retrato, a similhaça"<sup>1284</sup>, além de esculpida com muito saber e minuciosidade. O *Jornal do Commercio* afirma que é uma obra que nada deixa a desejar, uma exata e fiel reprodução caracterizada pela "simplicidade, tanto no busto como no pedestal, não tendo este mais do que os frisos e ornamentação dos capiteis classicos"<sup>1285</sup>.

Uma das experiências mais interessantes e incomuns no período se produz em 1874, quando o pintor Antonio Araujo de Souza Lobo, o arquiteto José Rodrigues Moreira e o estatuário Almeida Reis se reúnem para formar um "estabelecimento das Belas Artes" chamado *Acropolio*, na rua do Senado, 34 e 36, sendo os diretores das seções de pintura, arquitetura e estatuária, respetivamente. Pouco sabemos deste "estabelecimento", que já foi definido como uma escola que pretendia modernizar o ensino da arte, opondo-se à Academia. Nas fontes da época, nada achamos a respeito, desconhecendo de onde viriam essas informações. Este estabelecimento existiu durante mais de 20 anos - de 1874 até, pelo menos, 1885 -, mas só como ateliê de pintura. Almeida Reis abandona o grupo em 1877 e Rodrigues Moreira em 1879, continuando somente Souza Lobo. Apesar da pouca informação sobre o ensino no Acropolio, anos depois, em 1882, Almeida Reis participou como professor de um projeto para criar um liceu para operários na Escola de Santa Rita<sup>1286</sup>.

Um fato fundamental para considerar a relação do artista com a Academia Imperial de Belas Artes acontece em agosto de 1875, quando esta recebe o pedido do escultor para ser enviado de novo a Europa para completar seus estudos, petição aprovada pelo diretor da instituição, mas solicitando que o financiamento não saísse dos orçamentos da Academia:

---

<sup>1282</sup> *A Reforma*, 2 de março de 1878.

<sup>1283</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 240.

<sup>1284</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, 19 de abril de 1879. Savarin.

<sup>1285</sup> *A Reforma*, 2 de março de 1878.

<sup>1286</sup> *Gazeta da Tarde*, 31 de julho de 1882.

Informando sobre a inclusa petição de Candido Caetano d'Almeida Reis que sollicita a graça de ser mandado á Europa a expensas do Estado afim de completar seus estudos e aperfeiçoar-se na estatuaría, cumpre-me expor que o (?) como alumno desta Academia foi escolhido em sessão de 3 de junho de 1865 para ir como Pensionista do Estado concluir seus Estudos na Europa, em vista das provas que em concurso exhinio; tendo para ali partido no fim de aquelle anno estudou em Paris até Outubro de 1868: (?) em que por ordem do Governo voltou ao Brasil, sem ter terminado seus estudos. Na ultima Exposição geral aberta n'esta Academia a 13 de Março do corr. anno apresentou elle duas estatuas; uma das quaes foi julgada pela Academia tão meritoria que lhe valéo por sollicitação desta a graça de ser nomeado cavaleiro da ordem da Rosa. Sendo o Supl. ainda moço, e de reconhecido talento para a arte Estatuaría; muito deve aproveitar com a obtenção da graça que requer: mas como o premio de viagem só se concede uma vez, em virtude de concurso publico, é minha opinião que a ser benignamente deferida esta petição, como me parece conveniente não deve a despeza de tal pensão correr por conta da verba desta Academia por não prejudicar aos alumnos della, cortando lhes a esperança do melhor premio que eles almeirão. 24 de agosto de 1875.<sup>1287</sup>

Uma das obras que teve críticas mais díspares e muito divididas foi uma denominada auto-alegoria intitulada *O Gênio e a Miséria* [Imagem 153], lamentavelmente perdida, doada pelo autor ao Asylo dos Meninos Desvalidos<sup>1288</sup> [Imagem 154]. A crítica lamenta a escassez de textos dedicados à escultura e especialmente a esta obra, que apareceu nas páginas da *Revista Musical e de Bellas Artes* e d*O Mequetrefe*, assinados por críticos usando pseudônimos.

#### 4.1.2 A consolidação (1879-1889)

A obra *O Gênio e a Miséria*, definida por Gonzaga Duque como de uma simplicidade grandiosa, "talvez o maior sucesso que no Brazil se tem produzido quanto a estatuaría monumental tanto em concepção como em execução"<sup>1289</sup>, seria, segundo o crítico, "para os nossos futuros Winckelmanns a pedra de toque no estudo da sua individualidade"<sup>1290</sup>. Nela, a crítica nota duas escolas na execução: "O Genio a escola antiga com o característico da estatuaría grega e a Miseria o producto mais completo da escola moderna realista"<sup>1291</sup>.

<sup>1287</sup> Avulso n. 5.884. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1288</sup> *Revista Illustrada*, 16 de setembro de 1875.

<sup>1289</sup> *O mequetrefe*, 26 de abril de 1879.

<sup>1290</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 247.

<sup>1291</sup> *O mequetrefe*, 26 de abril de 1879.

Imagem 153 - Cândido Caetano de Almeida Reis. O Gênio e a Miséria, 1879.



Fonte: SILVA, R. DE J. O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010, p. 317.

O classicismo do *Gênio* é uma constante nas críticas, uma figura convencional, seguindo os moldes tradicionais, na qual "as linhas são de uma beleza extrema e bastante correção, talhadas pro mão segura e firme, os traços são largos e livres"<sup>1292</sup>, uma figura de belíssima linha grega, com a cabeça semelhante a Apolo<sup>1293</sup>.

A divisão, no entanto, aparece na hora de avaliar a figura da *Miséria*. Para uns, é uma figura "exagerada e falsa nas proporções do corpo humano"<sup>1294</sup>, comparada por Angelo Agostini, crítico feroz de Almeida Reis, pela magreza, com a *Secca de Ceará arrastando duas pernas colossais*, e definida como uma "composição phantastica e estrambótica que

<sup>1292</sup> *O mequetrefe*, 26 de abril de 1879.

<sup>1293</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op.cit.*, p. 247.

<sup>1294</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, 19 de abril de 1879. Savarin.

prova que o seu autor não tem mas que fazer”<sup>1295</sup>. Ao contrário, para outra parte da crítica na figura da Miséria, necessariamente realista, "é que o escultor mostrou o que vale; já no gesto, já na attitude, já na musculatura, já n'esse grandioso que a escultura nunca poderá renunciar a que é uma das condições essenciaes da arte"<sup>1296</sup>. Gonzaga Duque a define como "alta, óssea, andrajosa, sinistramente majestosa na sua compostura atrevida e nojenta!"<sup>1297</sup>.

Como acontecerá recorrentemente nas obras de Almeida Reis, a fidelidade anatômica é destacada. No *Gênio e a Miséria*, "o esforço muscular é tratado com grande fidelidade e beleza, sente-se, contemplando o grupo, que o artista preocupou-se muito com a verdade anatomica"<sup>1298</sup>. Do mesmo modo, se destaca também a expressividade das mesmas, que provocavam fortes emoções, e diante desta composição, vigorosamente expressiva, apreciavam-se "as pulsações do sangue negro da Miséria a ferver-lhe no coração e nas arterias, e adivinhar todo o systema nervoso n'um impeto infernal sob as contrações e crispações de raiva e inveja"<sup>1299</sup>. Esta criação constitui um ponto álgido na obra de Almeida Reis, uma obra extremadamente original, de um gênero novo e próprio, fora dos moldes da época, tanto pelo uso simultâneo de escolas, em princípio opostas, quanto pelo tema usado, na qual "o artista affasta-se completamente da escultura allegorica ou monumental, e produziu uma obra de um genero mixto, que facilmente degeneraria n'um ecclétismo bizarro e incongruente, se á força de talento não o evitasse"<sup>1300</sup>. O grupo foi situado na sala de escultura grega da Exposição Geral, com maldade segundo a crítica, mas, segundo o *Mequetrefe*, "o grupo parece estar ali perfeitamente localizado; não quebra a harmonia dos modêlos gregos e ainda mais parece que é uma sessão de continuidade d'aquella escola"<sup>1301</sup>.

---

<sup>1295</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, n. 155. p. 8. Angelo Agostini.

<sup>1296</sup> *Ibidem*.

<sup>1297</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>1298</sup> *Ibidem*.

<sup>1299</sup> *Ibidem*.

<sup>1300</sup> *Ibidem*.

<sup>1301</sup> *Ibidem*.

Imagem 154 - Cândido Caetano de Almeida Reis, *O Gênio e a Miséria*.



Fonte: MONTEIRO, F. de A. *O patrimônio arquitetônico da saúde: discussões sobre a arquitetura hospitalar brasileira do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014, p. 169.

Após *o Gênio e a Miséria* o escultor realizaria obras como uma croquis ao natural de Saldanha Marinho<sup>1302</sup>, uma cabeça decapitada em mármore tamanho natural de São João Batista junto a alfanje e sobre uma salva de estilo babilônico<sup>1303</sup> [Imagem 155], apresentado na Exposição Geral de 1884, que provocava "graças á boa execução, um suave sentimento de

<sup>1302</sup> *Gazeta da Tarde*, 4 de janeiro de 1885.

<sup>1303</sup> *Gazeta da Tarde*, 13 de abril de 1882.

melancolia"<sup>1304</sup>. *O Globo* aproveita a notícia da conclusão desta obra para destacar a falta de fortuna do artista, que não se desanimou, mantendo-se constante no seu trabalho. Nesta Exposição, expôs também a estátua em gesso do poeta Antônio José da Silva<sup>1305</sup> [Imagem 156], figura popularizada graças à obra teatral em verso de Gonçalves de Magalhães, *Antonio José ou O poeta da inquisição*, publicada em 1838, e à interpretação da mesma pelo ator João Caetano. Destinada à Biblioteca Nacional<sup>1306</sup>, foi uma de suas obras pior recebidas, na sua participação na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, destacando-se a exageração de sua atitude. Angelo Agostini define a obra como "O ator Antonio José na ocasião em que elle cahe morto de um ataque apoplético"<sup>1307</sup>, e *Le messenger du Brésil* afirma:

qui n'est pas dépourvue de mérite. Le principal reproche qu'on pourrait adresser à l'artiste est d'avoir exagéré le mouvement en avant du corps et d'avoir dormé à son personnage un masque tragique qui donne plutôt l'idée d'un acteur déclamant quelque passage dun mélodrame que d'un poète récitant une satire.<sup>1308</sup>

Imagem 155 - Cândido Caetano de Almeida Reis . Cabeça de São João Batista.



Fonte: SILVA, R. DE J. O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010, p. 342

<sup>1304</sup> *Gazetinha*, 23 de abril de 1882.

<sup>1305</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 263.

<sup>1306</sup> *A folha da Vitoria*, 27 de julho de 1884.

<sup>1307</sup> SILVA, R. de J. *Op. cit.*, p. 170.

<sup>1308</sup> *Le messenger du Brésil*, 4 de setembro de 1884.

Imagem 156 - Cândido Caetano de Almeida Reis. O poeta Antonio José.



Fonte: SILVA, R. DE J. O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010, p. 342

A *Gazeta Nacional* em 1887<sup>1309</sup> é um dos poucos jornais que critica mais benevolmente a criação do escultor, feliz na escolha do modelo e feliz na escolha do momento histórico. A estátua é para o jornal um primor, revelando a dor e o ódio que o escritor sofreu ao receber a intimação da Inquisição: "O jogo physionomico, as contracções musculares do rosto, dão idéa cabal de que o artista conhece profundamente a Anatomia e a Physiologia das Paixões. O talhe e a attitude da estatua estão soberbos"<sup>1310</sup>. Até a escolha das roupas é destacada pela fidelidade histórica, e conclui que "tudo enfim na estatua de Antonio Jose tem o cunho primoroso de um artista de Gênio"<sup>1311</sup>.

Esta obra encontrava-se em 1887 no Teatro São Pedro de Alcântara, "atrás do balcão que serve de buffet, fazendo o tristissimo papel de padroeiro de botequim"<sup>1312</sup>, "tendo nos pés um exercito de copos e de garrafas"<sup>1313</sup>. Esta notícia traz uma informação que não condiz com

<sup>1309</sup> *Gazeta Nacional*, 12 de janeiro de 1888.

<sup>1310</sup> *Ibidem*.

<sup>1311</sup> *Ibidem*.

<sup>1312</sup> *Diário de Notícias*, 8 de setembro de 1887.

<sup>1313</sup> *Ibidem*.

a caricatura que da obra realiza Angelo Agostini, pois segundo o *Diário de Notícias*, a figura do poeta foi concebida com os braços em alto num momento de inspiração.

A respeito das duas obras presentes na Exposição de 1884, *A Folha Nova* publica sua decepção, por não estar elas à altura do estatuário, ainda que Antônio José fosse muito superior à cabeça decapitada de São João<sup>1314</sup>. O jornal *Brazil* coincide com a crítica da *Folha Nova*, e lamenta que uma concepção tão bela e nacional "não fosse executada com mais vigor e correção; senões e senões graves de desenho, de anatomia e de proporções diminuem e muito o valor artístico da produção, que aliás não se póde considerar destituída de merecimento"<sup>1315</sup>. A obra não traduzia "a jocosidade das composições da victima illustre do fanatismo religioso"<sup>1316</sup>, nem personalizava uma das maiores figuras da literatura portuguesa e brasileira.

Em 1883, *A Gazeta da Tarde*, diante da subscrição aberta para a elaboração de um busto em mármore do barão de Iguatemy, para ser colocado na Escola da Marinha, solicita a encomenda a Almeida Reis. De novo este jornal em 1882 dá notícia de uma estátua, obra de Almeida Reis, representando o visconde de Rio Branco, presente na comemoração do 11º aniversário da lei de 28 de setembro, numa festa literário-dramática no Teatro São Luís, com presença de grupos abolicionistas. Precisamente para um deste grupos, o *Centro Abolicionista Ferreira de Menezes*, realizou o busto em barro do jornalista, segundo algumas notícias como um presente<sup>1317</sup>, e segundo outros como encomenda da diretoria, "para ser exposto na missa com libera-me, que este Centro vai mandar celebrar no dia 6 de Junho, 1º aniversário do seu fallecimento"<sup>1318</sup>.

No dia 22 de outubro de 1884, o *Diário do Brazil* reclama ao secretário da Academia a nomeação de um professor de estatuária diante da morte de Chaves Pinheiro, sugerindo a figura de Almeida Reis, que apresentou para sua admissão sem concurso um *Esfoldado*, obra que não se conservou<sup>1319</sup>. Do mesmo jeito, *A Folha Nova* relata como o escultor requereu ao governo o lugar de professor de estatuária, achando justa tal solicitação "ainda mais pela falta de concorrentes que, em prova publica, possam disputar a cadeira"<sup>1320</sup>. Este fato desencadeará

---

<sup>1314</sup> *A Folha Nova*, 30 de agosto de 1884, Charles Rialta.

<sup>1315</sup> *Brazil*, 7 de setembro de 1884. F. F. (Félix Ferreira).

<sup>1316</sup> *Ibidem*.

<sup>1317</sup> *Gazeta da Tarde*, 7 de julho de 1882.

<sup>1318</sup> *Gazeta da Tarde*, 23 de maio de 1882.

<sup>1319</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 87. Segundo o autor, a obra estaria no Liceu de Artes e Ofícios.

<sup>1320</sup> *A Folha Nova*, 26 de dezembro de 1884.

de novo as denúncias do esquecimento e a pouca proteção que teve o escultor, constantes durante toda a sua vida do escultor.

A *Gazeta da Tarde*<sup>1321</sup> publica um longo texto dedicado à figura do escultor, criticando o esquecimento ao que Almeida Reis era submetido e a necessidade de que ele assumisse, como único concorrente válido, a cadeira de estatuária, ou alguma outra cadeira na Academia. Começa deplorando o estado das artes no país, generalizando assim a dura vida dos artistas, e destacando as figuras de Victor Meirelles, Pedro Américo e Almeida Reis. Uma vez que os primeiros já ocupavam seu lugar na Academia, o crítico se pergunta por que não teria acontecido isso ainda com Almeida Reis, de onde vinha "o esquecimento quasi insultuoso a que tem sido condenado? D'onde a guerra que se lhe move?"<sup>1322</sup>. Diante da situação dos outros artistas mencionados, o caso de Almeida Reis se atribui a uma perseguição pessoal, afirmando como o artista tinha "n'uma obscuridade immerecida e sem protecção do governo, sendo aliás sua arte, por mais nobre, a menos proveitosa"<sup>1323</sup>. Por isso, o escultor devia assumir a cadeira que por direito lhe competia como um ato de justiça, por ser ele o único escultor do país, "o verdadeiro mestre do unico discipulo de esculptura que tem hoje a Academia de Belas Artes"<sup>1324</sup>, Bernardelli, para o que pedem, mais adiante, a cadeira de esculptura decorativa. Porém, a Academia de Belas Artes decidiu, em 1884, conceder a cadeira de estatuária, sem concurso, ao escultor Rodolpho Bernardelli, "talentoso discípulo e natural sucessor" do defunto Francisco Manuel Chaves Pinheiro<sup>1325</sup>, sendo nomeado como professor no 17 de outubro de 1885<sup>1326</sup>.

Tanto *Cidade Rio*<sup>1327</sup> como *Diário de Notícias*<sup>1328</sup>, em abril de 1888, anunciam a nomeação do escultor como professor interino da cadeira de esculptura, proposta enviada pela Academia de Belas Artes ao Governo no dia 9 de abril de 1888:

Rio de Janeiro 9 de abril de 1888

Ill<sup>mo</sup>. e Ex<sup>mo</sup>. Snr.

Em cumprimento do aviso de 22 de Março p. findo, e tendo consultado a Congregação dos Professores, tenho a honra de propór para reger inteiramente a aula d'Estatuaria a Candido Caetano d'Almeida Reis, autor do grupo A Miseria e o Genio, que orna o Asilo da Mendicidade; e da Estatua de bronze intitulada O Progresso, que decora a fachada da Estação Central da Estrada de Ferro Pedro 2º e

<sup>1321</sup> *Gazeta da Tarde*, 4 de janeiro de 1885.

<sup>1322</sup> *Ibidem*.

<sup>1323</sup> *Ibidem*.

<sup>1324</sup> *Ibidem*.

<sup>1325</sup> *Brasil: Ministério do Império*, 1884. Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, p. 5.

<sup>1326</sup> SILVA, 2011, *Op. cit.*, p. 312.

<sup>1327</sup> *Cidade do Rio*, 4 de abril de 1887.

<sup>1328</sup> *Diário de Notícias*, 15 de abril de 1887.

de outros trabalhos conhecidos. Conselheiro João Fernandes da Costa, Secretario de Estado dos Negocios do Imperio. Ernesto Gomes Moreira Maia, diretor Academia.<sup>1329</sup>

A obra *O Progresso* se constitui como uma das poucas obras públicas que Almeida Reis conseguiu realizar, encomenda de José Ewbank de Camara (1843-1890) - amigo da infância do escultor e diretor da Estrada de Ferro dom Pedro II -, para a decoração do relógio da Estação Central - e hoje na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro -, [Imagens 157, 158, 159, 158, 160, 161, 162, 163 e 164] e que substituiu o anterior grupo de Antônio Quirino Vieira. *O Progresso* representa uma figura masculina seminua, com o braço direito segurando um escudo com uma locomotiva, e o esquerdo levantado segurando raios alusivos à eletricidade. Tem a perna direita estendida formando uma diagonal com o braço contrário, e a esquerda flexionada sobre a parte superior do relógio onde se assenta.

Imagem 157 - Marc Ferrez. Estação Central da Estrada de Ferro dom Pedro II. Rio de Janeiro. Brasiliana Fotográfica.



Fonte: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4342/browse?value=Indumentária&type=subject>>

<sup>1329</sup> Avulso n. 5.885. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Imagem 158 - *O Progresso. Revista da Semana*, 30 de setembro de 1939. Carlos Rubens.



Imagem 159 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Progresso*, 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Imagem 160 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Progresso*, 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Imagem 161 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Progresso*, 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Imagem 162 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Progresso*, 1885, bronze. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro



Esta obra, de tamanho maior que o natural, 3,50 metros<sup>1330</sup>, foi concebida para ser fundida em cimento<sup>1331</sup>, mas finalmente se decidiu pela fundição em bronze, sob a direção de Almeida Reis, em de agosto de 1885<sup>1332</sup>, em presença do imperador, nas oficinas da Estrada de Ferro<sup>1333</sup>. O original em gesso seria realizado em 1884, pois no dia 30 de janeiro de 1885 já se encontrava fragmentada para ser fundida<sup>1334</sup>. A inauguração da obra em bronze teve lugar no dia 2 de novembro de 1885, às 5 horas da manhã<sup>1335</sup>, e o artista recebeu como pagamento 1.500.000 reis<sup>1336</sup>.

<sup>1330</sup> *Gazeta da Tarde*, 22 de janeiro de 1885.

<sup>1331</sup> *Gazeta da Tarde*, 12 de fevereiro de 1885.

<sup>1332</sup> *A Revista de engenharia*, 28 de agosto de 1885, afirma que foi no dia 14 de agosto, e o *Diário Português*, de 13 de agosto de 1885 e de 14 de agosto de 1885, situam a fundição no dia 13 de agosto.

<sup>1333</sup> *Ibidem*.

<sup>1334</sup> *O Mequetrefe*, 30 de janeiro de 1885.

<sup>1335</sup> *Revista de engenharia*, 14 de novembro de 1885.

<sup>1336</sup> *Diário de Notícias*, 19 de fevereiro de 1886. SANTOS, Op. cit., p. 85, afirma que foram 600.000 reis.

Imagem 163 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Progresso*, 1885, bronze.



Fonte: SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Imagem 164 - Marc Ferrez. Estação Central da Estrada de Ferro dom Pedro II. Rio de Janeiro. Brasiliana Fotográfica.



Fonte: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4342/browse?value=Indumentária&type=subject>>

De novo, a *Gazeta da Tarde* publicará um extenso artigo anônimo com uma crítica detalhada elogiando a obra do escultor, e refutando as críticas recebidas, além de reclamar de novo a cadeira vaga de estatuária da Academia para Almeida Reis, baseando-se em algumas qualidades que o recomendavam para o magistério, sendo estas o perfeito conhecimento da fisiologia, das paixões e o estudo da anatomia descritiva.

O jornal tenta justificar os erros notados pela crítica no que se refere a proporções e anatomia, apoiando-se em diferentes cânones e na sua localização final no alto da fachada, que alteraria profundamente o ponto de vista da obra. Definida como "uma figura talhada em molde clássico", com um "corpo que relembra o esbelto contorno dos atletas gregos; posição que rivaliza com as mais notáveis linhas da escultura antiga"<sup>1337</sup>, esta obra traz uma série de relações interessantes. Segundo a *Gazeta*, a obra representa uma figura gaulesa, com o corpo esbelto e bem lançado à maneira antiga, como os gladiadores romanos e o *Lutador*, o torso com o movimento do *Discóbolo*, e a cabeça, um tanto clássica, de fisionomia muitíssimo expressiva relembra *Germanicus*, para finalizar afirmando que procurou imitar o estilo de Michelangelo, e situando o escultor como discípulo aproveitado do artista italiano.

A *Revista Illustrada*, diante do original em gesso, destaca a atitude enérgica da estátua e as formas bem modeladas do corpo, com algumas desproporções provavelmente devidas à sua localização elevada, definindo-o como um dos melhores trabalhos do escultor e desejando que tivesse oportunidade de realizar mais trabalhos monumentais, "para os quaes, elle tem real vocação"<sup>1338</sup>.

Já a crítica de *O Brazil* o considera um bom trabalho que "dá irrecusavel prova da maestria do estatuário".<sup>1339</sup> Elogia a figura bem lançada, apesar de se ressentir da posição forçada, um dos pontos que mais exaltou a *Gazeta* como positivos, obrigada pelo relógio onde iria se assentar. Encontra erros nas proporções, principalmente nas pernas longas demais que resultam pouco elegantes. Destaca como:

a cabeça é expressiva e cheia de movimento, os braços vigorosos e bem modelados, principalmente o que curva para a mão segurar a locomotiva, que descansa sobre um dos joelhos dobrando sobre a archivolta do relógio. O tronco é bem proporcionado, posto nos pareça a cintura um tanto delgada.<sup>1340</sup>

---

<sup>1337</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 249.

<sup>1338</sup> *Revista Illustrada*, 21 de janeiro de 1885, p. 6. Assinado X.

<sup>1339</sup> *Brazil*, 8 de janeiro de 1885.

<sup>1340</sup> *Ibidem*.

A composição, como *O Gênio e a Miséria*, é mais movimentada do que o que é de costume em Almeida Reis, mas procura um movimento mais sóbrio, com uma composição diagonal muito clara, de linhas limpas, diferente ao produzido por Carpeaux. Apresenta muitas semelhanças com a proposta de Antonin Mercié, *O Gênio das Artes*, 1877 [Imagem 165] , para o Palácio do Louvre, tanto na disposição da figura quanto no tratamento anatômico e volumétrico. Na hora de pensar a cabeça, como assinalou a crítica, remete aos modelos de gauleses, talvez não diretamente, e se através de uma obra considerada como "a mais bela escultura francesa do século e a manifestação mais alta dos sentimentos que a cultura pode expressar"<sup>1341</sup>, *Os primeiros funerais*, de Louis-Ernest Barrias, 1878, com a que comparte tanto o tratamento plástico, quanto a refinada sensibilidade e a solene beleza. *O Progresso* aparece como um novo Prometeu, que traz o fogo do progresso aos homens, ao que Almeida Reis outorga uma posição tradicional, semelhante à obra de Heinrich Friedrich Füger, *Prometeo levando o fogo à humanidade*, de 1817.

Imagem 165 - Antonin Mercié. *O Gênio das Artes*, 1877, cobre martelado, Museu do Louvre Paris.



<sup>1341</sup> PUECH, D. *Notice sur la Vie de Monsieur Ernest Barrias*. Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1906, p. 10. Disponível em: <<http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/3652>> Acesso em: 11 de setembro de 2015.

A imprensa oferece a notícia, em 1885, de uma outra obra inédita do escultor, dois relevos dedicados aos músicos Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) e Viriato Figueira da Silva (1851-1883), na sepultura conjunta que alguns amigos dos artistas erigiram no cemitério de São Francisco Xavier.

sobre um embasamento de mármore preto, ergue-se o tumulo de mármore branco. Divide-se este em tres partes distintas, sendo a primeira uma base, ornada nos cantos com garras de leão e folhas de acantho, symbolo da união. Sobre esta base descansa a caixa, em cuja face principal está um medalhão coma effigie de Callado e uma inscrição. Sobre a caixam que é apyramidada, acha-se o capitel, cujo estylo da Renascença se harmonisa perfeitamente com todo o mausoléo, que finaliza com uma cruz do mesmoe stylo. Na face ooposta a do medalhão de Callado, acha-se o de Viriato, e outra inscrição.

O monumento, que mede tres metros e cinquenta centímetros de altura sobre dous metros de largura, foi desenhado pelo Sr. Ludovico Berna, alumno da Academia de Bellas Artes. Os medalhões foram modelados por Almeida Reis.<sup>1342</sup>

Outra obra inédita desses anos é o busto que Almeida Reis realizou de Francisco Telles da Rocha Leão<sup>1343</sup>, filho de José da Rocha Leão Junior, amigo do escultor, membro da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, que trabalhou durante 12 anos na Junta Central de Higiene e no Instituto Vacênico, além de colaborar em vários jornais, com crônicas literárias e políticas, além de poesias, sendo estes o *Jornal do Comercio*, o *Globo*, a *Gazeta de Notícias*, o *Cruzeiro*, a *Província do Rio*, a *Marmota* e a *Revista Popular*. Realizaria também um busto de Tiradentes, encomendada pelo Club Tiradentes, e inaugurada no dia 21 de abril de 1886 no Teatro Recreio Dramático, na sessão comemorativa anual do suplício de Tiradentes<sup>1344</sup>.

Na galeria de arte do século XIX do Museu Nacional de Belas Artes, encontramos, junto ao *Paraíba*, duas pequenas obras moldadas pelo escultor, a estatueta *Dante ao voltar do exílio*<sup>1345</sup> [Imagens 166 e 167], de 1887, e o busto *Alma Penada*<sup>1346</sup> [Imagens 168 e 169], datada de 1885.

<sup>1342</sup> *Diário de Notícias*, 5 de novembro de 1885.

<sup>1343</sup> *Diário de Notícias*, 30 de dezembro de 1885.

<sup>1344</sup> *Diário de Notícias*, 21 de abril de 1886.

<sup>1345</sup> *Dante ao voltar do exílio*, circa 1800 / 1889, bronze fundido, 56 x 17 x 19 cm, assinada "Alm. Reis".

<sup>1346</sup> *Alma Penada*, 1885, bronze fundido, 62 x 36 x 28 cm, assinada "A. Reis, 1885".

Imagem 166 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Dante ao voltar do exílio*. original em gesso de 1887, bronze, 56x17x19 cm.



Fonte: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dante-almeidareis.jpg>>

Imagem 167 - Túmulo de Generino dos Santos. Desenhado por Eduardo de Sá, aproveitando a figura de Dante.



Fonte: < SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro* C. C. Almeida Reis, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Imagem 168 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Alma Penada*. original em terracota policromada de 1885, bronze, 62x36x28 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Imagem 169 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Alma Penada*. 1885. Fonte: *O Paiz*, 15 de junho de 1924.



Por expresso desejo de Generino dos Santos no seu testamento, *Dante ao voltar do exílio* e *Alma Penada* foram fundidas em bronze<sup>1347</sup>, e doadas à Escola Nacional de Belas Artes em 1933<sup>1348</sup>, além da fundição em bronze de mais um exemplar de *Dante*, para coroar o monumento funerário de Generino dos Santos, criado por Eduardo de Sá. O original, em barro cru, de *Alma Penada*, que carecia de pedestal diferentemente do fundido,<sup>1349</sup> ficou com Eduardo de Sá, e o original de *Dante*, em terracota colorida, ficaria com a nora de Almeida Reis<sup>1350</sup>. Estas duas obras foram criadas<sup>1351</sup> para um:

festim sociocrático, que, para uma apreciação positivista do Altissimo Poeta, e leitura, em verso portuguez, de varias passagens da sua "Visão" (Divina Comedia), realizou Generino, a 12 de Nov. de 1888<sup>1352</sup>, anniversario de sua transformação objectiva, no Salão do Club Tiradentes, culturalmente decorado pelo artista, que tomou por thema de sua bellissima composição a ultima tercina de um soneto seu, evidentemente inspirada na tradicional apostrophe das mulheres dos arredores de Florença, que, vendo-o, passar, aberrando a sua saudosa, ingrata e intangivel cidade nativa, supersticiosamente murmuravam resguardando a prole: "Eccovi l' uom chi ha stato all' Inferno".

"Lá vai Aquelle que voltou do Inferno,  
Tendo-o creado á imagem de su' alma  
Trazendo n' alma o soffrimento eterno".<sup>1353</sup>

Em uma breve resenha na imprensa sobre este mesmo evento, pode-se ler que: "num salão elegantemente adornada pelo illustre estatuario Almeida Reis, expôz uma estatueta em terra-cotta do poeta e também dous trabalhos inspirados na Divina Comedia"<sup>1354</sup>. Assim, às duas obras conservadas no Museu Nacional de Belas Artes, se somaria uma terceira, pertencente a este ciclo dantesco. Apesar de não citar qual seria esta obra, podemos supor que fosse *A queda de Satan*, busto em terracota inspirado no Inferno de Dante e no *Paraíso perdido* de Milton<sup>1355</sup>, em posse do pintor Rosalvo Ribeiro.

<sup>1347</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 197.

<sup>1348</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>1349</sup> *O Paiz*, 15 junho de 1924.

<sup>1350</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 48-49.

<sup>1351</sup> Apesar das afirmações que situam a criação destas obras em 1887, sabemos que, pelo menos, *Alma Penada* foi criada dois anos antes, como aparece inscrito na obra.

<sup>1352</sup> A data correta desse evento seria 15 de setembro de 1887, segundo o relatado por Generino dos Santos no seu testamento, afirmando o seguinte: "figuraram na ornamentação da sala, em que, no "Club Tiradentes", a 15 de setembro de 1887, commemorando o 556º aniversário de sua morte, fiz uma conferência, lendo a versão, que, em vernáculo antigo, tentei fazer de alguns poema do Inferno de Dante" em: SANTOS, 1938, *Op. cit.*, p. 197. Também a imprensa, *Diário de Notícias*, 15 de setembro de 1887, recolhe essa data e a presença das esculturas.

<sup>1353</sup> SANTOS, G. dos. *Op. cit.*, p. 48-49.

<sup>1354</sup> *Diário de Notícias*, 15 de setembro de 1887.

<sup>1355</sup> SANTOS, G. dos. *Op. cit.*, p. 57.

As obras figuraram em outras exposições, como na Semana de Dante de 1921, quando Generino dos Santos ofereceu uma conferência no salão da biblioteca da Associação dos Empregados do Comércio, recitando sonetos de Dante, traduzidos por ele, expondo também duas telas de Eduardo de Sá, *La Vita Nuova* e *Dante Nuncio da Humanidade*, e uma de Decio Villares, *Francesca de Rimini*, assim como a estatueta de *Dante*<sup>1356</sup>.

Neste ponto, seria interessante pensar na "inspiração" destas obras, já que é patente o grande interesse de Generino dos Santos na figura de Dante<sup>1357</sup>, mas não sabemos muito sobre a relação de Almeida Reis com este escritor, apenas um dado oferecido por Generino dos Santos, mas por nenhum dos outros "biógrafos" do escultor. Segundo ele<sup>1358</sup>, o seu atelier estava presidido pela sentença "Deixai fóra a esperança, ó vós que entraís", extraída do inferno de Dante. Até o momento, os dados levantados nos levam a pensar mais numa encomenda de Generino dos Santos, do que numa série realizada pelo escultor por iniciativa própria. As críticas geradas por estas duas pequenas obras não deixam de ser elogiosas, afirmando que:

E' uma movimentada estatueta, que, medindo apenas 0,60 de altura, pela grandiosidade, pureza, elegancia e austera correção de suas linhas harmoniosas, que bem e fortemente impressionam o observador, qualquer que seja a perspectiva aerea em que a contemple, como pela accentuada expressão de sua dolorosa máscara e amplas dobras do seu bem tocado planeamento, que lhe imprimem soleme cunho da super-humana majestade, parece de incommensuravel grandeza.<sup>1359</sup>

Também Fléxa Ribeiro, em 1924, elogia nos mesmos termos as duas estátuas dantescas:

Dante no exílio revela, nos largos planos em que foi inscripto, nobreza, elegancia severa, simplicidade de relevos. Do ponto de vista psychologico, será curioso observar-se, na serenidade, movimento de meditação activa. Na idealidade que o envolve, dando-lhe atmospheria propria, ha como indecisão profunda. Na Alma Penada, por varios titulos menos importante que o Poeta, vem á tona consideravel simplificação de linhas. A observação da mascara de expressão é pessoal. Além disso, na mirada technica verifica-se abandono dos pormenores inuteis, de minucias parasitas, o desejo evidente de attingir ás syntheses ressaltantes. E' conquista bem moderna.<sup>1360</sup>

<sup>1356</sup> *O Paiz*, 15 setembro 1921.

<sup>1357</sup> SANTOS, G. dos. *Poemas dantescos*, v. VIII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem. Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

<sup>1358</sup> SANTOS, G. dos. *Poemas... Op. cit.*, p. 38.

<sup>1359</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>1360</sup> *O Paiz*, 3 de outubro de 1924. Fléxa Ribeiro.

Talvez uma de suas obras mais interessantes e surpreendentes foi *Expição* [Imagem 170 e 171], anterior a 1889, data da morte do escultor. Nesta composição alegórica, tradicionalmente entendida como um modelo para uma escultura para a Casa da Correição, representando a um preso expiando seu crime, curiosamente o tema de uma de suas primeiras obras, Almeida Reis chega a uns resultados plásticos muito especiais, em estreita relação com obras de plena atualidade na Europa, e inclusive se antecipando um pouco, que representavam camponeses e outras profissões manuais, como *O Segador*, de Constantine Meunier, 1896, ou *Le botteleur* de Jacques Perrin, 1896. Mas as semelhanças são notáveis quando a comparamos como *Paysan à la houe ou Piocheur*, 1892, de Paul Richer [Imagem 173], e especialmente com *O camponês*, de Jules Dalou [Imagem 172], parte do *Monumento aos operários*, concebido no mesmo ano, 1889, e para o qual realizou esta obra entre 1897 e 1902.

Almeida Reis consegue criar uma obra de "vanguarda", em princípio realista, mas de uma concepção diferente. O escultor, como já fez em outras obras, coloca o realismo do modelado a serviço da alegoria, da representação de uma ideia, e não do desejo de elevar a realidade à categoria dos temas canônicos, como no caso dos seus colegas europeus. Só numa obra, a fatura da peça será mais livre, em *Alma Penada*, de 1885, na qual "na mirada technica verifica-se abandono dos pormenores inuteis, de minucias parasitas, o desejo evidente de atingir ás syntheses resaltantes. E' conquista bem moderna"<sup>1361</sup>. *Alma Penada* é uma encomenda muito especial e com um caráter muito definido, que se constitui como uma exceção na produção do escultor, e formava parte de três obras de inspiração dantesca, encomenda do seu amigo o positivista Generino dos Santos, com *A queda de Satã e Dante ao voltar do exílio*, 1887, provavelmente o grupo mais "moderno" no que toca à plástica, no qual Almeida transita pelo caminho aberto com a figura da *Miséria*.

---

<sup>1361</sup> *O Paiz*, 15 de junho de 1924.

Imagem 170 - Cândido Caetano de Almeida Reis, *Expição*, antes de 1889, gesso, 66x18x18 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: < SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Imagem 171 - Cândido Caetano de Almeida Reis,  
*Expição*, antes de 1889, gesso, 66x18x18 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Imagem 172 - Aimé-Jules Dalou. *Grand Paysan*, 1897-1902, gesso, 197x70x88 cm. Musée du Petit Palais, Paris.



Fonte: < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dalou\\_-\\_Grand\\_Paysan.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dalou_-_Grand_Paysan.jpg)>

Imagem 173 - Paul Richer, *Paysan à la houe ou Piocheur*, 1892, gesso, 33,5x15,7x23,7 cm. Museu D'Orsay, Paris.

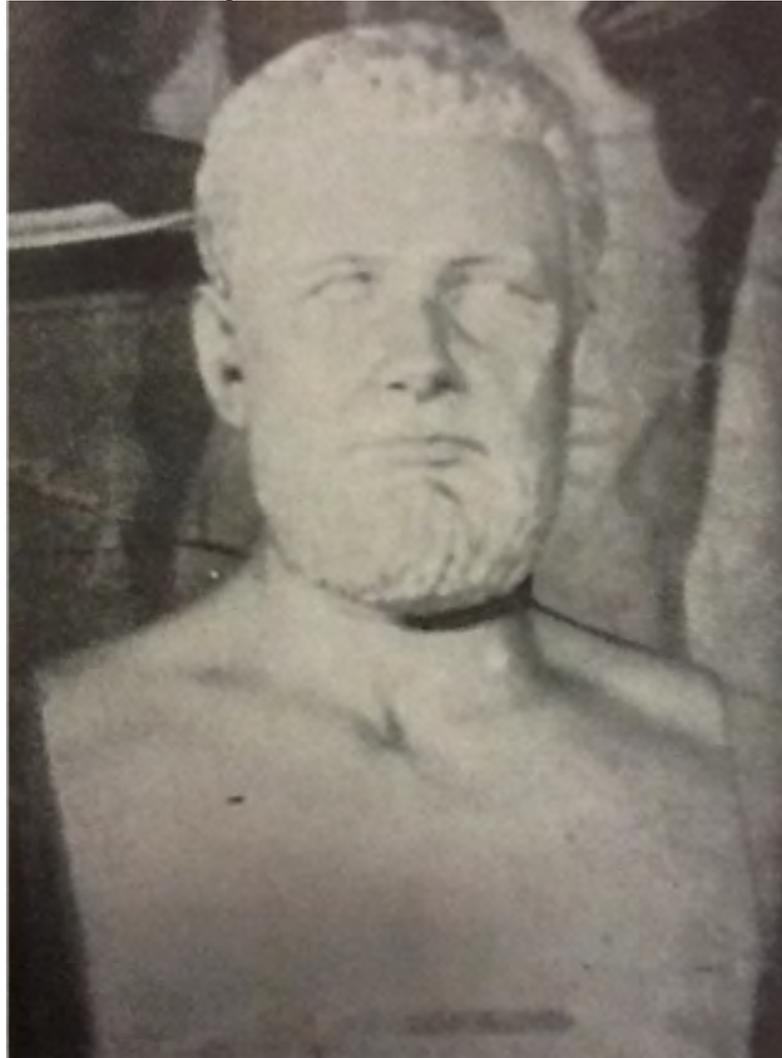


Fonte: < <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=15607> >

Uma de suas últimas obras, da qual não há notícia, excetuando o testemunho de Generino dos Santos, parece ser *Apoteose do régimen industrial sobre os destroços da guerra*, grupo em barro. Outras obras do escultor, recolhidas por Generino dos Santos, são os bustos de Mariano Procópio, em bronze; Fagundes Varella, 1882; Gonçalves de Magalhães; José Bonifácio 1885; Guimarães-Confeiteiro em mármore 1888; Joaquim Manuel de Macedo [Imagem 174]; Francisco Adolfo Varnhagem, visconde de Porto-Seguro [Imagem 175]; Manuel de Araújo Porto-Alegre, barão de Santo Ângelo [Imagem 176]; José Bento; Franco de Sá; João Alfredo; Pereira Passos, mármore; Irineu Evangelista de Sousa, barão e visconde de

Mauá; Joaquim José Inácio, visconde de Inhaúma; João Alfredo; Luís Alves de Lima e Silva, duque de Caxias<sup>1362</sup>; Tiradentes, [178], e o "retrato do natural, baixo-relevo em bronze fundo de jacarandá-cirê"<sup>1363</sup> de Generino dos Santos [Imagem 179].

Imagem 174 - Cândido Caetano de Almeida Reis.  
*Busto de Joaquim Manuel de Macedo*, gesso, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.



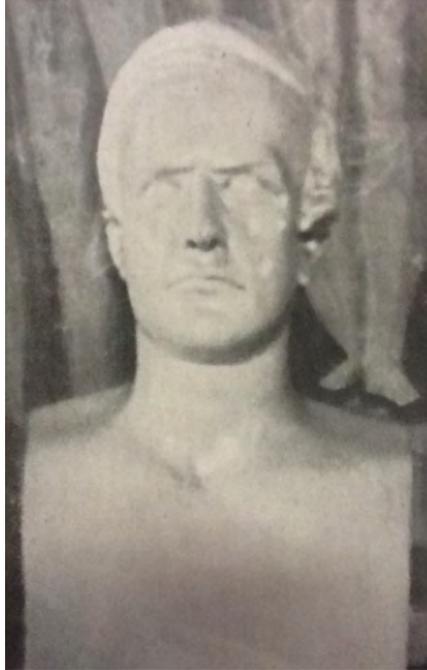
Fonte: SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro* C. C. Almeida Reis, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

---

<sup>1362</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário...*, p. 87.

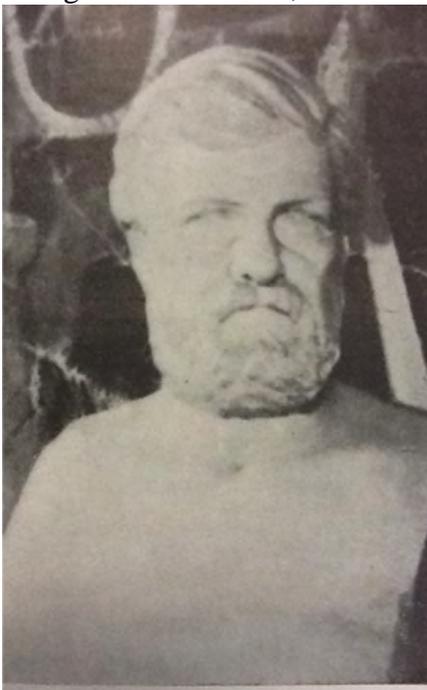
<sup>1363</sup> *Ibidem*, p. 89.

Imagem 175 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Busto de Francisco Adolpho Varnhagem*, gesso, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.



Fonte: SANTOS, G. dos. O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Imagem 176 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Busto de Manuel de Araújo porto-Alegre*, gesso, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.



Fonte: SANTOS, G. dos. O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis., v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Imagem 178 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Busto de Tiradentes*.



Fonte: < <http://www.bercodapatria.com.br/paginas/fotos.html>>

Imagem 179 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Generino dos Santos*.



Fonte: SANTOS, G. dos. O estatuário brasileiro C. Almeida Reis, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Imagem 180 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Eugenia Julia de Oliveira Reis*.



Fonte: SANTOS, G. dos. O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Também realizaria os bustos do seu discípulo Emanuel Lacaille [Imagem 181] e do poeta Garcia [Imagem 182], tamanho natural, além de uma série de bustos em miniatura de terracota policromada de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Maximiano Mafra, Victor Meirelles e Pedro Américo<sup>1364</sup>. Outras obras enumeradas por Generino dos Santos são a empenas da igreja de São Lourenço<sup>1365</sup> [Imagem 183] e da igreja de São Gonçalo, as duas em Niterói<sup>1366</sup>, o túmulo de José Eduardo Teixeira Souza e Maria Isabel Barbosa, realizado em granito e bronze no cemitério São João Batista.

<sup>1364</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário...*, p. 88 e p. 104.

<sup>1365</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>1366</sup> *Ibidem*, p. 32.

Imagem 181 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Pescador napolitano*, Emmanuel Lacaille, terracota, 39x25x20 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.



Imagem 182 - Cândido Caetano de Almeida Reis. *Busto do poeta Garcia*, barro crú, 28x18x14 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.



Imagem 183 - Igreja de São Lourenço. Niterói.



Fonte: <[https://irs3.4sqi.net/img/general/600x600/56297066\\_knMYSHE8DspBfjiPLm5dFKoZ0PgSQawfPLazT94LSa0.jpg](https://irs3.4sqi.net/img/general/600x600/56297066_knMYSHE8DspBfjiPLm5dFKoZ0PgSQawfPLazT94LSa0.jpg)>

Apesar de ser realizado por Rodolpho Bernardelli, o monumento ao general Osório, inaugurado no 12 de novembro de 1894, foi um dos maiores anseios de Almeida Reis. A comissão encarregada da construção do monumento, formada por C. Gaffré, Eduardo P. Guinle, Faustino Vianna e Manoel Vicente, assinou contrato com Bernardelli no dia 14 de janeiro de 1888<sup>1367</sup>, mas Almeida Reis apresentou incansavelmente suas propostas, pelo menos quatro<sup>1368</sup>, à mesma. Desde 1882, trabalhou neste projeto, quando a *Gazeta da Tarde* relata como:

Ha poucos dias admiravamos a esquisse para o esplendido monumento que deve ser erigido ao invicto marquez de Herval e, perdurando ainda nosso sincero entusiasmo por tão inspirada concepção, temos hoje de applaudir aquelle difficil e delicado trabalho.<sup>1369</sup>

<sup>1367</sup> SILVA, M. do C. C. da. 2011, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>1368</sup> *Gazeta Nacional*, 25 de dezembro de 1888.

<sup>1369</sup> *Gazeta da Tarde*, 13 de abril de 1882.

Mas um modelo para o monumento estava sendo finalizado em dezembro de 1887, como afirma de novo *A Gazeta da Tarde*. Uma estátua de 1,5 do tamanho do natural<sup>1370</sup>, representando o general "no momento em que, vindo a cavallo a trote largo, soffreia o animal e, manejando a espada, dá a voz de mando. O ponche cáe-lhe dos hombros e a physonomia é energica e serena"<sup>1371</sup>. As estátuas do general de Almeida Reis e Bernardelli foram expostas no Club Militar e na Associação Comercial, respectivamente. As obras foram objeto das críticas artísticas do momento, sendo finalmente escolhida sem concurso a obra de Bernardelli.

Esta desilusão para o artista, supôs o final de sua carreira artística, que decidiu, segundo Generino dos Santos, "ir plantar batatas e criar porcos, num enorme e dispendiosissimo sitio que desastrosamente arrendara em Inhaúma"<sup>1372</sup>, onde foi a viver e trabalhar com seus dois auxiliares. Essa afirmação aparece corroborada pela documentação conservada no inventário do artista, conservado no Arquivo Histórico Nacional, pois Almeida Reis alugou uma propriedade rural na freguesia de Inhaúma a Martinho G. Correia da Veiga em 24 de fevereiro de 1889 por uma quantia mensal de 120.000 reis. Este empreendimento agropecuário teve, porém, uma vida muito curta, pois o escultor morreu no dia 18 de abril de 1889, apenas três semanas após assinar o contrato de aluguel, devido à escrófula que tinha sofrido em sua mocidade.

#### 4.1.3 Importância no meio artístico

Uma vez conhecida sua vida e obra em linhas gerais, no entendimento da figura de Almeida Reis devemos considerar algumas ideias importantes como suas relações pessoais e artísticas, sua ideologia política ou religiosa, seu próprio caráter como definidor de sua carreira, seu estilo e sua percepção pela crítica.

A importância de Almeida Reis e sua repercussão e inserção no meio artístico é um ponto importante. Mello Moraes já afirmava que havia sido o centro do arte de seu tempo<sup>1373</sup>, ideia que retomam Generino dos Santos ou críticos posteriores como Acquarone, que escreve

---

<sup>1370</sup> *Gazeta da Tarde*, 19 de dezembro de 1887, p. 2.

<sup>1371</sup> *Diário de Notícias*, 21 de dezembro de 1887.

<sup>1372</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário...*, p. 85.

<sup>1373</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 4.

que Almeida Reis "teve uma grande projeção no meio artístico do seu tempo"<sup>1374</sup>, e Fléxa Ribeiro, que aponta como "formou como que o centro do movimento artístico da capital do Império"<sup>1375</sup>.

Desde o começo de sua carreira, Almeida Reis se apresenta como um artista muito ativo. Na sua etapa como aluno da Academia de Belas Artes fez parte do grupo fundador do Congresso Juvenil Artístico, em 1864, como tesoureiro. Junto com ele formaram o Congresso José Mendes Barbosa, como presidente; C. L. C. Burlamaqui, como vice-presidente; Theodoro Jansen Muller Junior, como primeiro secretário; João Dias Pinto Aleixo, como segundo secretário; e como conselheiros Antonio Jacy Monteiro, Antonio Araujo de Souza Lobo, João Zeferino da Costa, João Antonio dos Santos Delgado, José Maria Pereira dos Santos, Geraldo Francisco Xavier de Lima, Antonio Carlos de Oliveira Tavares, Paulo José de Souza, Belmiro Antonio dos Santos Delgado e Sebastião Affonso de Azambuja<sup>1376</sup>. Dentre os escassos dados sobre o Congresso, sabemos que na inauguração discursaram vários membros da administração, como Barbosa, Burlamaqui, Muller, Almeida Reis, o sócio Alexandre Albernaz e o professor da Academia Francisco Bethencourt da Silva, "demonstrando o estado e decadencia das artes em nosso paiz e a maneira por que são considerados os artistas brasileiros"<sup>1377</sup>.

Segundo Mello Moraes, o atelier do artista converteu-se num centro artístico, onde se reuniam artistas como Guimarães Júnior, Ferreira de Menezes, Fagundes Varella, Mathias Carvalho, Arthur de Oliveira, Miranda Azevedo, os pintores Souza Lobo, Estevão, Barbosa, Monteiro e Cordovil<sup>1378</sup>, aos que Generino dos Santos acrescenta Leopoldino de Faria, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo ou Belmiro de Almeida<sup>1379</sup>, sem esquecer a relação que teve com Pedro Américo, quem pintaria dois retratos do escultor, expostos na galeria Jorge em junho de 1924<sup>1380</sup>. "A todos o joven estatuário prodigalizava, com ardente abundancia, sem refolhos, preciosos ensinamentos, uteis conselhos, animando os moços, onde vislumbrava aptidão, com generosos estímulos"<sup>1381</sup>.

Fundou em 1875 o estabelecimento de Belas Artes, *Acropólio*, junto com Antônio Araujo de Souza Lobo e José Rodrigues Moreira. Vários são os nomes de artistas e

<sup>1374</sup> ACQUARONE, *Op. cit.*, p. 207.

<sup>1375</sup> *O Paiz*, 3 de outubro de 1924. Fléxa Ribeiro.

<sup>1376</sup> *Correio Mercantil*, 16 de setembro de 1864.

<sup>1377</sup> *Correio Mercantil*, 11 de setembro de 1863.

<sup>1378</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>1379</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário...*, p. 103. ZANINI, *Op. cit.*, p. 411, acrescenta Henrique Bernardelli.

<sup>1380</sup> *O Paiz*, 27 de junho de 1924.

<sup>1381</sup> *O Paiz*, 1 de junho de 1924. Fléxa Ribeiro.

intelectuais que segundo os biógrafos frequentaram o atelier de Almeida Reis, mas quem fez parte do Acropolio era bastante desconhecido, até o achado de uma pequena notícia de 1877<sup>1382</sup>, escrita paradoxalmente por Phidias, que saluda os artistas do Acropolio, muitos deles alunos da Academia, sendo estes F. Monteiro (Firmino Monteiro ou Francisco Monteiro Caminhoá), Assis, Belmiro de Almeida, Carlos Leopoldo Cesar Burlamaqui, também do Congresso Juvenil, Estevão Silva, Felix e Henrique Bernardelli, Villaça (Francisco Vilaça), Carlos Alberico de Souza Lobo, Hortencio de Cordoville, o único escultor, Leoncio (da Costa Vieira) (...), Antonio Bernardes Pereira Netto, Rodolpho Amoedo, Pedro José Pinto Peres, Portella, Antonio Araujo de Souza Lobo, Villela, Zeferino da Costa e José Rodrigues Moreira.

Além desta iniciativa, participou de um projeto para criar um liceu para operários na Escola de Santa Rita, junto com o professor Antônio José Marques, Cordoville, Fortunato Lopes, Cerqueira Lima, Pedro Souto, Jose Maria, Foligonio Warleit, bacharel Pereira, Thomson e o tenente Palha<sup>1383</sup>.

Também fez parte, como conselheiro, em 1877 da Associação dos Artistas brasileiros, Trabalho, União e Moralidade, compartilhando o cargo com o comendador Rocha Frago, presidente; Ricardo Rangel dos Santos, vice-presidente; Luis Gonzaga da Cruz Cordeiro, primeiro secretário; Emilio Pereira Alvim, segundo secretário; Claudio José de Oliveira, tesoureiro; Eloy Pedro de Santa Barbara, fiscal; e os conselheiros Antônio João Francisco, Antonio Luiz do Epirito Santo Castro, Anselmo Marques das Neves, Benigno José dos Santos, Belmiro da Cruz Teixeira, Clemente Manoel dos Passos, Tenente Francisco Lazaro do Nascimento, Francisco Domingos Machado, José Pedro Ivo d'Assumpção, Sergio José de Souza e Severo da Silva Quaresma<sup>1384</sup>. Aparece de novo como membro da comissão nomeada pela Associação de Artistas para tratar das Exposições de Bellas Artes junto com Firmino Monteiro, H. Cordovil<sup>1385</sup>, Antônio Parreiras e J. Villas-Boas<sup>1386</sup>.

A grande quantidade de amizades no mundo intelectual e do jornalismo pode explicar o apoio incondicional e grande cobertura de alguns jornais, principalmente o *Correio Mercantil*, o *Jornal da Tarde*, *A Reforma*, *O Paiz*, *A República* e a *Gazeta da Tarde*, muitos de ideologia liberal, abolicionista e republicana, fato remarcado por um texto de Angelo

---

<sup>1382</sup> *Gazeta de Notícias*, 13 de abril de 1877.

<sup>1383</sup> *Gazeta da Tarde*, 31 de julho de 1882, p. 3.

<sup>1384</sup> *A Reforma*, 27 de janeiro de 1877.

<sup>1385</sup> Devido à coincidência na inicial do nome é difícil saber se se refere a Heitor, arquiteto, ou Hortêncio, escultor.

<sup>1386</sup> Avulso n. 3.588. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Agostini, que afirma: "não se escame agora o collega conosco, por termos a franqueza de fallar assim, e ponha, sempre que tiver de escrever para o publico, os seus amigos de parte. Ou, então, não diga nada, que ainda é o melhor"<sup>1387</sup>.

Aparecerá Almeida Reis também em reuniões como a organizada em 1887 por Firmino Monteiro na casa de Wilde, "para tratar de interesses geraes de bellas-artes"<sup>1388</sup>, à qual acudiram Rodolpho Bernardelli, Pedro Peres, Delphim da Camara, Antônio Parreiras, Belmiro de Almeida, Giovanni Battista Castagnetto, Antônio Araújo de Souza Lobo, Ribeiro, Miguel Navarro Cañizares, Benevenuto Berna, Cordoville, Estevão Silva e Henrique Alves de Mesquita<sup>1389</sup>. Do mesmo modo, visitou no mesmo ano a exposição de Estevão da Silva, citado entre políticos, críticos como Oscar Guanabario e Angelo Agostini e outras personalidades<sup>1390</sup>.

Acudirá a uma conferência em 1886 no Conservatório, tendo como orador José Pinto de Gouvea, e assistindo Rodolpho Bernardelli, Zeferino da Costa, Estevão Silva e Generino dos santos, "notando-se a ausencia da congregação da Academia de Belas artes"<sup>1391</sup>.

Após a fundição do Progresso em 1885, Almeida Reis "recebeu de seus amigos e admiradores uma eloquente manifestação"<sup>1392</sup>. No ato falaram em prosa e verso seu aprendiz Emmanuel Lacaille - que lhe ofereceu um medalhão em gesso com retrato do escultor -, Generino dos Santos, Olavo Bilac, Mucio Teixeira, A. Aguiar, Mathias Carvalho, Orozimbo Xavier, Alberto Silva, A. Vianna, Cyridão Buarque e Alfredo Barreto; além deles, José da Rocha Leão Junior enviou um telegrama<sup>1393</sup>.

Artisticamente compartilhou atelier com Severo da Silva Quaresma, num "quarto baixo armazenado no Paço da cidade"<sup>1394</sup>, e com ele realizou o projeto para a ornamentação da galeota imperial<sup>1395</sup>. Teve um discípulo, Emmanuel de Lacaille, aluno do Liceu de Artes e Ofícios, que ganhou a 1ª medalha de bronze na aula de estatuária em 1883<sup>1396</sup>, e da Academia de Belas Artes, aprovado plenamente no mesmo ano<sup>1397</sup>, onde participou da exposição

---

<sup>1387</sup> SILVA, R. de J. *Op. cit.*, p. 306.

<sup>1388</sup> *Diário de Notícias*, 9 de agosto de 1887.

<sup>1389</sup> *Diário de Notícias*, 9 de agosto de 1887.

<sup>1390</sup> *Diário de Notícias*, 22 de julho de 1887.

<sup>1391</sup> *Diário de Notícias*, 1 de março de 1886.

<sup>1392</sup> *Diário Português*, 14 de agosto de 1885, p. 3.

<sup>1393</sup> *Diário Português*, 14 de agosto de 1885, p. 3.

<sup>1394</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário...*, p. 82.

<sup>1395</sup> *Gazeta de Notícias*, 6 de janeiro de 1877.

<sup>1396</sup> *Gazeta de Notícias*, 5 de setembro de 1883.

<sup>1397</sup> *Gazeta de Notícias*, 6 de dezembro de 1883.

realizada às custas dos alunos<sup>1398</sup> e da comissão para a 3ª exposição dos alunos da Academia de Belas Artes<sup>1399</sup>. Funcionário da Casa da Moeda<sup>1400</sup>, morreu em dezembro de 1900,<sup>1401</sup> já que, segundo Gonzaga Duque, "foi descendo de tédio em tédio, insentidamente, para a morte", mergulhando no pessimismo que o aniquilou. O crítico descreve assim o jovem escultor:

era esguio, tendente p'ra loiro e meigo. O rosto, muito branco, descia em oval para o queixo onde se aguçavam os pellos macios da primeira barba, e por este desenho brusco e cabeça accusava-se grande, sob o chapéu napolitano que lhe dava o facies romantico dos bohemios artistas. Naquella grande cabeça havia idéas grandes, uma confusão de cousas sumptuosas, saber e sonhos, estudos minuciosos de anatomia, amontoados capitulos da Civilisação, elituras predilectas de Augusto Comte, tercetos de Dante e versos de Petrarca, syntheses de operas de Wagner e apontamentos de pathologia. E por esse motivo, aguardando que a mão se lhe ageitasse melhor no manejo dos esboçadores, esperava-se delle um d'esses artistas extraordinarios.<sup>1402</sup>

Companheiro de estudos de Lacaille, Benevenuto Berna, após sua morte, parece ter admiração por Almeida Reis, quando sendo presidente do Centro Carioca realiza uma visita ao túmulo do escultor<sup>1403</sup>. Outro artista, Epiphanio Vieira Borges, foi companheiro de casa do escultor e ocupou seu atelier após sua morte<sup>1404</sup>, sendo membro do Centro Tipográfico<sup>1405</sup>, que encomendou uma missa pela alma do estatuário<sup>1406</sup>.

#### 4.1.4 Círculos políticos e ideológicos

Um dos motivos que a crítica atribuiu frequentemente ao afastamento dos núcleos oficiais da arte foram os ambientes políticos e ideológicos nos que se movia o escultor, destacando os círculos republicanos, abolicionistas e principalmente positivistas. Depois da "marginalização" da Academia, a encomenda da construção do monumento a Tiradentes, em 1873, serve ao jornal *A República* para notar o crime contra a monarquia que o escultor

<sup>1398</sup> *A vida moderna*, 21 de agosto de 1886.

<sup>1399</sup> *Cidade do Rio*, 14 de abril de 1888.

<sup>1400</sup> *Cidade do Rio*, 5 de agosto de 1898.

<sup>1401</sup> *Gazeta de Notícias*, 24 de janeiro de 1900.

<sup>1402</sup> "Os de hoje. Benevenuto Berna". *Kosmos*, novembro de 1904. Duque-Estrada.

<sup>1403</sup> *O Paiz*, 4 de outubro de 1929.

<sup>1404</sup> Inventário de Cândido Caetano de Almeida Reis, Juízo de órfãos e ausentes da 2ª vara, número 1.457, caixa 4.232, Arquivo Histórico Nacional.

<sup>1405</sup> *Revista Typographica*, 11 de agosto de 1888, p. 3

<sup>1406</sup> *Gazeta de Notícias*, 17 de maio de 1889.

cometeria ao aceitar a encomenda<sup>1407</sup>. Este discurso interessado do jornal deve ser entendido com precaução, pois aproveita mais uma ocasião para atacar o império. Embora o monumento não chegasse a ser realizado, anos depois, em 1886, Almeida Reis realizaria o busto de Tiradentes [Imagem 175], encomendado pelo Club Tiradentes<sup>1408</sup>. O orador desta inauguração, Quintino Bocáiuva, foi um forte defensor das ideias republicanas, maçom, fundador do diário *O Paiz*, e colaborador do *Diário do Rio de Janeiro, Correio Mercantil e A República*.

Na historiografia do escultor poucas são as referências à sua ideologia política, mas aparecerá mais uma vez relacionado com a causa republicana, nos ataques acontecidos ao prédio do jornal republicano nos dias 27 e 28 de fevereiro de 1873, quando parte do partido comemorava a proclamação da república espanhola. Entre os assinantes que reclamaram daquele abuso e a consequente inatividade policial encontra-se o nome de Almeida Reis, fato recolhido também por Generino dos Santos<sup>1409</sup>.

Os círculos abolicionistas, onde os amigos intelectuais de Almeida Reis moviam-se, encomendaram duas obras ao escultor: uma estátua do visconde de Rio Branco presente na comemoração do 11º aniversário da lei de 28 de setembro, numa festa literário-dramática no Teatro São Luís em 1882, e um busto em barro do jornalista Ferreira de Menezes, do Centro Abolicionista do mesmo nome, "para ser exposto na missa com libera-me, que este Centro vai mandar celebrar no dia 6 de Junho, 1º aniversário do seu falecimento"<sup>1410</sup>. Ferreira de Menezes foi fundador da *Gazeta da Tarde*, um dos jornais que mais defendeu a Almeida Reis, e colaborador da *Gazeta de Notícias*, junto com Joaquim Serra e Artur de Oliveira (1851-1882), e os três reuniam-se, segundo Mello Moraes<sup>1411</sup>, no atelier do escultor, junto com outros intelectuais e artistas.

O que, de fato, aparece comprovado é o pertencimento de Almeida Reis à maçonaria, nas Lojas Humildade e Aurora Escocesa, como secretário, e secretário também no Sublime Capítulo, possuindo o grau 31 dentro da instituição<sup>1412</sup>.

Talvez a sua relação mais forte tenha sido com os positivistas, pois Generino dos Santos foi um dos seus amigos mais próximos, e responsável pela custódia das obras do

---

<sup>1407</sup> *A República*, 12 de julho de 1873.

<sup>1408</sup> *Diário de Notícias*, 21 de abril de 1886.

<sup>1409</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário...*, p. 82.

<sup>1410</sup> *Gazeta da Tarde*, 23 de maio de 1882.

<sup>1411</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>1412</sup> *Boletim do Grande Oriente*, julho-agosto de 1883, p. 114. *Boletim do Grande Oriente*, outubro-dezembro de 1883, p. 164.

escultor após a demolição do seu atelier. A restauração do espólio de Almeida Reis seria restaurado por desejo expresso de Generino dos Santos pelo escultor Eduardo de Sá, também positivista, pois seria o único capaz de realizar a tarefa sem que se "perca o emotivo surto que evolutivamente inspirou os ditos trabalhos"<sup>1413</sup>. A listagem das obras é oferecida por Generino dos Santos, incluindo:

1. Quatro folhas de árvores (bronze, duas pequenas e duas maiores).
2. Estatueta "Dante ao voltar do exílio", (terra cota).
3. Busto "Alma Penada" (barro crú).
4. Estatueta "Expição" (gesso).
5. Busto do discípulo de Almeida Reis, Emmanuel Lacaille, pozando de pescador napolitano (terra-cota).
6. Cabeça da estátua "O Crime" (gesso).
7. "Portrait-charge", do imperial "Poeta Garcia" (barro crú).
8. Fac-similes, em madeira, de dois caboclos existentes no pedestral da estátua do primeiro Imperador, no largo do Rocío.
9. Medalhão com efígie de Almeida Reis (gesso) modelado por seu discípulo Emmanuel Lacaille.
10. Estudo de um dorso, em baixo-relevo (gesso).
11. Duas figuras de barro crú, partidas, pertencentes a "Apoetóze do regime pacífico-industrial sobre os destróços da guérria. (Uma cabeça com ramos de louros, um tronco de corpo sentado e outros fragmentos).
12. Uma pequena figura de camponês (bronze).
13. Dois conzeiros (bronze).
14. Uma caixinha de papelão com medalhas de gesso, uma das quais com a efígie de Benevenuto Cellini.
15. Baixo-relevo, sem fundo, que representa Generino dos Santos de perfil, (gesso).
16. A mesma obra, fundida em bronze.<sup>1414</sup>
17. Duas mãos (gesso) únicos restos de uma estátua de Saldanha Marinho.
18. Fragmentos, ou "apontamentos em barro" de todo ininteligíveis.<sup>1415</sup>

Segundo Eduardo de Sá, várias destas obras não seriam de autoria de Almeida Reis, como o estudo de um dorso, o camponês, os cinzeiros e a caixinha de papelão com relevos em gesso.

A relação do escultor com o positivismo, tema tratado por Raymundo Teixeira Mendes na sua obra "O Escultor brasileiro Cândido Caetano de Almeida Reis e as suas relações com a Igreja positivista do Brasil", publicada pelo Templo da Humanidade do Rio de Janeiro em 1925, resulta controversa, pois, por uma parte, como afirma Miguel Lemos (1854-1917), um dos fundadores em 1876 da Sociedade Positivista Brasileira, junto com Teixeira Mendes e Benjamin Constant, Almeida Reis nunca aceitou ser positivista:

<sup>1413</sup> LEAL, E. da C. *Os filósofos em tintas e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Historia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, p. 90.

<sup>1414</sup> SANTOS, G. dos, *O estatuário...*, p. 201.

<sup>1415</sup> *Ibidem*, p. 202.

um escultor de merito, que, comquanto não fosse completamente positivista, tinha pela nossa religião as mais vivas sympathias. Seguia com crescente interesse o nosso desenvolvimento e mais de uma vez concorreu com os seus trabalhos para enriquecer a nossa collecção artistica. E´ assim que lhe devemos um bello busto de Danton, um pouco maior que o tamanho natural, e uma linda estatueta da Humanidade, relembrando os traços de Clotilde de Vaux.<sup>1416</sup>

Apesar disso, Gonzaga Duque afirma que no atelier do escultor, presidido pelo busto de Auguste Comte, "por cima de sua cabeça, respeitando a curva das auréolas e das inscrições solenizadoras, sobressaía o lema positivista escrito a giz, com meticulosidade gráfica, num cuidado de mão que acaricia: "Amor por princípio, Ordem por base, Progresso por fim"<sup>1417</sup>. Gonzaga Duque apresentava Almeida Reis como positivista, segundo Leal<sup>1418</sup>, como um artista bondoso, modesto e simples, que seguia o método científico comtiano, o que fazia suas obras adiantadas e perfeitas. "Era assim, no aspecto moral e científico, e não estético e religioso, que Almeida Reis era reconhecido como positivista"<sup>1419</sup>.

Também o jornal *A Estação* lembra como "o malgrado artista, que depois dos quarenta anos se lembrou de baptisar-se na synagoga da rua Nova do Ouvidor"<sup>1420</sup>, fato desgraçado, pois, segundo a revista, a convivência com os positivistas só lhe podia ser fatal, sacrificando-se irremediavelmente ao fazer uma criatura de Miguel Lemos<sup>1421</sup>.

Elisabethe da Costa Leal na sua tese ocupa-se da relação de Almeida Reis com o positivismo. A autora afirma que a diretoria da Igreja Positivista considerou o artista como um positivista incompleto, devido à sua pronta morte, e criticou algumas de suas obras como *O Gênio a Miséria* e *O Crime* por "não estimularem sentimentos e emoções altruistas, além de representarem a mulher em condições indignas"<sup>1422</sup>. As obras representadas no túmulo do escultor, financiadas pela própria Igreja Positivista, só representaram, no medalhão modelado por Eduardo de Sá, as três obras que consideraram dignas, as três obras realizadas para os positivistas: *A Humanidade* [Imagem 184] e os bustos de *Jo* [Imagem 185] e de *Camões*<sup>1423</sup> [Imagem 186]. O busto de Camões foi realizado para o tricentenário do escritor celebrado na Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, no dia 10 de junho de 1880, e depositado nessa data

---

<sup>1416</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>1417</sup> DUQUE-ESTRADA, 1897, Op. cit. p. 116.

<sup>1418</sup> LEAL, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>1419</sup> *Ibidem*.

<sup>1420</sup> *A estação*, 32 de março de 1889, p. 33, Eloy, o héroe.

<sup>1421</sup> *Ibidem*..

<sup>1422</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>1423</sup> *Ibidem*, p. 89.

pelo Centro Positivista, e que só foi devolvido no 10 de fevereiro de 1924<sup>1424</sup>. Já o busto de *Danton* foi inaugurado em 1885 no Centro Positivista e a estatueta da Humanidade em 1888 .

Imagem 184 - Cândido Caetano de Almeida Reis.  
*A Humanidade*, gesso.

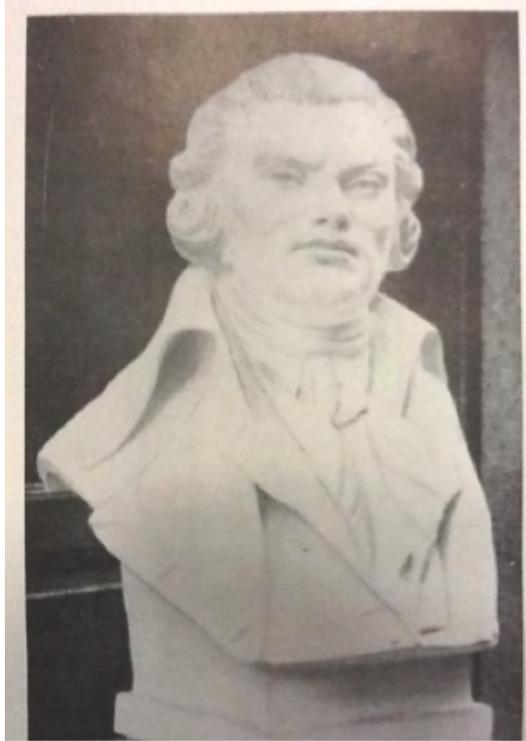


Fonte: SANTOS, G. dos. O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem , Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

---

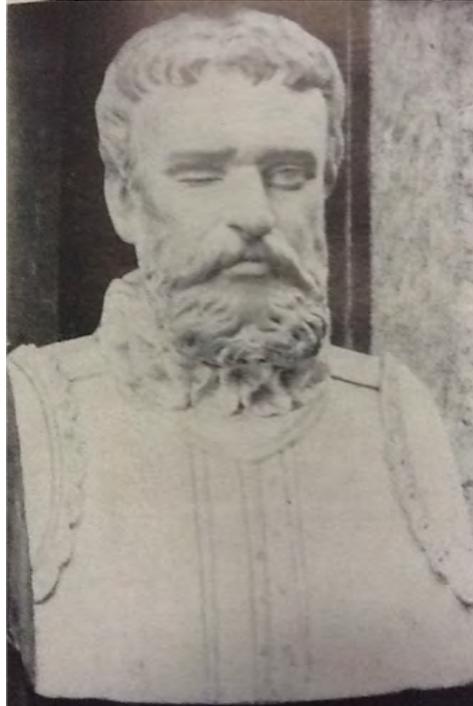
<sup>1424</sup> SANTOS, G. dos. O estatuário... , p. 193.

Imagem 185 - Cândido Caetano de Almeida Reis. Busto de Danton, gesso.



Fonte: SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Imagem 186 - Cândido Caetano de Almeida Reis. Busto de Camões, gesso.



Fonte: SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

Segundo a autora, "a aproximação de Almeida Reis com o positivismo foi muito tênue, mas percebe-se um esforço dos positivistas da IPB, ao construir seu túmulo, ao se responsabilizar por seu espólio, ao escrever sua biografia, em associar o nome do artista ao grêmio religioso".<sup>1425</sup>

Assim, na historiografia de Almeida Reis aparecem vários grupos com os que conviveu que modelaram fortemente sua imagem, como os positivistas, os republicanos ou os abolicionistas, que apoiaram incondicionalmente o artista, talvez não só como admiração pela sua obra, senão como instrumento para afirmar suas posições, atacando através dele à monarquia, às instituições, ao sistema estabelecido ou à Academia de Belas Artes. Na obra *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque ilustra bem o panorama da mocidade artística<sup>1426</sup>, nos anos anteriores à reforma da Academia, reclamando novidades e mudanças, que toma, mais uma vez, o artista como bandeira, pois "a veneração que teciam em torno do seu nome era mais um acinte à gente de Academia que entusiasmos por sua obra"<sup>1427</sup>. Para eles, Cesário Rios, *alter ego* de Almeida Reis, "constituíra-se um protesto contra as facções, vivia só, quase como um sinobita, sobranceiramente desdenhando da intimidade dos aceites"<sup>1428</sup>, e além disso "era um brasileiro de sangue, sem atavismos estrangeiros a não ser em colateralidade remota"<sup>1429</sup>, que sofreu a desproteção na sua carreira. Estes fatos faziam que os artistas frequentassem sua companhia "exaltando-o como um mártir do trabalho e do indiferentismo coevo"<sup>1430</sup>.

A crítica mais contemporânea destaca o caráter renovador e romântico do artista. Zanini afirma que "no Brasil esteticamente pouco profundo do século XIX, com incompletas definições renovadoras, a obra e a atividade de Almeida Reis marcam uma autêntica aproximação da ideologia romântica, aproximação que não continuou pela tendência de Bernardelli a verismo, que o conduziria ao academismo"<sup>1431</sup>. Para Cybele Vidal, foi "um dos primeiros testemunhos de libertação da escultura das cadeias do academismo neoclássico"<sup>1432</sup>, pelo seu gosto pelas novas tendências, que se reflete na "escolha dos temas na liberdade das composições, na fatura larga de certas obras que realizou: O crime... Alma penada... Dante

---

<sup>1425</sup> LEAL, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>1426</sup> CAVALCANTI, A. M. T. "Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes". *19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm)>.

<sup>1427</sup> DUQUE-ESTRADA, 1897, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>1428</sup> *Ibidem*.

<sup>1429</sup> *Ibidem*.

<sup>1430</sup> *Ibidem*.

<sup>1431</sup> ZANINI, *Op. cit.*, p. 411.

<sup>1432</sup> FERNANDES, 2001, *Op. cit.*, p. 216.

ao voltar do exílio... A estátua do Progresso"<sup>1433</sup>. Rubens o considera um dos maiores escultores de todos os tempos, no Brasil. Para Santos, Almeida Reis era "dono de um romantismo congênito, que perseguia cada vez mais intensamente uma sinceridade expressiva"<sup>1434</sup>, um artista que não se submetia às regras institucionais, sendo guiado "pela vontade que a própria arte lhe requisita ao impulso criador"<sup>1435</sup>.

Analisando a crítica durante a vida do escultor, encontramos poucas alusões diretas ao romantismo do escultor. Apenas em 1870 o *Diário de Notícias* informa a exposição de "um busto de escola romantica do mais apurado gosto"<sup>1436</sup>, mas é claro como alguns críticos tentam aproximá-lo de novas tendências. Mello Moraes o cumprimenta como o Carpeaux brasileiro, artista ao que Angelo Agostini tenta aproximar na sua caricatura do *Crime*. Almeida Reis aparece na análise de suas obras e da crítica do período como um artista com uma proposta muito original e desafiadora. A crítica coincide em assinalar sua obra como "sincera e pessoal e tem a distinta qualidade de ser unicamente sua, porque é verdadeira e convicta,"<sup>1437</sup> além do que devemos entendê-la, na sua maioria, não como encomendas, senão como criações mais livres que não foram vendidas, o que favorecia mais a liberdade do artista na sua proposta pessoal, e que de um modo muito interessante parecem traçar uma autobiografia do autor.

Almeida Reis, à luz de suas obras conservadas, ainda que muito poucas, o que faz difícil extrair conclusões sólidas, se apresenta, segundo a crítica, moderno e clássico, como assinalou Joaquim Serra, "devoto dos modelos classicos, entusiasta da moderna escola francesa, mais admirador de Puget, que de Pradier"<sup>1438</sup>. O escultor inclusive uniu o clássico e o moderno numa mesma obra, *O Gênio e a Miséria*, figura esta última que o levará por um novo caminho, no qual achamos *Alma Penada* e *Dante*, pois realmente a crítica entendeu sua produção majoritariamente como clássica. Uma observação direta das obras mostra como Almeida Reis possuía um amplo conhecimento da escultura, principalmente francesa, assimilando e reinterpretando o que aprendeu. Inicia um caminho que, à falta de informações das suas relações posteriores com a arte europeia, parece que o leva a resultados com pontos coincidentes com as produções francesas de sua mesma época, que ele tomou como referentes e preferiu aos modelos clássicos, sem esquecer da figura de *Michelangelo*, apesar de compor

---

<sup>1433</sup> FERNANDES, 2001, *Op. cit.*, p. 216.

<sup>1434</sup> RAMOS, R, M. 2014, *Op. cit.*

<sup>1435</sup> *Ibidem.*

<sup>1436</sup> *Diário de Notícias*, 18 de agosto de 1870.

<sup>1437</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 243

<sup>1438</sup> SANTOS, G. dos. *O estatuário...*, pp, 21-22.

respeitando frequentemente a tradição, mas a sua originalidade residiu mais, a nosso modo de ver, na sua concepção dos temas e no tratamento dos mesmos.

Junto com o conhecimento e uso de referentes artísticos de sua época, o caráter próprio e original de sua proposta e sua liberdade criadora, cabe destacar o que tradicionalmente é considerado um dos seus traços mais modernos: o realismo. A dicotomia ideia-forma na obra de Almeida Reis se espelha na relação entre o clássico e o moderno, entre o tradicional e o inovador, e como mostram suas obras, e especialmente *O Gênio e a Miséria* e *Expição*, coloca a observação da realidade a serviço da alegoria, unindo "o idealismo symbolico da concepção, com o realismo da observação"<sup>1439</sup>. Assim, suas obras participam tanto do clássico como do moderno ou real, mas não entendido como o desejo de apresentar a realidade, senão de ilustrar um conceito, uma ideia abstrata, uma alegoria.

As obras do escultor apresentam também o que já foi denominado como meditação ativa, um certo ar de introspeção e reflexão, muitas vezes relacionado com sentimentos negativos como a dor ou o rancor, que começa com *Michelangelo*, e passa por *Jeremias*, *O Crime*, *Dante* ou *Expição*, que sempre foram consideradas como tocantes e cheias de vida, recorrendo pouco frequentemente a obras de expressividade mais dramática, como a *Miséria* e *Alma Penada*. Essa liberdade criadora, que constitui um traço original, foi para alguns críticos como Agostini um indicativo do caráter fantástico e estrambótico de um escultor que nada mais tinha que fazer, e talvez o que a crítica mais lhe notou como ponto negativo foi o pouco estudo e cuidado na execução das obras, de um artista que "acredita demasiadamente na escola impressionista e julga suficiente a predileção do assumpto para alcançar o resultado que a imaginação lhe fantasia"<sup>1440</sup>, sem estudar os assuntos profundamente e compará-los com bons modelos. A irregularidade de sua obra no que se refere à técnica se constituiu no principal problema notado pelos críticos, já ressaltado nos seus tempos de estudante e motivo pelo qual perdeu a pensão. A liberdade do seu pensamento não se acompanhou da liberdade da forma, e nas suas obras notam-se erros e composições muito desiguais, que prejudicaram muito suas criações.

---

<sup>1439</sup> *O Paiz*, 3 outubro 1924. F. R. (Fléxa Ribeiro). *O Paiz*, 15 de junho de 1924. Fléxa Ribeiro.

<sup>1440</sup> *Brazil*, 7 de setembro de 1884. F. F. Esta notícia corresponde com um trecho de Félix Ferreira, na sua obra *Belas Artes: estudos e apreciações*, FERREIRA, *Op. cit.*, p. 194-195.

#### 4.1.5 O artista pensador

Precisamente esta "falta de regras", e mais ainda, a falta de estudo, os erros e o pouco domínio da técnica são os fatos mais criticados de sua obra, que, segundo Generino dos Santos, um dos seus mais firmes defensores, "se patenteia irregular, cheia de altos e baixos no que toca com a execução"<sup>1441</sup>. Não é à toa que as suas críticas positivas sempre focam mais na concepção da obra do que na realização, pois ele seria um artista de concepção, um dos poucos artistas e pensadores brasileiros. Muito reveladora é a crítica de Felix Ferreira, quem afirma que:

escolhe bem os assuntos, mas não os estuda profundamente, não ensaia suficientemente a execução, não esboça bastante, nem compara os seus estudos com bons modelos, acredita demasiadamente na escola impressionista e julga suficiente a predileção do assunto para alcançar o resultado que a imaginação lhe fantasia.<sup>1442</sup>

Segundo Generino dos Santos, sua imaginação criadora sai do quadro módico da arte brasileira, mais ligado ao representativo, onde ele se constitui como um pensador, um dos raríssimos artistas que viam na natureza volumes e não linhas, e que "quase todos os seus trabalhos revelam, com caracter de idéa geral, de poder de abstracção, que havia nelle o dom da concepção"<sup>1443</sup>. *A Reforma* também definirá o escultor como "um dos poucos obreiros que se ajoelham diante da idéa grandiosa, e retemperam as forças para novos cometimentos!"<sup>1444</sup>.

Na inevitável confrontação das obras de Almeida Reis e Bernardelli, segundo *A Revista Musical*, pela ocasião da Exposição Geral de 1879, Bernardelli com sua obra *O primeiro martyrio da São Sebastião* foi o artista mais destacado. Este relevo mostrava o maior talento e estudo do ofício, a obra de um artista que realizou exatamente o que imaginou, impregnada daquilo que constituía a originalidade do artista. Diante disto, Almeida Reis é destacado por outro motivo. O crítico decidiu passar "por sobre os defeitos que porventura existam n'ele sem nota-los"<sup>1445</sup>, defeitos que não encontrou na obra de Bernardelli, mas que se viam perdoados por ser a obra "que mais distingio-se pela elevação, pela idéa

---

<sup>1441</sup> *O Paiz*, 3 de outubro de 1924. Fléxa Ribeiro

<sup>1442</sup> FERREIRA, *Op. cit.*, p. 194-195.

<sup>1443</sup> *O Paiz*, 15 de junho de 1924.

<sup>1444</sup> *A Reforma*, 27 de Janeiro de 1874, Américo Vespucio.

<sup>1445</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, 31 de maio de 1879.

eminentemente artística, e pelo grandioso da concepção"<sup>1446</sup>. O crítico não pôde deixar de notar que a realização material não estava à altura da concepção do grupo, mas que "revela[va] um artista de meritos excepcionaes, que adora[va] a arte em seu grande templo"<sup>1447</sup>.

O próprio Gonzaga Duque na *Arte Brasileira* apresenta um escultor completo, sem as falhas notadas pela crítica, tanto artista como pensador. Encontra o artista "nas attitudes em que surpreende os seus personagens, na energia e unidade das linhas, na maneira larga sem pedantismo, severa sem frieza, por que os executa, no agrupamento dos detalhes"; e pensador "no poder da imaginação, na vida expressiva com que anima as suas obras, na originalidade de suas composições, na escolha dos assuntos, na independente interpretação que lhes dá"<sup>1448</sup>. Pelo contrário, em *Mocidade Morta*, publicado após a morte do escultor, afirma-se que o artista tem "o mérito de não imitar ninguém, mas sem conseguir nenhuma novidade"<sup>1449</sup>.

Sem dúvida, o crítico mais mordaz com o escultor foi Angelo Agostini, que ridiculizou invariavelmente as obras do escultor, chegando a seu zênite no conflito pela construção do monumento ao general Osório, momento no qual se unem seu desprezo pela obra de Almeida Reis e a necessidade de consolidar e defender a Rodolpho Bernardelli. Agostini qualifica o escultor como ignorante em matéria de arte, orgulhoso e invejoso, achando ridícula, e até ofensiva, qualquer comparação com Bernardelli<sup>1450</sup>. Não obstante, o crítico afirma que teria feito alguns elogios à obra do escultor. Além disso, afirma que a diferença entre ele e Bernardelli "é a mesma que existe entre o Sr. Almeida Reis e um servente de pedreiro boçal"<sup>1451</sup>.

A modo de conclusão, Almeida Reis [Imagem 184], o Carpeaux brasileiro<sup>1452</sup>, um artista polêmico e controvertido, um gênio ou um mau artista, herói e vilão, se constitui como uma figura extremamente interessante no panorama artístico do segundo império, um artista reconhecido como original, com uma obra muito pessoal, que segundo alguns tem "o mérito de não imitar ninguém, mas sem conseguir nenhuma novidade"<sup>1453</sup> e segundo outros é um protesto contra o academismo, uma obra incompreendida e romântica. Seu desinteresse pelo desenho, pelo estudo do natural seria um fato proposital ou uma incapacidade técnica? Seria

<sup>1446</sup> *Ibidem*.

<sup>1447</sup> *Ibidem*.

<sup>1448</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, p. 250.

<sup>1449</sup> DUQUE-ESTRADA, 1897, *Op. cit.*, p. 118.

<sup>1450</sup> SILVA, R. de J. *Op. cit.*, p. 306.

<sup>1451</sup> *Ibidem*, p. 289-290

<sup>1452</sup> *Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Moraes Filho.

<sup>1453</sup> DUQUE-ESTRADA, 1995, *Op. cit.*, 1971, p. 118.

um artista que antepõe o sentimento e a ideia à forma, constituindo-se assim como um artista moderno? ou pelo contrário, a falta de estudo e técnica, recolhido inclusive por seus mais firmes defensores, entorpeceu sua carreira? Numa nota pelo motivo de sua morte, o artista é definido da seguinte forma, que recolhe em grande parte as questões sobre o escultor, e resume muito bem o seu caráter:

O escultor Almeida Reis, moço de talento e que deixa alguns trabalhos dignos de serem vistos. A sua vida, como a sua educação artística, foi cheia de contrariedades. Largou muito cedo a tutela dos grandes mestres da arte e caminhou ao livre sabôr das suas tendências artísticas. Esta verêda, que umas vezes leva o artista de boa tempera á personalidade, outras arrasta-o a desacertos e excentricidades, não foi favoravel ao nosso artista. Almeida Reis tinha rasgos grandiosos; nas suas obras via-se a tendencia para as composições movimentadas e cheias de vida; mas o escasso tempo que dedicava ao estudo do desenho, o pouco exercicio que tinha na observação do natural, cortava-lhe os vãos de artista e cerceava-lhe a magestade das concepções.<sup>1454</sup>

Sem dúvida, nos encontramos diante de um grande artista, com uma biografia complexa, um caráter forte, uma obra original e pessoal, que viveu num momento de mudança, que pôde, segundo Ribeiro, não ajudar o escultor, que se veria constrangido entre dois academismos, o de Francisco Manuel Chaves Pinheiro e o de Rodolpho Bernardelli, que contrastaria com sua proposta romântica e renovadora<sup>1455</sup>.

Assim, a obra de Almeida Reis se apresenta como uma produção instigante, com muitas lacunas ainda, mas pessoal e original, atravessada por alguns protótipos e construções, por diversos interesses que se tecem em torno dele nas diferentes épocas. Esses interesses vão construindo sua imagem, e que deve ser situada num contexto mais amplo, dentro dos problemas gerais da arte da época, extrapolando alguns fatos pessoais ao terreno geral. Além disso, muitas situações merecem esclarecimento, e devem ser dimensionados tanto à luz da crítica quanto da obra, para um melhor entendimento de um artista que já foi denominado como um dos maiores escultores de todos os tempos no Brasil.

Romântico, clássico, moderno, simbólico, muitas são as definições dadas a Almeida Reis [Imagem 187], artista incessantemente etiquetado, mas que foge de todas elas, perpassando todas elas, já que a sua concepção da arte especial o impulsou durante toda a

---

<sup>1454</sup> *Jornal do Comércio*, 20 de abril de 1889.

<sup>1455</sup> ZANINI, *Op. cit.*, p. 411.

vida, criando sua própria etiqueta: Almeida Reis: "A arte há de ser arte, sem rótulos, sem papeletas, sem dísticos... Ela é o que é"<sup>1456</sup>.

Imagem 187 - Cândido Caetano de Almeida Reis.



Fonte: SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, v. VII de Espólio literário de Generino dos Santos: *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

---

<sup>1456</sup> DUQUE-ESTRADA, 1897, Op. cit., p. 118.

## 4.2 O Liceu de Artes e Ofícios

Com o intuito de ampliar os horizontes da escultura carioca do Segundo Reinado, depois de ter analisado o principal escultor atuante fora dos círculos acadêmicos, é necessário procurar o outro grande centro, além da Academia das Belas Artes, onde se lecionava a escultura: O Liceu de Artes e Ofícios. O objetivo desta seção não será realizar um estudo pormenorizado da instituição, pois já existem trabalhos muito mais amplos e exaustivos<sup>1457</sup>, mas nos aproximarmos ao labor educativo e artístico dos escultores relacionados com o Liceu - exemplo de artistas ativos fora da Academia, sendo os mais importantes Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira, Quintino José de Faria -, para um melhor e mais completo entendimento da escultura nas suas múltiplas facetas.

A Sociedade Propagadora das Belas Artes, fundada por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, em 23 de novembro de 1856, reuniu um grupo de 99 membros, entre "pintores, escultores, gravadores da Casa da Moeda, professores, médicos, advogados, funcionários públicos, militares, jornalistas, negociantes e artesãos"<sup>1458</sup>, com o intuito de promover as artes, o ensino técnico-profissional e a formação de mão de obra qualificada,<sup>1459</sup> pois, segundo eles, "o notável atraso da indústria manufactureira no nosso paiz provém da falta de instrução profissional theorica e prática nos que se dedicam ao exercicio de seus diversos ramos"<sup>1460</sup>. Assim, para conseguir esse objetivo, foi publicado um jornal artístico, *O Brasil artístico*, em 1857, e inaugurado um Liceu de Artes e Ofícios em 9 de janeiro de 1858, gratuito e sem nenhuma exigência prévia de qualquer tipo.

Sem apoio oficial no começo, o Liceu foi peregrinando por diversas localizações e procurando financiamentos devido à sua grande falta de recursos, pois as aulas eram gratuitas, e até o labor dos professores era desinteressado. Assim, impossibilitado de oferecer algumas matérias diante da carência de espaços e materiais adequados, já em 1863 o relatório do Ministério do Império afirma que "faltão-lhe casa accomodada, officinas, laboratorios, modelos especiaes, e aulas de applicação, condições indispensaveis dos Estabelecimentos de

<sup>1457</sup> BIELINSKI, A. C. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro - dos pressupostos aos reflexos de sua criação - de 1856 a 1900. Dissertação de mestrado em História e Crítica de Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

<sup>1458</sup> BIELINSKI, A. C. "O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906". *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm)>. Acesso em: 13 de outubro de 2015.

<sup>1459</sup> *Ibidem*.

<sup>1460</sup> *Brasil. Ministerio do Império*, 1871, p. 80.

semelhante natureza"<sup>1461</sup>, fato recorrente na história do Liceu, que foi melhorando sua situação graças ao apoio econômico do governo, que lhe outorga uma verba anual, e inclusive o título de imperial em 1871, e consegue finalmente ter sua sede definitiva em 3 de setembro de 1878.

O ensino da escultura esteve na concepção do Liceu desde seus inícios, mas só pôde ser ministrado após a primeira grande reforma, quando foi reaberto em 1868. Até esse momento, "algumas aulas, como as de escultura de ornatos e arte cerâmica, de estatuária, de pintura, e outras, as quais entram no plano dos estudos, não têm podido instituir-se pela insuficiência da casa"<sup>1462</sup>. As matérias relacionadas com a escultura seriam, do mesmo modo que na Academia Imperial de Belas Artes, estatuária e escultura de ornatos<sup>1463</sup>, mas reforçando o caráter técnico e industrial da instituição, acrescentou-se na segunda o ensino da arte cerâmica, e a gravura de medalhas e pedras preciosas é substituída pela gravura a talho doce, água forte e xilografia<sup>1464</sup>, seguindo os passos do Instituto Artístico, depois imperial, fundado pelos irmãos Fleuiss, que teve o primeiro curso de xilogravura no país<sup>1465</sup>. Esta disciplina só será instituída na Academia em 1882, com graves queixas da Congregação, que almejava a volta da gravura de medalhas por considerar que a xilogravura não tinha espaço no templo da arte, e seria mais indicada para uma escola de artes industriais, e que foi substituída de novo pela gravura de medalhas pela reforma de 1890.

a supressão da antiga cadeira de gravura de medalhas, o que se fez substituindo-a pela de Xylographia, é, na minha opinião, um facto que não se justifica, porquanto importa um attentado ao alto ensino da arte e um deploravel corpo de delicto que depõe de modo irrecusavel contra a elevação e progresso do ensino artistico no paiz. V. Ex. bem sabe que uma Academia de Bellas artes é em toda parte uma instituição bem diversa de uma academia de arte applicada. Prosiguierei, pois, nesse intuito, dizendo que haveria grande acerto em ser restabelecida a aula de gravura de medalhas e de pedras preciosas, visto que não é possivel admittir que possa haver uma academia de bellas artes bem organizada e que portanto bem possa preencher seus altos fins no classico ensino da arte, sem uma aula especial em que ensine tudo que o for relativo aos processos technicos usados na prática dessa bella arte do desenho.<sup>1466</sup>

---

<sup>1461</sup> Brasil. Ministério do Império, 1863, p. 16.

<sup>1462</sup> *Ibidem*.

<sup>1463</sup> Brasil. Ministério do Império, 1867, p. 29.

<sup>1464</sup> Brasil. Ministério do Império. Relatório do presidente do Liceu de Artes e Ofícios, 1871, p. 2.

<sup>1465</sup> ARNONE, M. F.. *A gravura como difusora da arte: Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 51.

<sup>1466</sup> Brasil. Ministério do Império, 1888, Relatório do presidente do Liceu de Artes e Ofícios, p.9.

O sistema de ensino escultórico do Liceu resulta bastante desconhecido até o momento, mas sabemos que usava os mesmos sistemas acadêmicos de cópia de estampas, desenho do natural e de esculturas em gesso, coleção recebida em 1873 vinda da Europa<sup>1467</sup>, que em 1882 encontrava-se estragada pela fumaça<sup>1468</sup>.

Artistas como Antônio Quirino Vieira, Severo da Silva Quaresma ou Quintino José de Faria - escultores cariocas da segunda metade do século XIX -, têm passado com muito discrição pela historiografia da arte, mesmo sendo escultores que gozavam de um relativo sucesso e popularidade tanto no campo artístico, quanto, e talvez mais, no campo educativo, na tarefa de ensinar e estender o amor pelas Belas Artes.

Estes artistas aparecem ligados desde 1856 à Sociedade Propagadora das Belas Artes, data da sua fundação, e ao Liceu de Artes e Ofícios. São alguns considerados os "atletas", por Bethencourt da Silva, no seu empenho de resolver "o atrazo em que conhecia as letras e as artes entre nós, e a pouca estima que em geral se lhes outorga"<sup>1469</sup>. Assim, fazem parte do grupo de artistas que, "dedicando-se ao bem geral, á felicidade da nação aceitaram tomar sobre seus hombros um dos mais penosos encargos (...), o professorado publico"<sup>1470</sup>, fato que se conjugava com outro ingrato labor, o dos artistas, que sabem "quanto custa viver no meio da indiferença de uma sociedade pouco preparada para avaliar os sacrifícios de uma classe inteira que se entrega ao seu mister como a um sacerdócio augusto"<sup>1471</sup>, e:

porque nem-um dos nossos concidadãos, que não seja artista, talvez calcule o que todos os dias se consume de coragem, de resignação e de vida, para se resistir ás lutas que assaltam qualquer vocação que por ventura appareça, no meio da nossa indiferença mercantil que tudo mata e aniquila.<sup>1472</sup>

"Artistas pobres, operários modestos e homens de letras ricos apenas das illusões da mocidade" levaram adiante a empreitada, quase uma cruzada, como eles denominam, de difundir as Belas Artes, e, como uma das ferramentas para alcançar seu objetivo, estava a publicação de uma revista artística no Brasil, *O Brazil Artístico*, que apenas contou com seis números, e que foi suspendida "devido ás dificuldades do meio, ás contrariedades que surgiram e, porque não dizel-o, á falta de recursos pecuniários"<sup>1473</sup>. Recuperar o amor pelas

<sup>1467</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1873, p. 67.

<sup>1468</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1882. Relatório do presidente do Liceu de Artes e Ofícios, p. 6.

<sup>1469</sup> *O Brazil Artístico*, p. 64. Jacy Monteiro.

<sup>1470</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>1471</sup> *Ibidem*.

<sup>1472</sup> *O Brazil Artístico*, p. 15.

<sup>1473</sup> *Ibidem*, p. III-IV.

artes e o seu progresso, propiciando assim a chegada à " época em que Minerva reassumirá seu império"<sup>1474</sup>, constituía-se como um fim desejado, para anunciar: *Nova nascitur ordo!*<sup>1475</sup>

Aceito que "o paiz no qual os conhecimentos artísticos não occupam o primeiro lugar, não pôde proseguir rapidamente na senda do adiantamento e da riqueza"<sup>1476</sup>, tornava-se imperativo resolver esta situação, já que as Belas Artes eram "o influxo de todas as industrias, as bases de toda a perfeição manufactureira"<sup>1477</sup>, e elas seriam as geradoras da indústria, que, por sua vez, era geradora do comércio, que não poderia existir sem que:

a industria nacional lhe dê nascimento. Devemos pois, nós do commercio, proteger as artes, visto serem ellas que nos devem auxiliar mais tarde, e por este motivo ao menos, ainda quando outros muitos e importantes não houvesse, concorrer de coração com todos os nossos esforços para a sustentação desta sociedade.<sup>1478</sup>

Especial importância neste processo tinha a mocidade - a força do futuro, o gigante do porvir -, porque seria ela que sustentaria sobre os seus ombros a majestade do Império, e dela dependeria o futuro, "porque o trabalho é a locomotiva do progresso, e o trabalho é dos mancebos. Salvemos esta mocidade de hoje que deve educar a nossa prole sob auspícios mais benéficos do que os nossos, e a felicidade publica avultará"<sup>1479</sup>.

Os objetivos e anseios da recém fundada Sociedade se resumem bem no Discurso recitado perante os membros fundadores da Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro, no dia da sua organização em 23 de Novembro de 1856, no edifício do Museu Nacional, pronunciado pelo principal promotor do projeto, Bithencourt da Silva, quem afirmava:

E' tempo já de hastearmos a bandeira que deve tremular sobre a tenda da futura mocidade ; é tempo de lhe ensinar-mos o amor da gloria, como a fonte de todos os sentimentos nobres e magnânicos : reunamo-nos pois em redor desse carro de triumpho em que ella vae conduzir todos os thesouros que devem florescer sobre os restos do passado e á vista do presente; porque a ventura de havermos preparado dignamente aquelles que devem representar-nos ante a posteridade, será bastante para satisfazer os mais ávidos desejos, as mais nobres ambições do coração.

Tractemos seriamente de reunir n'um circulo artístico todas as intelligencias juvenis que representam a nova pleiade dos filhos das musas; tentemos, pelo enthusiasmo e

---

<sup>1474</sup> *Ibidem*, p. 50. Manuel Ferreira das Neves.

<sup>1475</sup> *Ibidem*.

<sup>1476</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

<sup>1477</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

<sup>1478</sup> *Ibidem*, p. 48. Gault Filho.

<sup>1479</sup> *O Brasil Artístico*, p. 16.

pela emulação, dar-lhes um fim proveitoso — a acção do trabalho, cuja falta os enerva na indolência; justifiquemos com estes esforços a superioridade da geração nova que se occulta hoje envergonhada pelo contraste opulento dos aventureiros que se atrevem a invocar, em defesa da sua inutilidade e madraçaria, as doutrinas do regresso.

Tractemos com afan e desinteresse desta grande missão que nos cumpre desempenhar, salvando a nossa reputação e com ella o bello da arte e da inspiração ; porque o pequeno sacrificio pecuniário que vos será exigido, e com o qual educaremos a mocidade que mais tarde nos deve julgar, engrandecer-nos-á aos olhos do estrangeiro illustre que não pôde deixar de censurar hoje a nossa falta de perfeição mauifactory. industrial, artística e mecânica.

A abnegação dessa parte de vossos interesses, animando o povo ao estudo, vos elevará acima de todo o reconhecimento contemporâneo. Nada é tão sublime como a philantropia patriótica de uma parte da sociedade que intenta elevar a outra educando-a nos princípios essenciaes ao engrandecimento das nações.

A arvore da sciencia pôde abrigar o mundo inteiro, e para que isto se realize, para que hymnos de triumpho sejam cantados sob as abobadas do templo da sociabilidade fraternal, procuremos desde já assentar sobre seguros alicerces as bases deste edificio monumental, antes que o desanimo e inércia em que vivem os artistas, e que lavra como um miasma devastador, extinga de uma vez a musa brasileira.<sup>1480</sup>

Seguindo estas diretrizes, e em palavras de Bithencourt, entre "os beneméritos que accedendo ao meu convite estão promptos para o ensino gratuito"<sup>1481</sup>, encontramos a Quirino Antônio Vieira e Severo da Silva Quaresma, que ministraram as aulas relativas à arte escultórica: estatuária em mármore e gesso, modelado, cerâmica e escultura de ornatos, e que aparecem definidos com as seguintes palavras:

Quirino Antônio Vieira, character nobre, aspirações independentes, habilidade pouco vulgar, estudioso e trabalhador, ensinará a estatuaria em gesso, arte cerâmica, e ornatos.

Severo da Silva Quaresma, discípulo do distincto escultor Pettrich : seu nome tem sido já eloqüentemente commendado por seus trabalhos, com especialidade pelo retrato em mármore do Exm. Sr. Bispo diocesano, ha pouco exposto ao publico. Este intelligente artista occupar-se-á do ensino de estatuaria em mármore e mesmo em gesso.<sup>1482</sup>

Ambos os artistas, membros fundadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes, estiveram, durante toda a vida, ligados a esta instituição e ao Liceu de Artes e Ofícios. Por sua parte, Quirino Antônio Vieira esteve ligado ao Liceu e à Sociedade Propagadora das Belas Artes desde a fundação em 1856<sup>1483</sup>, foi secretário em 1863<sup>1484</sup>, 1868<sup>1485</sup>, 1869<sup>1486</sup>, 1870<sup>1487</sup> e

<sup>1480</sup> *O Brasil Artístico*, p. 17-18.

<sup>1481</sup> *O Brasil Artístico*, p. 23. Discurso recitado perante os membros fundadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio-de-Janeiro, no dia da sua organização em 23 de Novembro de 1856, no edificio do Museu Nacional.

<sup>1482</sup> *O Brasil Artístico*, p. 24-25.

<sup>1483</sup> *Correio Mercantil*, 9-10 de dezembro de 1856.

em 1871<sup>1488</sup>, 1872<sup>1489</sup>, 1874<sup>1490</sup>, 1875<sup>1491</sup> e 1876<sup>1492</sup>, mas parece, segundo algumas fontes<sup>1493</sup>, que desempenhou o cargo ininterrompidamente por 12 anos, e lecionou no Liceu durante 17 anos, sendo professor de escultura de ornatos<sup>1494</sup>, de desenho e de modelo em barro<sup>1495</sup>, membro da comissão artística em 1858<sup>1496</sup> e conselheiro em 1868<sup>1497</sup>. Alba Bielinsky<sup>1498</sup> afirma que foi primeiro secretário entre 1861 e 1875, e professor de escultura de ornatos e arte cerâmica entre 1859 e 1863, e entre 1869 e 1876.

O seu labor no Liceu Imperial de Artes e Offícios é o fato pelo qual é mais admirado e reconhecido, atribuindo-lhe graças a seu trabalho desinteressado e gratuito, por sua "philantrópica e sublime missão"<sup>1499</sup>, umas qualidades morais superiores, iguais às do fundador Bitthencourt da Silva. Assim, todas as noites úteis, desde as 6 horas da tarde até às 10 e 11 da noite, trabalhava "fiscalizando aquelle vastissimo estabelecimento"<sup>1500</sup>.

Por ele, ganhou o título de oficial da ordem da Rosa em 1870, junto a Agostinho José da Mota, "em attenção aos relevantes serviços que prestaram gratuitamente à educação popular no Lyceu de Artes e Offícios"<sup>1501</sup>.

O Lyceu de Artes e Offícios nos apresenta exemplos os mais completos n'esses sentidos: - exemplos de iniciativa, de perseverança, de concurso simultaneo ou isolado de luzes e de meios pecuniarios e mesmo - aquelles que colloco entre os mais bellos- exemplos da mais obscura dedicação á instituição, durante mais de vinte anos, na pessoa de Quirino Vieira, o secretario do lyceu, que deixou sua occupação, não retribuida de todas as noites, sómente para baixar ao tumulo. Honra, pois, a esses amigos verdadeiros do paiz: aos que cahiram na luta e aos que lutam ainda.<sup>1502</sup>

---

<sup>1484</sup> *Correio Mercantil*, 21 de maio de 1863.

<sup>1485</sup> *Correio Mercantil*, 17 de fevereiro de 1868.

<sup>1486</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 409.

<sup>1487</sup> *Ibidem*, 1870, p. 403.

<sup>1488</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de janeiro de 1871.

<sup>1489</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 410.

<sup>1490</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1874, p. 429.

<sup>1491</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1875, p. 464.

<sup>1492</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1876, p. 488.

<sup>1493</sup> *A Reforma*, 28 de maio de 1876.

<sup>1494</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1870 e 1871.

<sup>1495</sup> *Revista do Rio de Janeiro*, 1876, p. 160.

<sup>1496</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1858. *Correio Mercantil*, 9-10 dezembro 1856.

<sup>1497</sup> *Correio Mercantil*, 4 de fevereiro de 1868.

<sup>1498</sup> BIELINSKY, 2003, *Op. cit.*

<sup>1499</sup> *Revista do Rio de Janeiro*, 1876, pp- 160-161.

<sup>1500</sup> *Ibidem*.

<sup>1501</sup> *A Reforma*, 31 de dezembro de 1870.

<sup>1502</sup> *Gazeta de Noticias*, 19 de outubro de 1881.

No final, "uma grande e irreparável brecha abrira a morte nas phalanges da vanguarda do progresso e da civilização"<sup>1503</sup>, na opinião do seus contemporâneos, com o desaparecimento de tão notável artista.

Severo da Silva aparece também fortemente unido ao Liceu Imperial, onde foi professor de estatuária<sup>1504</sup> durante vários anos<sup>1505</sup> - segundo Leal, entre 1859 e 1863, e entre 1869 e 1879 -, sendo professor das duas matérias, estatuária e escultura, em 1878 e 1879. Foi secretário junto a Quirino Antônio Vieira em 1869<sup>1506</sup> e 1870<sup>1507</sup>, e segundo secretário entre 1867 e 1869<sup>1508</sup>. Fez parte também do Conselho da Sociedade Propagadora das Belas Artes em 1868<sup>1509</sup>, suplente em 1859<sup>1510</sup> e 1860<sup>1511</sup>, conselheiro em 1866<sup>1512</sup>, 1871<sup>1513</sup> e conselheiro sem comissão em 1857<sup>1514</sup> e 1858<sup>1515</sup>. Por tal missão, e reconhecendo sua importância, recebeu a encomenda de Cavaleiro da Ordem da Rosa, "em atenção aos relevantes serviços que tem prestado á instrução popular n'esta corte"<sup>1516</sup>, junto ao pintor Antônio Araújo de Souza Lobo. Também foi conselheiro da Sociedade Comemorativa da Independência do Império em 1874<sup>1517</sup>.

O labor educativo da dupla de escultores na Sociedade e no Liceu, de cuja natureza e orientação não há notícias específicas, corresponde ao desenvolvido por outra dupla de professores na Academia de Belas Artes: Severo da Silva vê sua função de professor de estatuária replicada na Academia por Francisco Elídio Pánfiro (1850-1852<sup>1518</sup>) e por Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1852 - 1884); e Quirino Vieira tem réplica do seu labor como professor de modelado, de escultura de ornatos, por Honorato Manoel de Lima (1855-

---

<sup>1503</sup> *Revista do Rio de Janeiro*, 1876, pp- 160-161.

<sup>1504</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1871. CAVALCANTI, C. 1973, *Op. cit.*, o situa como professor de escultura de ornatos.

<sup>1505</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1860, p. 382. 1861, p. 341. 1862, p. 350. 1863, p. 350. 1871, p. 389.

<sup>1506</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 409.

<sup>1507</sup> *A Reforma*, 5 de fevereiro de 1870.

<sup>1508</sup> BIELINSKY, 2003, *Op. cit.*, p. 127 e ss.

<sup>1509</sup> *Correio Mercantil*, 4 de fevereiro de 1868.

<sup>1510</sup> *Correio Mercantil*, 9-10 de dezembro de 1859.

<sup>1511</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1860.

<sup>1512</sup> *Correio Mercantil*, 19 de setembro de 1866.

<sup>1513</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1871, p. 390.

<sup>1514</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1857.

<sup>1515</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1858, p. 352.

<sup>1516</sup> *A Reforma*, 4 de março de 1870.

<sup>1517</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1874, p. 531.

<sup>1518</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1852, p. 78.

1863) e Antônio de Padua e Castro (1863-1881)<sup>1519</sup>, que foi suplente na Sociedade Propagadora junto a Severo em 1860.<sup>1520</sup>

Nesses mesmos anos, Manuel de Araújo Porto-Alegre estava chamando uma renovação semelhante, procurando um futuro igual de promissório baseado na mocidade e no desenvolvimento através das Belas Artes:

Mocidade, deixai o prejuizo de almejar os empregos publicos, o telonio das repartições, que vos envelhece prematuramente, e vos condus á pobreza e á uma escravidão continua; applicai-vos ás artes e á industria: o braço que nasceu para rabote ou para a trolha não deve manejar a penna. Bani os preconceitos de uma raça decadente, e as maximas da preguiça e da corrupção: o artista, o artifice e o artesão são tão bons obreiros na edificação da patria sublime como o padre, o magistrado e o soldado: o trabalho é força, a força intelligencia, e a intelligencia poder e divindade.

Snr. Ministro do Imperio. Está dado o primeiro passo para a emancipação do artista, para o progresso fundamental das bellas artes e da industria brasileira.<sup>1521</sup>

#### 4.2.1 Quirino Antônio Vieira

Quirino Antônio Vieira, definido como de caráter nobre, aspirações independentes, habilidade pouco vulgar, estudioso e trabalhador<sup>1522</sup>, morreu em 1876, quando aparece residindo na rua dos Inválidos 112, solteiro, 52 anos, filho de Luiz Antônio Vieira, com uma renda de 200.000 reis<sup>1523</sup>.

Discípulo de Marc Ferrez, recebeu menção honrosa de segundo grau na aula de escultura na Academia Imperial de Belas Artes no ano de 1842<sup>1524</sup>, medalha de prata em 1845, menção honrosa de 2º grau em 1846 e medalha de ouro em 1850. Em 1870 recebeu também o Hábito de Cristo<sup>1525</sup>, no mesmo ano em que lhe foi concedido o título de oficial da Ordem da Rosa<sup>1526</sup>. No âmbito extra-artístico, aparece politicamente ligado ao partido liberal, pelo menos, no momento da sua morte<sup>1527</sup>, e no religioso foi definidor da Irmandade de Nossa

<sup>1519</sup> FERNANDES, C. V. N. 2007, *Op. cit.*

<sup>1520</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1860, p. 381.

<sup>1521</sup> FERRARI, *Op. cit.*

<sup>1522</sup> *O Brasil Artístico*, p. 24.

<sup>1523</sup> Segundo *A Reforma*, 28 de maio de 1876, o escultor morreu nesse mesmo ano.

<sup>1524</sup> *O Brazil*, 31 de dezembro de 1842.

<sup>1525</sup> *Jornal da Tarde*, 30 de dezembro de 1870.

<sup>1526</sup> *A Reforma*, 31 de dezembro de 1870.

<sup>1527</sup> *A Reforma*, 28 de maio de 1876.

Senhora do Amparo da Freguesia de São José<sup>1528</sup>, desempenhando o cargo de procurador em 1862<sup>1529</sup>.

Além de suas funções na Sociedade Propagadora das Belas Artes e no Liceu Imperial de Artes e Ofícios, foi conselheiro da Sociedade Comemorativa da Independência do Império<sup>1530</sup>, membro da comissão para a confecção dos estatutos<sup>1531</sup> e vice-presidente da dita sociedade<sup>1532</sup>. Aparece ligado à Associação de artistas brasileiros "Trabalho, união e moralidade" desde 1856<sup>1533</sup>, como presidente em 1861<sup>1534</sup>; vice-presidente em 1857<sup>1535</sup> e 1867<sup>1536</sup>; primeiro secretário em 1862<sup>1537</sup>; segundo secretário em 1872<sup>1538</sup>; conselheiro em 1862-1863<sup>1539</sup>, 1869<sup>1540</sup>, 1870<sup>1541</sup> e 1871<sup>1542</sup> e na comissão em 1856<sup>1543</sup>. Pela ocasião da sua morte, a Associação publica o obituário, chamando o escultor de "installador e conselheiro"<sup>1544</sup>.

Em 1862, após a morte de Honorato Manoel de Lima, professor de escultura de ornatos da Academia de Belas Artes, de quem realizou em 1862 um busto junto com Chaves Pinheiro por encomenda da Academia<sup>1545</sup>, Quirino Vieira solicitou a cadeira, que nesse momento, contava com apenas um aluno matriculado no curso noturno, e que não estava sendo lecionada devido a obras de melhorias no prédio da Academia. A petição do escultor foi negada por não se conhecer "obras de arte relativas á especialidade da cadeira, notoriamente reconhecidas como trabalhos de merecimento"<sup>1546</sup>, pois no corpo docente da instituição, segundo a resposta do ministério de negócios do Império, procuravam-se artistas de superior e reconhecido talento.

---

<sup>1528</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861, p. 364.

<sup>1529</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1862, p. 374.

<sup>1530</sup> *O Globo*, 31 de setembro de 1874. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1874*, p. 531.

<sup>1531</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1873*, p. 485.

<sup>1532</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1876*, p. 538.

<sup>1533</sup> *Correio Mercantil*, 3 de setembro de 1856.

<sup>1534</sup> *Correio Mercantil*, 10 de agosto de 1861.

<sup>1535</sup> *Correio Mercantil*, 24 de setembro de 1857.

<sup>1536</sup> *Correio Mercantil*, 21 de setembro de 1867.

<sup>1537</sup> *Correio Mercantil*, 23 de setembro de 1862.

<sup>1538</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1872*, p. 411.

<sup>1539</sup> *Correio Mercantil*, 26 de setembro de 1862.

<sup>1540</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1869*, p. 410.

<sup>1541</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1870*, p. 404.

<sup>1542</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1871*, p. 390.

<sup>1543</sup> *Correio Mercantil*, 30 de setembro de 1856.

<sup>1544</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 2 de junho de 1876.

<sup>1545</sup> *Correio Mercantil*, 6 de outubro de 1862.

<sup>1546</sup> Avulso n. 5.992. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Entre suas obras mais importantes, encontrava-se um grupo alegórico emoldurando o mostrador externo do relógio da fachada da estação central da Estrada de Ferro dom Pedro II [Imagem 188], a ornamentação com grupos, florões, arquitraves e modilhões de estilo e fantasia no Palácio Nova Friburgo e na Santa Casa da Misericórdia<sup>1547</sup>. Realizou, dentro dos monumentos efêmeros construídos para a inauguração da escultura de dom Pedro I de Louis Rochet, a escultura *A Religião*, coroando o zimbório do templo da praça da Constituição [Imagem 189].

Marcado o dia 25 para a inauguração do monumento, tratou-se de ornar convenientemente a praça da Constituição, erguendo-se de um lado da estatua um templo de ordem dórica romana e fôrma octogona, sustentado por doze columnas, tendo no centro um zimbório sobre o qual levantava-se a estatua da religião esculpida pelo artista Quirino Antonio Vieira; e do outro lado, para satisfazer as exigências da symetria, um arco triumphal de architectura simples.<sup>1548</sup>

Também restaurou, no ano de 1860, as moldagens em gesso da coleção didática da Academia de Belas Artes, *Laocoonte e seus filhos*, *Antinoos do Capitólio*, *Amazona* e *Adonis*<sup>1549</sup>.

---

<sup>1547</sup> *Revista do Rio de Janeiro*, 1876, p. 160-161.

<sup>1548</sup> AZEVEDO, 1877, *Op. cit.*, p. 21-22.

<sup>1549</sup> GALVÃO, 1957, *Op. cit.*, p. 130.

Imagem 188 - Quirino Antônio Vieira. Grupo escultórico do relógio da Estação Central da Estrada de Ferro D. Pedro II. Rio de Janeiro, 1881. Fotografia, papel albuminado, pb; 19 x 25,4 cm. Collecção de 44 vistas photographicas da Estrada de Ferro D. Pedro 2. Coleção Thereza Christina Maria. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

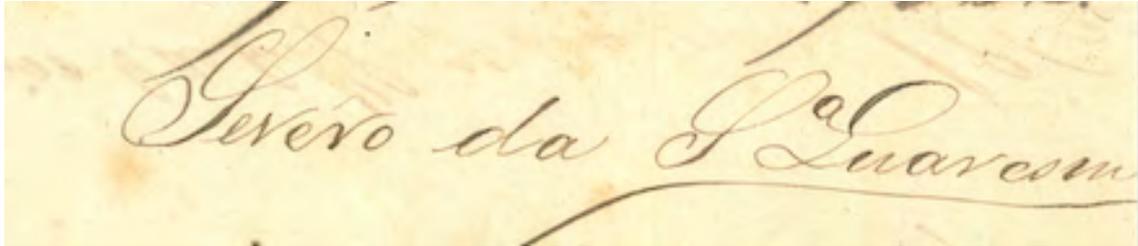


Imagem 189 - Inauguração do monumento a dom Pedro I, 1862.



Fonte: < [http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2013\\_03\\_01\\_archive.html](http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2013_03_01_archive.html) >

#### 4.2.2 Severo da Silva Quaresma



Severo da Silva Quaresma, nascido em 1830 (ou 1831)<sup>1550</sup>, solteiro, tinha sua residência no Paço Imperial, com uma renda de 1.200.000 reis, em 1877, e morou na rua de São Joaquim, 46, freguesia de Santa Rita durante vários anos<sup>1551</sup>.

Discípulo de Ferdinand Pettrich<sup>1552</sup>, concorreu ao prêmio de viagem de 1852, conquistado por Victor Meirelles. Foi fiscal da Associação de Artistas brasileiros em 1857 e 1858<sup>1553</sup>, segundo secretário da mesma Associação em 1856<sup>1554</sup> e 1857<sup>1555</sup>, membro da comissão política em 1856<sup>1556</sup>, conselheiro em 1867<sup>1557</sup>, 1870<sup>1558</sup> e 1871<sup>1559</sup>. Entre outros cargos, foi conselheiro da Sociedade Comemorativa da Independência do Império nos anos de 1873 e 1874<sup>1560</sup>, e primeiro sargento da guarda nacional das freguesias de Santa Rita e Paquetá em 1859<sup>1561</sup>.

Entre suas obras se destaca o busto em mármore de Manuel do Monte Rodrigues de Araújo, conde de Irajá, bispo diocesano do Rio de Janeiro, obra que lhe trouxe grande conceito, com a qual participou na Exposição de 1862, e foi exposta na galeria do Sr. Ruqué em 1856, sendo Quaresma "o primeiro brasileiro que faz um trabalho destes"<sup>1562</sup>, destacando a grande importância que nesse momento teve a realização de uma obra em mármore por um artista brasileiro.

<sup>1550</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de janeiro de 1877. Neste ano tinha 46 anos, por isso nasceria em 1830 ou 1831.

<sup>1551</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1860, p. 351.

<sup>1552</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1856.

<sup>1553</sup> *Correio Mercantil*, 24 de setembro de 1857.

<sup>1554</sup> *Correio Mercantil*, 30 de setembro de 1856.

<sup>1555</sup> *Correio Mercantil*, 23 de julho de 1857.

<sup>1556</sup> *Correio Mercantil*, 30 de setembro de 1856.

<sup>1557</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1867, p. 380.

<sup>1558</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1870, p. 404.

<sup>1559</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1871, p. 390.

<sup>1560</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de setembro de 1873.

<sup>1561</sup> *Correio Mercantil*, 6 de junho de 1859.

<sup>1562</sup> *Correio da Tarde*, 5 de novembro de 1856.

Continue o Sr. Severo nesse seu empenho de trabalhar sob a direcção de tão distinto professor, mostre-nos mais alguns fructos de seus estudos; e mais tarde, honrando o nome do escultor Pethrich, receberá a recompensa de seus esforços. Coragem e perseverança.<sup>1563</sup>

Participou também na Exposição Geral de 1846 com um retrato de um menino com pássaro<sup>1564</sup>, e na Exposição de 1879 com uma estátua em gesso do Visconde de Rio Branco [Imagem 190]<sup>1565</sup>, que em 1885 se achava no teatro de São Luís do Rio de Janeiro<sup>1566</sup>. Sobre esta última obra, a *Revista Musical e de Bellas Artes*, em 1879, publica o seguinte comentário satírico, destacando as roupas do visconde:

N'uma das sallas está tambem exposta a estatua do Sr. Visconde de Rio Branco. Não sabemos o que devemos mais admirar: se a perfeição da esculptura, se a airosidade da cintura do grande estadista, se o talento do mestre alfayate que lhe fez a casaca. Nem uma dobra, nem uma préga, nem uma costura mal assente! E' o casso de dizer, como os alfayates: "está-lhe que nem uma luva." O nosso amigo Insley Pacheco asseverou-nos que aquella estatua está alli para fazer propaganda ao estabelecimento do Sr. Raunier. Seríamos mais extensos em considerações sobre esta casaca, se não temessemos que ella nos podesse valer uma casaca de pau.<sup>1567</sup>

---

<sup>1563</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1856.

<sup>1564</sup> LEVY, 1990, *Op cit.*

<sup>1565</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 254.

<sup>1566</sup> *O Paiz*, 5 de agosto de 1885.

<sup>1567</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, 19 de abril de 1879. Savarin.

Imagem 190 - Severo da Silva Quaresma. *Estátua do visconde de Rio Branco.*



Fonte: SILVA, R. DE J. O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010, p. 317.

Também na *Revista Illustrada*, em 1879, Angelo Agostini dedica um comentário do mesmo tipo, afirmando que "não é ser severo em dizer-se que, em materia de arte, o Sr. Quaresma anda soffrivelmente em jejum"<sup>1568</sup>.

Severo da Silva Quaresma participou, como Quirino Antônio Vieira, da decoração do palácio de Nova Friburgo, fazendo parte da equipe de estucadores em março de 1865,

---

<sup>1568</sup> *Revista Illustrada*, 1879, ano IV, n. 155. Angelo Agostini.

trabalhando 11 dias, e no mesmo ano, durante outros 11 dias, fazendo parte da equipe de Silvestre Salgueiro e Francisco Antônio Ennes Salgueiro. Depois, em 10 de março de 1860, recebe o pagamento de seis cabeças de cavalo e três ornatos, mais suas cantoneiras, em barro cozido para as cavaliças do palácio por um valor de 430.000 reis, mais 86.000 reis pela colocação.

Foi publicado em 1872 no *Diário de Belém* a notícia sobre a inauguração do monumento ao General Maximiano Antunes Gurjão:

Na sala das sessões da nossa camara municipal levantou-se, ante-hontem (16), um monumento em marmore que, a par da historia das glorias nacionaes de que o illustre general foi um dos mais fervidos operarios, perpetuará a sua memoria nas epochas porvir.

O monumento é um busto do general, vulto natural, em marmore branco, assentado em uma simples, mas elegante, columna de marmore preto. Está collocado na salla das sessões, em face de dosel.

O busto do finado general foi burilado nesta corte, onde tivemos occasião de vê-lo. É um bello trabalho, de linda execução e perfeito acabado, e no qual soube satisfazer inteiramente á confiança nelle depositada o modesto, mas talentoso artista Severo Quaresma, lente do lycey de artes e officios.<sup>1569</sup>

Junto com outro escultor carioca, Cândido Caetano de Almeida Reis, apresentou um projeto de ornamentação para a galeota imperial, em 1877, que foi aprovado por um valor de 4.000.000 reis<sup>1570</sup>.

#### 4.2.3 Obras conjuntas

Severo da Silva Quaresma e Quirino Antônio Vieira compartilharam endereço profissional durante vários anos, entre 1862 e 1870, no paço imperial, junto à portaria das damas<sup>1571</sup>, lugar onde tinha seu atelier também Cândido Caetano Almeida Reis, segundo Generino dos Santos<sup>1572</sup>. Quirino Vieira aparece também radicado em outro endereço ao mesmo tempo, na rua dos Inválidos 112 e 114<sup>1573</sup>, e já figurou na rua da Alfândega, 323<sup>1574</sup> e

<sup>1569</sup> *Correio do Brazil*, 21 de fevereiro de 1872.

<sup>1570</sup> *Gazeta de Notícias*, 6 de janeiro de 1877.

<sup>1571</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861, p. 462.

<sup>1572</sup> SANTOS, G. dos. 1938, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>1573</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1868, p. 111.

<sup>1574</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861, p. 100.

170 A, em 1859<sup>1575</sup>, precisamente no endereço da companhia Severo da Silva Quaresma & Comp. No entanto, não encontramos, até o momento, um dado que assinalasse um trabalho conjunto na companhia, ou mesmo um trabalho como sócios. O que parece claro é que desempenharam trabalhos conjuntamente em várias ocasiões, e também lecionaram juntos durante muitos anos no Liceu

Juntos, Silva Quaresma e Quirino Vieira executaram em 1873 a escultura do catafalco idealizado por F. J. Bithencourt para Dona Amélia, duquesa de Bragança, imperatriz viúva, "da ordem coryntia a gosto de Luiz XVI, ornamentado em conformidade com os preceitos clássicos e o estylo predominante do templo"<sup>1576</sup>. A participação dos dois escultores talvez tenha sido de um caráter mais ornamental, já que as esculturas principais, o dragão dos Bragança e o anjo da morte, foram realizadas por Chaves Pinheiro, professor da Academia de Belas Artes, e Luigi Pasquarelli, respectivamente<sup>1577</sup>.

Talvez, sua obra mais importante foi o enorme frontão do Cassino Fluminense [Imagem 191. Esta grande obra foi um dos empreendimentos escultóricos de maior envergadura e importância do momento, quando o monumento a dom Pedro I ainda não estava inaugurado e outros grandes frontões, como o da Santa Casa da Misericórdia, de Luigi Giudice, também não havia sido realizado. Assim recolheu a imprensa, em 1857, esta obra, afirmando que:

Este trabalho, que era merecedor de adornar uma melhor obra, teve o infortúnio de ser collocado em uma das mais desgraçadas composições da edificação moderna e por isso talvez tenha sido bem pouco attendido e apreciado. A composição do baixo-relevo representa o Gênio do Brazil, presidindo as Musas, grupadas aos dois lados de modo a preencherem completamente o tympano da empena. Executando este trabalho os seus autores deram um grande passo na carreira artística, justificaram a reputação em que eram tidos de moços hábeis e laboriosos, e mostraram que no nosso paiz não faltam talentos nem dedicação, mas somente boa vontade de proteger as artes e os artistas<sup>1578</sup>.

---

<sup>1575</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1859, p. 515.

<sup>1576</sup> *A Nação*, 10 de julho de 1873. O templo referido seria a Capela Imperial.

<sup>1577</sup> *Ibidem*.

<sup>1578</sup> *Ibidem*.

Imagem 191 - Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte Morais. *Frontão do Cassino Fluminense*, 1857. Inaugurado em 1860. Gesso. Cassino Fluminense. Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://orioqueorionaove.com/2012/10/19/automovel-club-do-brasil/>>

Resulta interessante pensar este labor de ambos os escultores, e a consideração diferenciada que tinham na sociedade e no campo artístico. Se, por um lado, Severo da Silva Quaresma tem uma renda de 1.200.000 reis, por outro, Quirino Antônio Vieira recebe apenas 200.000 reis, uma quantidade seis vezes menor que a alcançada pelo seu colega, que possuía uma empresa particular, *Severo da Silva Quaresma & Comp.*, domiciliada na Rua da Alfândega, n. 170 A, cujo labor aparece assim definido: "Incumbem se de objectos pertencentes á escultura, tirão mascarar, retratos, etc"<sup>1579</sup>. Diante deste labor, pelo momento, só sabemos que Quirino Vieira atuou como ajudante de arruador na diretoria de obras municipais<sup>1580</sup>.

Após a morte de Quaresma, as duas matérias relativas à escultura serão unificadas numa só, que permanecerá vaga até 1883, quando Quintino José de Faria e Gabriel Juan Marroig responsabilizaram-se pela disciplina<sup>1581</sup> até 1884. Em 1885 somente lecionará Marroig; em 1886 Marroig, Bernardo Alberti e Alexandre Seguieri; em 1887 e 1888, Marroig e Seguieri; e em 1889, somente Seguieri. Junto com eles, e como professores adjuntos, aparecem João Duarte Moraes entre 1859 e 1863, e o escultor Luigi Giudice como professor coadjuvante de desenho em 1859 e 1860<sup>1582</sup>.

<sup>1579</sup> *Correio Mercantil*, 13 de fevereiro de 1854.

<sup>1580</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 344. *Almanak*, 1870, p. 341.

<sup>1581</sup> BIELINSKY, 2003, op. cit., p. 136 e ss.

<sup>1582</sup> *Ibidem*, p. 127 e ss.

Os professores após a morte de Quirino Vieira e Quaresma têm uma repercussão ainda menor e as figuras de Seguieri e Alberti permanecem numa quase total escuridão. Apenas sabemos que os alunos presentearam Alberti com "uma bengala com castão de ouro e ponteira de prata, sobre a qual estava gravada em monogrammas a firma do mesmo professor"<sup>1583</sup>.

O caso de Gabriel Juan Marroig será diferente, pois ainda que seja uma figura desconhecida até o momento, parece que sua repercussão no meio artístico foi maior. O artista, de origem espanhola, deixou nas Ilhas Baleares pelo menos uma obra como escultor, o *Ecce Homo* [Imagem 192], encarregado pela "Junta Provincial de Beneficencia" em 1867 para renovar a Semana Santa da ilha, e uma como pintor, o *retrato de Ramón Llull*, de 1863, também em Mallorca<sup>1584</sup>. Pouco mais se sabe sobre ele até sua aparição como professor do Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro em 1883. O motivo e o momento exato de sua chegada ao Brasil é desconhecido, mas aparece documentado pela primeira vez em 1882 como um artista dedicado à uma grande variedade de disciplinas artísticas, desde a escultura, a pintura, a pintura decorativa, cenografia e douração:

pintor e scenographo, encarrega-se de todo e qualquer trabalho concernente á arte, como seja: pintura de letras, taboletas illustradas, casas, palacetes, igrejas, retratos, paisagens, quadros historicos, adornos, e tambem se apromptão em gesso modelos, retratos, formas e qualquer trabalho de dourador. Todos estes trabalhos são com perfeição e barateza, e as letras de firma a 60 rs.: na rua do Hospicio, n. 265.<sup>1585</sup>

---

<sup>1583</sup> *A Folha Nova*, 20 de dezembro de 1883.

<sup>1584</sup> FULLANA, P. "Ramon Llull, inspirador i pedagog de la religió civil". *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, n. 28 (julho-dezembro, 2016), p. 178.

<sup>1585</sup> *Jornal do Comércio*, 24 de fevereiro de 1882, p. 3.

Imagem 192 - Juan Gabriel Marroig, *Ecce Homo*.



Fonte: <<http://www.confriadespalma.com/historia.html>>

O artista aparece anunciado no *Almanak administrativo* como escultor em 1883, na rua do Espírito Santo, 21<sup>1586</sup>, e em 1888, como pintor, na rua de São Pedro, 139<sup>1587</sup>. Em 1887 apresentou um quadro representando uma cena em um convento da Espanha, para ser vendido na quermesse da Associação dos Empregados no Comercio, ocasião em que é ressaltado seu profundo conhecimento da perspectiva<sup>1588</sup>. Porém, seu labor artístico aparece na sua grande maioria focado na pintura cenográfica, expondo várias aquarelas cenográficas em 1887, na galeria Moncada, na rua do Ouvidor em<sup>1589</sup> e na Glace Elegante<sup>1590</sup>.

Realizou também, junto com Frederico de Barros, para a obra, *O barão de Pituassú* de Arthur de Azevedo, dirigida por Adolpho A. de Faria, estreada em 19 de julho de 1887, da Companhia de Ópera Cômica, o decorado do terceiro ato "representando o jardim do teatro Sant' Anna, vendo-se o teatro ao fundo"<sup>1591</sup>. Talvez sua obra mais relevante foi o *Panteon dos heróis*, para o sexto quadro da obra *Cobras e lagartos*, original de Augusto Fabregas,

<sup>1586</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1883, p. 1.383.

<sup>1587</sup> *Jornal do Comércio*, 15 de maio de 1888, p. 5.

<sup>1588</sup> *O Paiz*, 2 de novembro de 1887, p. 1.

<sup>1589</sup> *Diário de Notícias*, 24 de setembro de 1887, p. 1.

<sup>1590</sup> *Cidade do Rio*, 31 de outubro de 1887, p. 2.

<sup>1591</sup> *Gazeta da Tarde*, 19 de julho de 1887, p. 4.

definida como a "mais arrojada apothose que se tem apresentado nos theatros do Rio de Janeiro"<sup>1592</sup>, uma "bellissima apothose aos mais notaveis apostolos da Idéa Abolicionista no Brasil"<sup>1593</sup>, "uma apothose deslumbrante, concepção grandiosa e magistral execução"<sup>1594</sup>, uma cena "de grande merito e effeito inexcedivel. A Fama, a gloria, a justiça, a liberdade, a victoria, o patriotismo, a historia, o progresso, legiões de cherubins e serafins, grupos animados, flores, luzes fantasticas, chuva de ouro, música, etc."<sup>1595</sup>. Parece que até esse momento seu labor não tinha sido tão reconhecido e valorizado, pois a imprensa afirma que o público já teve ocasião de apreciar seus trabalhos, mas sem que seu nome aparecesse no cartaz, e assim este momento suporia a afirmação da fama do artista.

O outro grande campo de trabalho do artista será o carnaval, e realizará diversos trabalhos para o Club dos Democráticos<sup>1596</sup>. Em 1888, pintou um estandarte encomendado por este club para o Club dos Tenentes do Diabo<sup>1597</sup>, e no mesmo ano realizou trabalhos de escultura para os carros alegóricos e acessórios, usados nos "costumeiros bailes animados por bandas de música"<sup>1598</sup>, junto com outros técnicos, nome com que eram conhecidos estes artistas dedicados ao carnaval<sup>1599</sup>, como o cenógrafo Gaetano Carrancini e o chefe de carpinteiros Manuel Gomes Netto<sup>1600</sup>. Um dos carros mais destacados, de incontestável mérito, foi o "grandioso carro do vaso do riquissimo cactus gigante, sobre o qual pousava uma borboleta, fantastica e burlesca, cujas azas eram talentosamente formadas por figuras e cabeças em relevo"<sup>1601</sup>.

O artista foi sepultado no dia 11 de outubro de 1912 no cemitério São Francisco Xavier, da capital carioca, segundo nota de óbito publicada pela sua própria família, entre a que se encontrava Publio Marroig<sup>1602</sup>, cenógrafo e artista atuante no carnaval, responsável pelo cortejo dos Democráticos<sup>1603</sup>.

---

<sup>1592</sup> *Jornal do Comércio*, 17 de dezembro de 1887, p. 8.

<sup>1593</sup> *Cidade do Rio*, 29 de novembro de 1887, p. 3.

<sup>1594</sup> *Cidade do Rio*, 10 de dezembro de 1887, p. 3.

<sup>1595</sup> *Jornal do Comércio*, 17 de dezembro de 1887, p. 8.

<sup>1596</sup> *Diário de Notícias*, 14 de fevereiro de 1888, p. 3.

<sup>1597</sup> *Diário de Notícias*, 21 de janeiro de 1889, p. 1.

<sup>1598</sup> EFEGÊ, J. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

<sup>1599</sup> VALLE, A. "Carnaval nas artes plásticas do Rio de Janeiro do início do século XX. Uma análise de baile à fantasia de Rodolpho Chambelland". *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, nov. 2010, p. 263.

<sup>1600</sup> *O Paiz*, 16 de fevereiro de 1888, p. 2.

<sup>1601</sup> *O Paiz*, 11 de fevereiro de 1888, p. 1.

<sup>1602</sup> *Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1912, p. 6.

<sup>1603</sup> VALLE, *Op. cit.*, p. 263.

Outro professor relacionado com a escultura aparecerá apenas em um ano, 1870, Antonio Jacy Monteiro, lecionando escultura em madeira<sup>1604</sup>. Antonio Jacy Monteiro, irmão de Domingos Jacy Monteiro, foi também professor de desenho de ornatos entre 1869 e 1873<sup>1605</sup>. Formado na Academia de Belas Artes, matriculou-se na aula de desenho figurado em 1849 e 1850, com menção honrosa de 3ª grau; na aula de escultura em 1851, 1852, 1853 e 1854, premiado em 1854 com pequena medalha de ouro, em 1853 com menção honrosa de 2º grau, e perdeu os anos 1852 e 1854. Frequentou a aula de modelo vivo em 1860 e 1861, na qual se achava matriculado em 1863<sup>1606</sup>.

Jacy apresenta-se com um caráter muito ativo. Participou na formação do Congresso Juvenil Artístico na sua juventude e fez parte de múltiplas associações artísticas, beneficentes e políticas. Foi terceiro secretário em 1868<sup>1607</sup> da Imperial sociedade auxiliadora das artes mecânicas, liberais e beneficentes; segundo secretário em 1870<sup>1608</sup>; tesoureiro em 1871<sup>1609</sup> da Associação Nacional dos artistas brasileiros, trabalho, união e moralidade; sócio da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional em 1868<sup>1610</sup>; presidente<sup>1611</sup> e membro de comissões<sup>1612</sup> da Sociedade Beneficente dos Artistas do Arsenal de Marinha da Corte; e sócio da Sociedade União Beneficente Comércio e Artes<sup>1613</sup>. Além destas, realizou um labor político intenso dentro do partido liberal<sup>1614</sup>, principalmente na freguesia do Sacramento, onde foi Juiz de paz<sup>1615</sup>. Também fez parte da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, da freguesia da Lagoa, sendo procurador em 1871<sup>1616</sup>.

A principal atividade artística de Jacy Monteiro seria a escultura em madeira, aparecendo como entalhador e recortador no *Almanak* pela primeira vez em 1859, com sede na rua da Alfandega, 218<sup>1617</sup>, até 1872<sup>1618</sup>. Na sua especialidade receberá algumas encomendas nas igrejas da Corte, como na talha ornamental da igreja de Santo Antônio<sup>1619</sup>.

---

<sup>1604</sup> Brasil. Ministério del Império, 1870, Relatório do presidente do Liceu de Artes e Officios, p. 4.

<sup>1605</sup> BIELINSKY, 2003, *Op. cit.*, p. 129.

<sup>1606</sup> Avulso n 5.516, 11 de agosto de 1863. Museu do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1607</sup> *Diário do Povo*, 27 de março de 1868, p. 2.

<sup>1608</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de setembro de 1870, p. 2.

<sup>1609</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de setembro de 1871, p. 3.

<sup>1610</sup> *O Auxiliador da Industria Nacional*, 1868, p. 490.

<sup>1611</sup> *Jornal do Comércio*, 16 de fevereiro de 1865, p. 2.

<sup>1612</sup> *Jornal do Comércio*, 25 de abril de 1862, p. 1.

<sup>1613</sup> *Jornal do Comércio*, 10 de novembro de 1865, p. 2.

<sup>1614</sup> *A Pátria*, 16 de fevereiro de 1867, p. 2.

<sup>1615</sup> *Jornal do Comércio*, 3 de agosto de 1864, p. 2.

<sup>1616</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de março de 1871, p. 1.

<sup>1617</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1859, p. 674.

<sup>1618</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 697.

<sup>1619</sup> AZEVEDO, 1877, *Op. cit.*, v. 2, p. 469.

Na Capela Imperial, preparou "a obra de talha que ornamenta o templo; construiu quatro columnas e diversas pilastras para sustentarem o coro; assoalhou e forrou a igreja, e cobriu de marmore o pavimento por debaixo do coro"<sup>1620</sup>, e na igreja da Glória realizou o baldaquino com quatro colunas do altar mor, o próprio altar mor e dois altares laterais<sup>1621</sup>. Além destas, realizou obras menores como um quadro contendo os nomes dos administradores do ano de 1864 da Sociedade União Beneficente Comércio e Artes<sup>1622</sup>, o que nos leva a uma outra ocupação do escultor, a fotografia. Possuiu um estabelecimento de fotografia, chamado *Photographia da Minerva*, que se anunciava assim na imprensa: "Tiram-se retratos em todos os systemas e tamanhos, collorindo-se á aquarella, pastel e a oleo. Garante-se perfeição e preços razoaveis. Rua da Alfandega, 210"<sup>1623</sup>.

Artisticamente viu-se reconhecido na 2ª Exposição Nacional, em 1867, com medalha de bronze, na 23ª classe, fotografia, com sua empresa Antonio Jacy Monteiro & Lobo<sup>1624</sup>, e recebeu o grau de cavaleiro da Ordem da Rosa, junto com Severo da Silva Quaresma, Antônio Araújo de Souza Lobo e Luís Stallone<sup>1625</sup>. A carreira do artista viu-se truncada em 1872 aos 37 anos, por uma erisipela<sup>1626</sup>, motivo pelo qual foi publicada a seguinte nota de óbito:

A mão destruidora da morte acaba de ceifar uma existencia preciosa. Cheio de vida e ainda moço, com aspirações sublimes, e entregando-se exclusivamente ao cultivo das artes, Antonio Jacy Monteiro mostrava o quanto era inteligente e trabalhador. Amigo da caridade fez parte de muitas sociedades beneficentes em que prestou relevantes serviços. Como cidadão além de ser um homem honrado, teve sempre em mira trabalhar para a gloria de seu paiz. E, como politico finalmente abraçou sempre a bandeira liberal, onde foi um soldado dedicado, e ainda ultimamente n'essa fara eleitoral que presenciamos, alguns cidadãos probos lembraram-se de seu nome para vereador. Antonio Jacy Monteiro, descansa hoje em paz, gozando na mansão dos justos, os beneficios de suas boas obras na terra.<sup>1627</sup>

---

<sup>1620</sup> AZEVEDO, 1877, *Op. cit.*, v. 1, p. 55.

<sup>1621</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>1622</sup> *Jornal do Comércio*, 10 de novembro de 1865, p. 2.

<sup>1623</sup> *Jornal do Brasil*, 6 de fevereiro de 1867, p. 4.

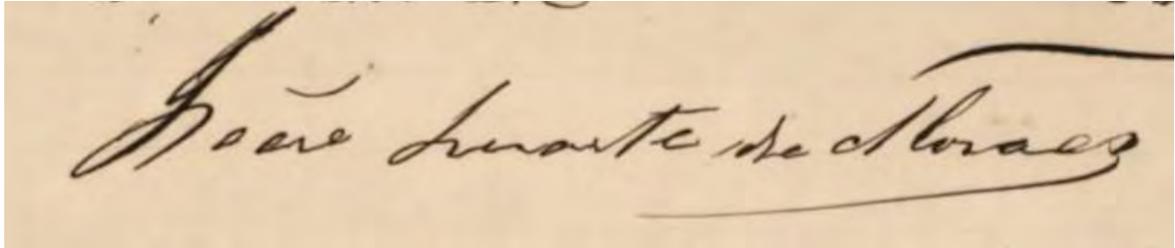
<sup>1624</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de fevereiro de 1867, p. 2.

<sup>1625</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de março de 1870, p. 1.

<sup>1626</sup> *A Nação*, 12 de dezembro de 1872, p. 2.

<sup>1627</sup> *O Futuro*, 17 de dezembro de 1872, p. 1.

#### 4.2.4 João Duarte de Moraes



O único professor adjunto<sup>1628</sup> de escultura seria João Duarte de Moraes, membro fundador da Sociedade Propagadora das Belas Artes, e o terceiro artífice do frontão do Cassino Fluminense, que tem uma marca muito leve no âmbito artístico. Discípulo de Marcos Ferrez<sup>1629</sup> na Academia Imperial de Belas Artes, recebeu como estudante na classe de gravura de medalhas menção honrosa de 3º grau em 1846<sup>1630</sup>. Após a sua formação manteve uma relação profissional com a Academia como modelador e fundidor em gesso e restaurador ocasional da coleção de escultura. Em 1875 tirou a forma e fundiu o tronco de *Laocoonte*<sup>1631</sup>, a figura de um gênio suplicante<sup>1632</sup> e a estátua de um índio<sup>1633</sup>. Em 1879 restaurou e colocou uma série de peças indefinidas da coleção de escultura da Academia<sup>1634</sup>, e em 1888 restaurou diversos "modelos pertencentes a aula de escultura, capiteis, estatuas, bustos, etc."<sup>1635</sup>, valendo todas as suas encomendas a quantidade de 1.390.000 reis.

---

<sup>1628</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863, p. 350.

<sup>1629</sup> *O Brasil Artístico*, p. 94.

<sup>1630</sup> Atas do diretor, 18 dezembro 1846, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ. *Gazeta Oficial do Império*, 21 de dezembro de 1846, p. 375.

<sup>1631</sup> Avulso n. 1.740. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

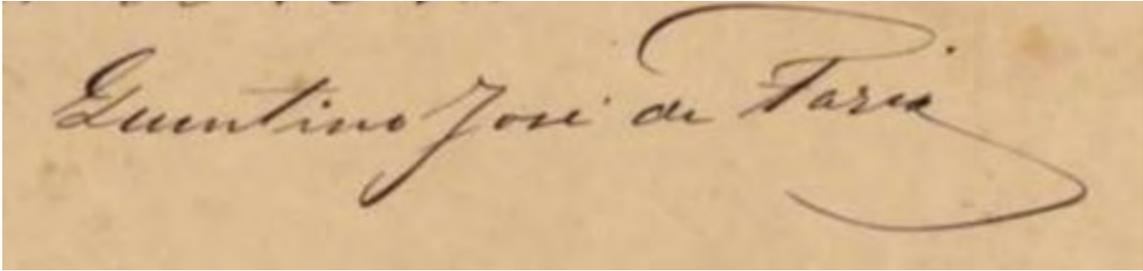
<sup>1632</sup> *Ibidem*.

<sup>1633</sup> *Ibidem*.

<sup>1634</sup> *Ibidem*.

<sup>1635</sup> *Ibidem*.

#### 4.2.5 Quintino José de Faria



A última matéria ligada à escultura seria a gravura, ministrada sem interrupção por Quintino José de Faria, membro fundador da sociedade Propagadora das Belas Artes. Foi professor de gravura entre 1869 e 1888, e participou no Liceu também como professor de desenho elementar em 1858 e 1859; professor de desenho em 1860 com Luiz Stallone; em 1861 e 1862, com Stallone e João Caetano Ribeiro; em 1863, com Luiz Stallone; e professor de desenho de figura em 1870<sup>1636</sup> e 1871<sup>1637</sup>. No seu labor docente foi nomeado professor coadjuvante de desenho no Externato do Colégio Dom Pedro II em 1881, junto com Manoel Arthur Ferreira<sup>1638</sup>, e tentou obter a cadeira de escultura de ornatos<sup>1639</sup>, gravura de medalhas e pedras preciosas<sup>1640</sup> e xilogravura<sup>1641</sup> da Academia sem sucesso.

Formado na Academia Imperial de Belas Artes<sup>1642</sup> e gravador aprovado pela Casa da Moeda<sup>1643</sup>, foi oficial de abridor da mesma entre 1844 e 1851 e ajudante de abridor entre 1852 e 1860. Abriu sua própria oficina de gravura em 1861 na rua dos Latoeiros, 57<sup>1644</sup>, e mais tarde, em 1867, na rua Sete de Setembro, 61, anunciando-se como abridor e gravador, oferecendo seus serviços para abrir letras, armas e brasões<sup>1645</sup>.

Na sua trajetória foi reconhecido com premiação na Exposição Nacional de 1861<sup>1646</sup>, obteve medalha de ouro na Exposição Geral de 1862 pelo seu trabalho de gravado de

<sup>1636</sup> Brasil. Ministério do Império. 1870. Relatório do presidente do Liceu de Artes e Ofícios, p. 3.

<sup>1637</sup> Brasil. Ministério do Império. 1871. Relatório do presidente do Liceu de Artes e Ofícios, p. 2.

<sup>1638</sup> Brasil. Ministério do Império, 1881, p. 66.

<sup>1639</sup> Avulso n. 3.875. Avulso n. 5.419. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1640</sup> Avulso 1871. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1641</sup> Avulso 1.201. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1642</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de março de 1861, p. 1.

<sup>1643</sup> *Ibidem*.

<sup>1644</sup> *Ibidem*.

<sup>1645</sup> *Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1867, p. 4.

<sup>1646</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de março de 1862, p. 1.

medalhas, e foi nomeado cavaleiro da Ordem de Cristo<sup>1647</sup>, por decreto de 6 de maio de 1868, "em atenção aos relevantes serviços prestados á sociedade propagadora das bellas-artes, o ao lyceo de artes e officios"<sup>1648</sup>, junto com Domingos Jacy Monteiro e José da Silva Marques. Recebeu também a medalha de ouro do Liceu, em 1880<sup>1649</sup>.

Apresentou-se apenas na Exposição Geral de Belas Artes de 1862 com um mostrador contendo várias obras: os cunhos da medalha comemorativa da fundação da Sociedade Propagadora das Belas Artes; os cunhos de medalhas gravadas para prêmios e os cunhos gravados do selo da mesma sociedade; cunhos de prêmios para colégios; cunhos de medalhas particulares; os cunhos da medalha oferecida a Arthur Napoleão; cunhos da medalha da Confraria de Nossa Senhora da Piedade; o retrato gravado do Sr. Dr. M. N.; a matriz de uma medalha da Sociedade Auxiliadora das Artes Mecânicas, Liberais e Beneficentes; os retratos gravados do imperador e de dom Pedro V; além de quatro provas em gesso, da medalha comemorativa da visita do imperador à Casa da Moeda, da medalha comemorativa do Augusto Consórcio de Suas Majestades Imperiais, gravada na Casa da Moeda, da medalha de Thalberg [Imagem 193] e de diversas medalhas<sup>1650</sup>.

Entre suas obras mais destacadas encontram-se a medalha oferecida aos sócios fundadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes em 1858<sup>1651</sup>; a medalha em comemoração à compra da máquina de cunhar a vapor que a Casa da Moeda adquiriu em 1855<sup>1652</sup>; a medalha para o Colégio Almeida Bastos, 1861<sup>1653</sup>; e a medalha de ouro oferecida ao pianista Arthur Napoleão no dia 12 de novembro de 1862, encomendada pela Comissão Central encarregada de promover donativos a favor dos asilos da infância desvalida de Portugal, exposta na rua dos Ourives, 27:

A medalha é de ouro de 22 quilates e pesa 9 oitavas. Tem na face superior uma lyra e um livro de musica aberto, entrelaçados por uma corôa de louros; em redor a leegnda, 27 de setembro de 1862 (data em que teve lugar o concerto dado em beneficio dos asylos). No reverso tem a seguinte inscripção: Ao insigne pianista Arthur Napoleão, a commissão dos asylos da infancia desvalida de Portugal, no Rio de Janeiro. Circula a medalha uma corôa de folhas de louro em relevo, com 20 brilhantes; une os dous ramos um laço de fita; na parte superior dos rams ha uma esphera pendida por uma argola, onde se deve enfiar a fita.<sup>1654</sup>

<sup>1647</sup> *Correio Mercantil*, 7 de maio de 1868, p. 2.

<sup>1648</sup> *Diário do Povo*, 8 de maio de 1868, p. 1.

<sup>1649</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, 14 de fevereiro de 1880, p. 30.

<sup>1650</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>1651</sup> *O Brasil Artístico*, p. 122.

<sup>1652</sup> KOCHMANN, H. "Visita Imperial a Casa da Moeda". *Sociedade Numismática Brasileira*, n. 57, p. 61.

<sup>1653</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861, p. 469.

<sup>1654</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de novembro de 1862, p. 1.

Em 1863 expôs na sua oficina duas medalhas para os artistas portugueses Cesar de Lacerda e Celestino, duas medalhas de ouro "tendo em uma face as armas portuguesas, sobre manto real com a legenda: Os portuguezes residentes no Rio de Janeiro; e do outro: Ao distincto actor e autor Cesar de Lacerda (em uma), Ao insigne cantor A. M. Celestino (em outra)"<sup>1655</sup>. Em 1864 realizou para o Colégio de meninas Emulação da Juventude, dirigido por Maria Fortunata de Almeida Bastos na rua do Lavradio, 52, as medalhas para as alunas<sup>1656</sup>. No ano seguinte participou da Exposição Internacional do Porto, com "diferentes medalhas de prata offerecidas á sociedade Madrepora"<sup>1657</sup>. Em 1883, realizou a medalha "que o barão de Ibituruna ofereceu a faculdade de medicina da corte, afim de constituir o premio Manoel Feliciano"<sup>1658</sup>.

Imagem 193 - Quintino José de Faria. *Medalha a Thalberg*. 1855.



Fonte: <<http://www.snb.org.br/portal/boletins/pdf/65%20-%20O%20Cavaleiro.pdf>>

Além de seu labor educacional, do qual pouco sabemos, o Liceu constituiu-se como um importante núcleo escultórico, tanto pelos professores, como pelos alunos, pois às suas aulas assistiriam os operários do Arsenal da Marinha e da Casa da Moeda. Existem poucos dados sobre os alunos especificamente dedicados à escultura, mas sabemos que em 1871 foram 6 em

<sup>1655</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de novembro de 1863, p. 1.

<sup>1656</sup> *Jornal do Comércio*, 20 de dezembro de 1864, p. 2.

<sup>1657</sup> *Correio Mercantil*, 21 de outubro de 1865, p. 1.

<sup>1658</sup> *Brazil*, 13 de outubro de 1883, p. 2.

escultura de ornatos e 5 em estatuária, para passar em 1872 a 3 em escultura de ornatos e 2 em estatuária<sup>1659</sup>.

Apesar do caráter diferenciado em relação ao espírito da Academia, o Liceu não se encontrava tão distante desta instituição, pois alguns fatos os aproximavam. Grande parte dos seus professores havia se formado na Academia Imperial de Belas Artes e alguns eram também professores da mesma - como Bethencourt da Silva, Agostinho Jose da Mota ou Victor Meirelles -, fato que não acontece na área de escultura, pois nenhum dos seus integrantes fazia parte da congregação acadêmica, apesar de que tentaram em diversas ocasiões aceder ao corpo docente, sem sucesso. Quirino Antônio Vieira foi rejeitado por não possuir produções escultóricas relevantes. No caso de Quintino José de Faria, que pediu para ser nomeado para a cadeira de escultura de ornatos em 1863, a Academia informou que a habilitação o comprovada como gravador de medalhas, definindo-o como um artista honesto e laborioso, que sempre tinha vivido de sua arte, e recomendando-o poderosamente.

Renunciou a sua candidatura à cadeira de gravura de medalhas de 1871 diante da obrigação de talhar um camafeu em cornalina, alegando não ter visto o autor um trabalho semelhante na corte. Esta exigência da Academia, apresentada após a inscrição dos concorrentes, talvez visasse vetar a entrada de um artista capacitado de ampla experiência que dominava o ofício, insistindo no ponto que precisamente para a Academia separava as duas instituições, a boa arte diante do caráter industrial ou técnico do Liceu, onde a talha de pedras preciosas não existia. Após a instauração em 1882 da xilografia, solicitou a inscrição para o concurso da cadeira em 1884.

Artística e profissionalmente, Quirino Antônio Vieira, João Duarte Morais e Antonio Jacy Monteiro aparecem ligados à Academia de diferentes maneiras, tanto como restauradores, modeladores e fundidores em gesso, no caso dos dois primeiros, quanto com trabalhos de marcenaria no caso do segundo, que realizou biombos para a classe de modelo vivo<sup>1660</sup>. Em qualquer caso, os trabalhos prestados para a Academia eram condizentes com o esperado de uma escola de artes e ofícios, sempre relativos a tarefas mais técnicas, tarefas manuais relacionadas com materiais como o gesso e a madeira, longe de qualquer processo criativo.

Assim, Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira, Gabriel Juan Marroig, Alexandre Seghieri, Bernardo Alberti, João Duarte de Moraes ou Quintino José de Faria

---

<sup>1659</sup> Brasil. Ministério do Império. 1881. Relatório do presidente do Liceu de Artes e Ofícios, p. 29.

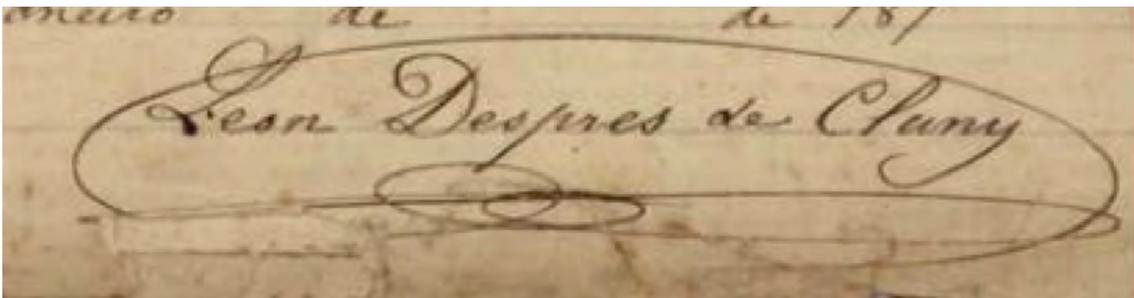
<sup>1660</sup> Avulso n. 4.433. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

fizeram parte ativamente do ambicioso projeto educativo e de desenvolvimento artístico e social que Bithencourt da Silva criou em 1856 para estender o cultivo e o apreço das Belas Artes no Brasil imperial, compartilhando seus anelos e desejos, para dar forma a um novo futuro, para criar novos Fidias que empunhassem o cinzel:

Esperemos no futuro ! Em breve tempo  
 Vereis contentes desfazer-se a nuvem  
 Que o luzeiro das artes escurece !  
 Vereis entrar seus raios protectores,  
 Derramando uma luz vivificante  
 Pelo vasto recinto, em que os alumnos  
 Da grande escola que exercita as artes,  
 Moverem com o ardor da juventude  
 Do seu trabalho os nobres instrumentos !

Vereis a um lado os mestres da escultura!  
 Para dar exemplo aos jovens aspirantes,  
 Empunhando os cinzeis, quaes novos Phidias,  
 Contra a pedra de Paros, convertendo-a  
 Nos sublimes heróes que o mundo honraram  
 Por armas, letras, artes e sciencias!<sup>1661</sup>

#### 4.3 Escultores não acadêmicos: o caso de Leon Despres de Cluny



Continuando com a preocupação de contemplar os diversos horizontes da prática escultórica, nossa atenção dirige-se, nesta seção, a um artista praticamente desconhecido, em principio irrelevante e de pouca repercussão na escultura do período, fora dos círculos acadêmicos e de ensino da cidade. Apenas deixou uma obra conhecida, a escultura pública de caráter decorativo *Luta desigual* [Imagens 194 e 195] no Campo de Sant'Anna, assinada e

---

<sup>1661</sup> *O Brasil Artístico*, p. 33. Francisco Gonçalves Braga.

datada em 1879, em argamassa ou cimento, idealizada por Auguste Marie François Glaziou, adquirida por 2.500.000 reis<sup>1662</sup>:

No campo de Sant'Anna, existe um grupo em cimento, representando a luta de um homem com um tigre. O trabalho está a cavaleiro de um rochedo, sob a fronde das arvores copadas e é obra do escultor J. Després. O artista soube tirar um partido magnífico do movimento das figuras e expressões. O gesto de defesa do homem, reflecte-se na contracção muscular da face; a dor do tigre está expressada na cabeça e na garra ponteaguda a procurar no vacuo um ponto onde os seus nervos encontrem um apoio ou um recurso de defesa. A bocca escancarada, deixa ver as presas e a lingua contorcida... pelas alamedas sente-se o ecoar do rugido sahido do peito da féra apunhalada. E' o grupo de Després uma bella manifestação, onde se percebe o artista.<sup>1663</sup>

O estudo deste artista, peça-chave no necessário redimensionamento da escultura, é um exemplo perfeito da complexidade e riqueza da escultura, que muda necessariamente a visão desta arte no Rio de Janeiro do Segundo Reinado.

Imagem 194 - Leon Despres de Cluny. Luta Desigual, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.



<sup>1662</sup> SANTOS, F. A. de N. "O parque da República antigo da aclamação. Notícia histórica do Campo". *Revista do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 8, Rio de Janeiro, 1944, p. 163.

<sup>1663</sup> MATTOS, A. *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

Imagem 195 - Leon Despres de Cluny. Luta Desigual, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.



Adalberto Mattos em 1923 quase não conseguiu recopilar dados de Leon Despres de Cluny, que só quarenta anos depois de suas últimas obras, parece completamente esquecido, pois nem seu nome permanece na memória coletiva, nomeando-o Mattos como J. Despres. O escultor Charles Leon Despres de Cluny<sup>1664</sup> aparece como uma figura misteriosa no panorama artístico brasileiro, pois se por uma parte realizou numerosas e importantes obras, recebeu distinções e prêmios e esteve bem relacionado, por outra quase não sabemos nada sobre sua vida e conservamos poucas de suas obras. Quem seria este escultor francês que trabalhou durante mais de 20 anos na cidade do Rio de Janeiro? O que pode contribuir para o conhecimento da escultura brasileira do Segundo Reinado?

As origens deste artista francês permanecem ignoradas, e apenas aparece uma entrada em 1856 no porto do Rio, num vapor proveniente de Havre, de dois passageiros de nomes Ettiene Despres e Leon C. Despres<sup>1665</sup>, desconhecendo-se se teriam algum tipo de parentesco ou se um deles seria o próprio artista, que aparece pela primeira vez na Exposição Nacional de 1861, na qual apresenta vários trabalhos em carton-pierre.

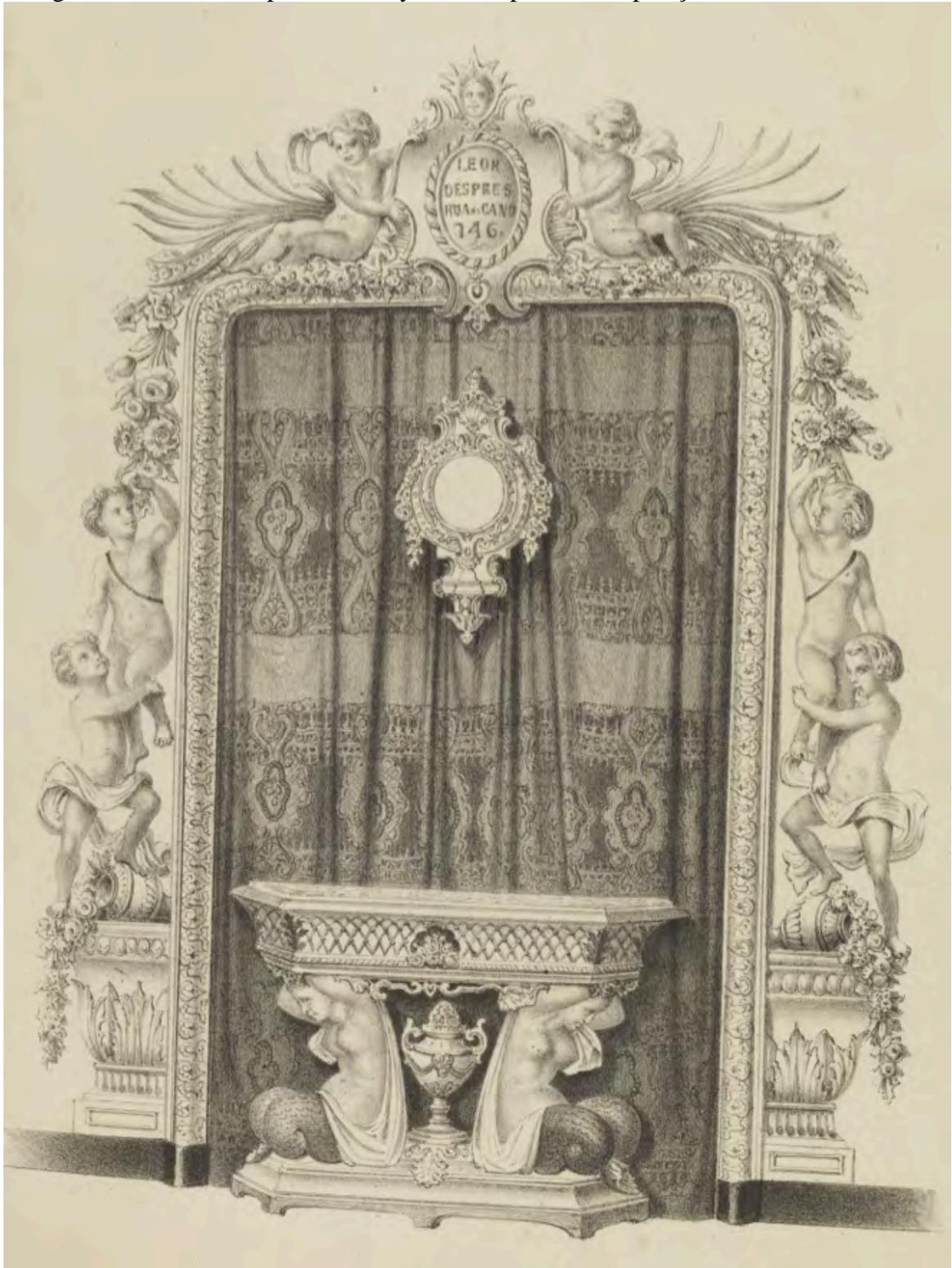
---

<sup>1664</sup> *O Globo*, 11 de setembro de 1874.

<sup>1665</sup> *Correio Mercantil*, 6 de maio de 1856.

O primeiro deles é uma grande moldura com decoração arquitetônica na base, vegetal e floral e figuras de meninos, dois em cada lado, um sobre os ombros do outro, e dois mais no remate, entre palmas, sentados segurando uma cartela com o nome e o endereço do escultor: Leon Despres, rua do Cano, 146 [Imagem 196]. No espaço delimitado pela moldura, preenchido por um tecido, o escultor colocou um pequeno espelho talhado e uma consola sustentada por duas sereias nuas, separadas por um vaso. Também foram apresentados dois pequenos florões em baixo-relevo, um busto de mulher com suporte antropomorfo e uma pequena escultura feminina com o braço levantado sobre outro suporte. Mais importante, apresentou um relevo emoldurado sobre um suporte, sendo decorado o conjunto com motivos vegetais e animais, encerrando uma série de motivos de caça, animais como um pato, coelho, veado ou um pássaro de pescoço comprido, com uma espada e uma trompa de caça [Imagem 197]. A representação animal será uma constante na produção do escultor, que incluirá animais em várias de suas obras, inclusive como protagonista principal.

Imagem 196 - Leon Despres de Cluny. Obra exposta na Exposição Nacional de 1861.



Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

Imagem 197- Leon Despès de Cluny. Obra exposta na Exposição Nacional de 1861.



Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

Estas obras se destacam por seu caráter decorativo, tanto pelo material, carton-pierre, como por sua tipologia. Trata-se de modelos em relevo ou de pequeno tamanho feitos em material barato e de rápida execução, idôneos para decorações arquitetônicas e de interiores. Uma pesquisa nas fontes fotográficas do período revelaram que esta obra não foi apenas um

modelo em papel maché, senão que foi realizado para o estabelecimento de banhos de saúde de Gustave Dupeyrat, nos fundos da Capela Imperial, rua do Carmo, 16<sup>1666</sup>, anunciados pela primeira vez em 1865<sup>1667</sup> [Imagem 198 e 199].

Imagem 198 - Revert Henrique Klumb. Entrée du nouvel établissement de bains (Rue do Carmo), estereograma, papel albuminado, p&b. 7,7 x 14,4 cm em cartão suporte: 8,2 x 17,3 cm. ca. 1860. Coleção Thereza Maria Cristina. Fundação Biblioteca Nacional.



---

<sup>1666</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1866, p. 592.

<sup>1667</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1865, p. 612.

Imagem 199 - Revert Henrique Klumb. Entrée du nouvel établissement de bains (Rue do Carmo), estereograma, papel albuminado, p&b. 7,7 x 14,4 cm em cartão suporte: 8,2 x 17,3 cm. ca. 1860. Coleção Thereza Maria Cristina . Fundação Biblioteca Nacional.



O grande reconhecimento do escultor chegaria no ano seguinte, na Exposição Geral de Belas Artes de 1862<sup>1668</sup> [Imagem 200], quando ganhou a medalha de ouro por sua obra *Família de selvagens atacados por uma serpente*, analisado com mais detalhe na seção dedicada ao indianismo. Esta obra, situada no hall do Palácio do Catete, antigo palácio do barão de Nova Friburgo - António Clemente Pinto, quem o encomendou ao escultor<sup>1669</sup> -, traz à luz alguns assuntos importantes para a escultura, como o indianismo, as influências

<sup>1668</sup> A *Atualidade*, 16 de março de 1863. *Correio Mercantil*, 16 de março de 1863.

<sup>1669</sup> A *Atualidade*, 19 de abril de 1863.

artísticas, a encomenda privada e o entendimento da escultura. Tradicionalmente, esta obra, como figura no catálogo do Museu da República, tem sido atribuída a Francisco Manuel Chaves Pinheiro, identificado com sua obra *Ubirajara*,<sup>1670</sup> mas uma resenha na imprensa fez necessária uma reavaliação da autoria:

O grupo do Sr. Desprez é imponente. O índio, em pé, inclinado sobre o quadril esquerdo é surpreendido pela aparição de uma cascavel que se ergue e ameaça mordel-o. Tem na mão uma flexa; muito proximo porém para poder servir-se do arco, o índio prepara-se para defender-se, por assim dizer corpo a corpo. Esta luta manifestada com clareza, encheria de terror o espirito do espectador se a mulher, abrigada atraz do índio e trazendo um filho em seus braços, não respirasse tanta confiança.<sup>1671</sup>

Pela descrição da obra e sua localização, no Museu da República, parece com bastante certeza que esta obra é a encomenda do barão de Nova Friburgo para seu palácio e não *Ubirajara* de Chaves Pinheiro. Esta atribuição evidencia a necessidade de a historiografia da escultura ampliar seu olhar, pois pressupondo uma panorama artístico pequeno e dominando pela Academia, parece inevitável que uma obra tão importante tivesse necessariamente relação com ela, e, portanto, com seu professor de estatuária Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Porém, mais uma encomenda do professor de estatuária transforma-se num dos grupos mais relevantes do período, realizados por um escultor estrangeiro quase desconhecido por encomenda privada, o que também nos faz reconsiderar o papel do mercado privado para a escultura, além das encomendas da igreja, do governo e das principais instituições.

---

<sup>1670</sup> Consta assim na ficha catalográfica do próprio museu e em várias publicações: ALFREDO, 2009, *Op. cit.*, SILVA, M. do. C. C. da, 2007, *Op. cit.*, p. 63-71.

<sup>1671</sup> *A Atualidade*, 19 de abril de 1863.

Imagem 200 - Leon Despres de Cluny. Família de selvagens atacados por uma serpente, 1862, 227 x 217 x 123 cm Museu da República, Rio de Janeiro.



Uma nova distinção foi concedida ao escultor em 1864, a nomeação como cavaleiro da Ordem da Rosa, junto a Martin Johnson Heade<sup>1672</sup> pelas suas obras expostas na Exposição Geral de 1864.

Leon Despres de Cheny. Eu o imperador constitucional e defensor perpetuo do Brasil vos envio muito saudar. Querendo dar vos um testemunho de minha imperial consideração pelos trabalhos com que vos distinguistes na exposicao geral da academia das bellas artes no corrente anno: hei por bem nomear-vos cavalheiro da ordem da Rosa. E Nosso Senhor vos tenha-em sua santa guarda. Escripta no palacio do Rio de Janeiro, em 30 de março de 1864, 48º da independencia e do imperio.

<sup>1672</sup> *Correio Paulistano*, 10 de maio de 1864.

Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador. José Bonifacio de Andrada e Silva.  
Para Leon Despres de Cheny.<sup>1673</sup>

Também na Exposição Nacional de 1875 obteve menção honrosa pelas suas obras<sup>1674</sup>, e no mesmo ano é proposto pela Academia como digno de uma distinção superior à medalha de ouro que esta podia conceder, pela estátua em mármore presente na Exposição Geral de 1875<sup>1675</sup>. A imprensa noticia a distinção do escultor quando anuncia os artistas envolvidos nas obras do Externato do Imperial Colégio dom Pedro II, junto com Lourenço Tavares e Antônio Ennes Salgueiro<sup>1676</sup>, e é plausível pensar que a estátua em mármore da Exposição Geral, que não aparece recolhida na obra de Levy<sup>1677</sup>, seria a estátua da Ciência, que ornava a escada do Externato, hoje desaparecida. Na Exposição Geral de 1879, pelo merecimento artístico de que dera prova, foi novamente agraciado com a encomenda da Ordem da Rosa<sup>1678</sup>:

Para estes artistas, entende a Comissão que deve a Academia solicitar títulos honoríficos de grau mais elevado do que as distinções que o governo concedeu por ocasião da Exposição de 1872. Julga a Comissão que merecem distinções honoríficas como as que já, por vezes, tem o governo concedido, aos senhores:

Léon Dèsprés de Cluny, escultor, não só pelo seu plano em relevo da baía do Rio de Janeiro, obra que demanda grande estudo, e cuja utilidade é óbvia; mas, também, pelo seu grupo na fachada da Escola de Santa Rita<sup>1679</sup>, e pela estátua da Ciência, que orna o alto da escada do Externato Imperial Colégio de D. Pedro 2.<sup>1680</sup>

Assim, o escultor aparece como um artista ativo, presente tanto em Exposições Gerais como Nacionais, nas que recebeu os mais altos reconhecimentos com um labor muito diversificado. Em 1861 apresenta um conjunto de obras decorativas em carton-pierre na Exposição Nacional; em 1862 um grande grupo em gesso, destacando-se que a concepção de grupos não era tão habitual no panorama escultórico; em 1864 a estátua em mármore de São Pedro, na sacristia da igreja homônima<sup>1681</sup>; em 1872 de novo uma obra em mármore, *A Ciência* da escada do Externato dom Pedro II, e obras desconhecidas na Exposição Nacional de 1875.

---

<sup>1673</sup> *Correio Mercantil*, 6 de maio de 1864.

<sup>1674</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de fevereiro de 1876. *O Globo*, 17 de março de 1876. *O Globo*, 24 de março de 1876.

<sup>1675</sup> Avulso n. 1.556, 10 de maio de 1876.

<sup>1676</sup> *O Globo*, 29 de junho de 1875. *A Nação*, 3 de junho de 1875.

<sup>1677</sup> LEVY, 1990, Op. cit.

<sup>1678</sup> *O Apóstolo*, 17 de dezembro de 1879.

<sup>1679</sup> Atual escola José Bonifácio.

<sup>1680</sup> FREIRE, L. Op. cit.

<sup>1681</sup> MATTOS, A. *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

A Exposição Geral de 1879 foi a de maior presença do escultor, quem apresentou um modelo de cálice de ouro de Nossa Senhora de Lourdes, encomenda do bispo do Rio de Janeiro, dom Pedro Maria de Lacerda [Imagem 201], com as seguintes inscrições:

Na primeira face: In Satisfactionem/Plurium injuriarum/quas/Flentibus bonis/Homines impii/Inferre ausi sunt/in talen ac tantan/Dei genitricem/Hominumque matrem. Refugium peccatorum/Parce nobis et monstra/Te esse matrem.

Na segunda face: Immaculatae/B.M.V./Sub titulo de Lourdes/O.D.C./Petrus Maria de Lacerda/episcopus S. Sebastiani/do Rio de Janeiro/ejusque clerus et populus/ac plures alii fideles/Brasiliensis imperii/anno 1878/mense maii.<sup>1682</sup>

Imagem 201 - Leon Despres de Cluny. Modelo para um cálice.



Fonte: SILVA, R. DE J. O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010, p. 317.

Por encomenda do Ministro da Marinha realizou um mapa em relevo da baía do Rio de Janeiro, destinado a ocupar o centro da Exposição Universal de Paris de 1878, com a colaboração do oficial da Armada Imperial, H. Ache, e do pintor Gustave James, e um outro mapa do porto e da cidade de Pernambuco, em escala de um por dez mil, figurando "na frente

<sup>1682</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 248.

do espectador o recife, à direita a cidade de Olinda e seu istmo de areia, no centro a cidade de Santo Antônio, na parte posterior a cidade de Boa Vista e os arrebaldes"<sup>1683</sup>.

Por último, apresentou um projeto para a construção de uma estátua, *O gigante do Brasil* [Imagem 202], para lembrar a fundação do Império Brasileiro no Pão de Açúcar, que seria realizada "em poucos anos e sem despesas, se o governo conceder licença de estabelecer-se uma pedreira no dito morro"<sup>1684</sup>. Angelo Agostini ridicularizará o projeto nas páginas da Revista Illustrada:

O gigante do Brazil (Adeus Pão d'Assucar) segundo o Sr. Déprés, é este o projecto de uma estatua eterna, para lembrar aos vindouros a fundação do Imperio do Brazil. (sobre o Pão de Assucar?). Ou o Imperio do Brazil recostado e dormindo para dar uma justa idéa ao mundo da sua prodigiosa actividade.

Ou o Brazil condemnado a uma immobilidade completa. Ou a índole do Brazil esculpido no granito para etc, etc. C'est un homme d'esprit ce Mr. Déprés... e espírito crítico... Se elle quizesse ajudar-me a fazer a Revista...<sup>1685</sup>

Imagem 202 - Leon Despres de Cluny. O gigante do Brasil.



SILVA, R. DE J. A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado. Dissertação de mestrado., Unicamp. Campinas, 2005, p. 147.

Além destes trabalhos, teve encomendas menores, como uma *Psyche* para uma loja de dourador, que a *Revista Musical e de Bellas Artes* trata com certo despreço e ironia, afirmando o seguinte: "cultiva o Sr. de Cluny com tanta felicidade o genero profano como o sacro; mas se nos fosse permittido dar-lhe um conselho, pedir-lhe-hiamos que vestisse um pouco mais de roupas a sua Psyché e despisse um pouco mais de ornamentos o seu vaso

<sup>1683</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>1684</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>1685</sup> SILVA, R. de J. 2005, *Op. cit.*, p.147.

sagrado!"<sup>1686</sup>. As pequenas encomendas privadas e comerciais constituem um campo desafiador e inóspito pela escassez de dados. Este campo, que precisa ser redimensionado, pode oferecer conclusões interessantes, pois não devemos pressupor sua inexistência ou baixa produtividade.

Do mesmo modo, grandes encomendas, conjuntos destacados e esculturas públicas tem sido esquecidas após o seu desaparecimento, e as obras de Cluny são um bom exemplo disso. Ele aparece ligado frequentemente à figura de Bethencourt da Silva, com quem trabalhou no Externato de dom Pedro II, com a já mencionada estátua da *Ciência*, da qual teve especial orgulho, pois no pedido de avaliação de suas obras, que fez à Academia em 20 de março de 1879<sup>1687</sup>, solicitou especial atenção para esta estátua, pela dificuldade de execução. Talvez tivesse também uma possível participação na elaboração dos estuques, não documentada. Na escola da freguesia de Santa Rita [Imagem 203], na rua da Harmonia, hoje Centro Cultural José Bonifácio, prédio de dois corpos e três pavimentos, cuja construção foi dirigida por Bethencourt, iniciada em 1871 e concluída em 1877,<sup>1688</sup> encontrava-se um frontão representando "O estudo e a fama repartindo palmas e coroas"<sup>1689</sup>.

---

<sup>1686</sup> *Revista Musical e de Belas Artes*, 19 de abril de 1879. Savarin.

<sup>1687</sup> Avulso n. 4.706, 20 de março de 1879. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>1688</sup> BALTAR, F. M. T. dos R. *Programas de escolas na segunda metade do século XIX. As escolas construídas pelo arquiteto Bethencourt da Silva*. Dissertação de mestrado, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999, p. 116.

<sup>1689</sup> Avulso n. 4.706, 20 de março de 1879. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

Figura 203 - Escola da Freguesia de Santa Rita.



Fonte: < <http://www.brasilcult.pro.br/cartofilia/escolas/escolas03.htm>>

Neste ponto é relevante assinalar o papel de Bethencourt da Silva na construção das escolas sob a sua direção, pois várias delas contaram com esculturas e conjuntos escultóricos relevantes, como a Escola de Santa Rita, o Externato do Colégio dom Pedro II, ou a escola da Glória. Não sabemos até que ponto ele seria responsável pelos programas e pela eleição dos escultores, mas por alguns dados podemos pensar que teve certa influência nestas decisões. Por exemplo, Despres de Cluny destaca a dificuldade de satisfazer o programa dado pelo arquiteto<sup>1690</sup> na hora de esculpir a *Ciência*. Além disso, na imprensa aparece um pedido de Bethencourt, aprovado pelo Governo, para "contractar com Feraud o fornecimento de 4

<sup>1690</sup> Avulso n. 4.706, 20 de março de 1879. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

estatuas e 6 vasos de ferro fundido para ornamentação do edifício destinado a escolas publicas da freguezia de Santa Rita"<sup>1691</sup>.

Talvez a obra mais destacada de Leon Despres de Cluny tenha sido o projeto de ornamentação do novo prédio da Associação Comercial do Rio de Janeiro, hoje Centro Cultural Banco do Brasil, que se constitui como projeto escultórico relevante. Em março de 1881 a imprensa descreve o modelo apresentado pelo escultor junto com Sebastião Mendes de Souza, artistas definidos como "bastante respeitados pela importancia de seus trabalhos"<sup>1692</sup>:

Nos vãos dos arcos, sobre as impostas das principais portas da frente ha grupos de meninos representando na do centro o commercio e na dos lados a industria e a agricultura. O edificio é coroado por um grupo de estatuas, symbolizando o commercio, a sciencia e o trabalho. No primeiro pavimento a decoração é dorica, sendo a do segundo corinthia; mas tudo em estylo do renascimento. Sem ostentação nem peso de ornatos, é, entretanto, rico o edificio pela sua elegancia e pela simplicidade das linhas estheticas.<sup>1693</sup>

A Associação Comercial, a fim de construir sua nova sede, abriu um concurso ao que concorreram nove empreiteiros, vencendo a firma César Barani e Bosísio<sup>1694</sup>, com um orçamento de 39.000.000, devendo entregar o prédio em 24 meses. A primeira pedra foi colocada em 26 de junho 1872, mas em 3 de dezembro de 1873 a Associação Comercial celebrou um novo contrato com o Governo para construir três palácios - o central para a sede da Associação Comercial, o sul para a Caixa de Amortização e o terceiro para escritórios comerciais [Imagens 204, 205 e 206]. O contrato especificava que "todos os edifícios guardarão completa harmonia no estilo arquitetônico, nas decorações e dimensões de cada uma de suas partes; as estátuas, medalhões e balaústres das janelas do segundo pavimento serão de mármore"<sup>1695</sup>. O orçamento final foi de 4.554.000.000, contribuindo o Governo com os terrenos e prédios da área e 1.688.000.000. O empreiteiro Pedro Bosisio teve que transferir seu contrato a José Marcelino Pereira de Moraes e Rodrigo José de Mello Souza, aprovado pela diretoria em 18 de julho de 1875.

O primeiro prédio a ser construído, a Casa da Amortização, teve sua primeira pedra colocada em 24 de abril de 1875 e a última cumeeira em 11 de novembro de 1876, não mencionado Moreira de Azevedo os dois grandes grupos que adornam a fachada, dando conta

<sup>1691</sup> *A Nação*, 24 de novembro de 1874.

<sup>1692</sup> *Gazeta de Notícias*, 15 de março de 1881.

<sup>1693</sup> *Ibidem*.

<sup>1694</sup> MATHIAS, H. G. Comércio: 173 anos de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Expressão Cultura, 1993, p. 114.

<sup>1695</sup> AZEVEDO, 1877, *Op. cit.*, v. 2, p. 299.

na sua descrição só das quatro colunas de granito da fachada, pilastras e outras ornamentações, julgando o prédio de pouco gosto e despido de primor artístico, embora sólido e durável.

Imagem 204 - Pedro Corrêa do Lago. Rua Primeiro de Março. Fotografia sobre papel, 18,1x24 cm. Instituto Moreira Salles.



Fonte: <[http://fotografia.ims.com.br/sites/#1488909276394\\_25](http://fotografia.ims.com.br/sites/#1488909276394_25)>

Em 19 de fevereiro de 1879 foram encarregados os empreiteiros José Marcelino Pereira de Moraes e Rodrigo José de Melo Sousa, para fazer os dois prédios restantes, mas pela falta de espaço foi decidido construir apenas um edifício, encarregado a Bethencourt da Silva<sup>1696</sup>, quem assinou o contrato em 6 de março de 1880 para realizar em 4 anos o prédio por 1.750.000.000 pelos mesmos empreiteiros<sup>1697</sup>. O prédio só seria inaugurado em 8 de novembro de 1906<sup>1698</sup>. Devido à demora das obras e à falta de recursos, desconhecemos se o projeto escultórico final foi obra de Despres, se seguiu seus modelos ou se foi realizado com posterioridade, pois as escassas fotografias conservadas não permitem uma apreciação clara do conjunto, mas é possível que tivesse chegado a esculpir pelo menos parte do programa.

Na *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*<sup>1699</sup>, o diretor artístico do prédio, o engenheiro e arquiteto Luis Schreiner, disserta extensamente sobre os erros de construção do prédio, demonstrando uma grande erudição e conhecimento técnico das novidades enquanto a

<sup>1696</sup> MATHIAS, *Op. cit.*, p. 126-127.

<sup>1697</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>1698</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>1699</sup> *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, v. 16, 1884.

materiais utilizados, especialmente dos gessos e argamassas tanto na construção quanto na decoração, e oferece importantes dados sobre a construção. No contrato original foram destinados à escultura exterior do prédio, grupos, estátuas, cariátides, ornatos, 10.000.000 de réis, apesar de na opinião de Schreiner serem precisos pelo menos 70.000.000 de réis<sup>1700</sup>. No caso da decoração interior de emboços e rebocos, construção da platibanda, estuque de todos os tetos, ornamentação e decoração dos vestíbulos, entradas, sala circular, sala das sessões, revestimento das colunas, fundição das figuras, empregando gesso ou cimento, conforme for exigido, estipularam-se 120.300.000 de réis. No entanto, o fiscal de obra, Bethencourt da Silva, realizou contínuas modificações. Entre outros aspectos, aumentou o tamanho das 13 figuras a serem fundidas em ferro do plano primitivo de 3 a 3,50 metros<sup>1701</sup>; aumentou o tamanho dos 12 bustos de 1 metro a 1,25 metros, e transformou os 8 candelabros da varanda em estátuas candelabro.

O projeto arquitetônico foi avaliado por H. Seelinger, arquiteto e professor da Real Academia técnica e da Real Escola de Belas Artes de Berlim, por petição de Schreiner, em 4 de dezembro de 1882, com resultados muito negativos, embora destacando os ornamentos decorativos e figuras, que apresentavam um bom desenho desembaraçado<sup>1702</sup>, mas que, no caso das estátuas do remate da fachada, estavam fora de toda proporção<sup>1703</sup>, como sucedeu com os atlantes da porta principal que tiveram de ser reduzidos e realizados em cimento, ao contrário do granito programado num primeiro momento. Os desenhos destas figuras, assim como da decoração de modo geral, eram fornecidos pelo fiscal Bethencourt da Silva, mas sem saber, até o momento, se seriam de sua autoria, ou da autoria de algum colaborador ou do próprio Despres de Cluny.

---

<sup>1700</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>1701</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>1702</sup> *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, v. 16, 1884, p. 10.

<sup>1703</sup> *Ibidem*, p. 11.

Imagem 205 - Associação Comercial do Rio de Janeiro.



Fonte: <<http://www.rioquepassou.com.br/2007/12/13/associacao-comercial-circa-1906/>>

Imagem 206 - Auguste Girardet. Medalha da inauguração do edifício da Associação Comercial de Rio de Janeiro, 1906.



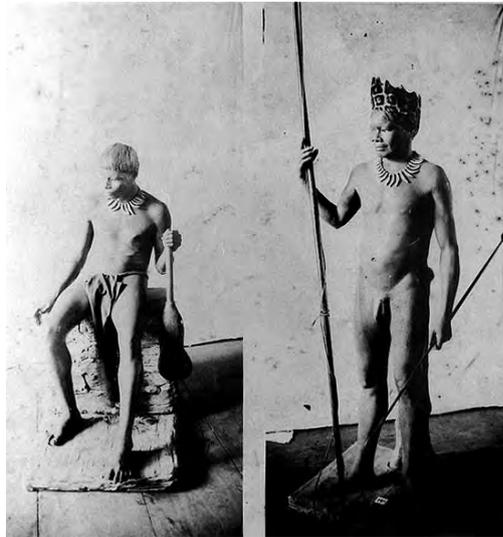
Fonte: <<http://medals-medalhas.blogspot.com.br/2013/08/associacao-comercial-do-rio-de-janeiro.html>>

Uma de suas últimas obras seriam os moldes de índios que realizou para a Exposição Antropológica de 1881, fotografados por Marc Ferrez [Imagem 207]:

Les statues de ces indiens, qui ont été modelées par M. le commandeur Després de Cluny, d'après le moulage du corps entier, figurent aujourd'hui parmi les précieuses collections du Musée National.

Ces Cherontes avaient fabriqué dans l'atelier du sculpteur deux de ces instruments de musique, les seuls, du reste, qu'ils connaissent avec le tambour. Nous avons également observé qu'ils déployaient une certaine habileté de main dans la confection de ces instruments, dont ils tirent des sons vraiment étranges.<sup>1704</sup>

Imagem 207 - Figuras indígenas da tribo Cherente do rio Tocantins, fotografia de Marc Ferrez, Leon Despres de Cluny, 1882. Molde sobre modelo vivo, Museu Nacional, Rio de Janeiro.



Leon Despres de Cluny aparece como um escultor multifacetado, ativo e reconhecido no seu tempo, esquecido rapidamente após a sua morte, e sobre o qual ainda há muito a dizer.

Muitas perguntas importantes precisam ser respondidas, pois dariam informação essencial que mudaria o entendimento do artista, como, por exemplo: quando e por quê o artista chegou no Brasil? qual era a sua rede de relações? como conseguiu uma encomenda tão importante como a do barão de Nova Friburgo? qual foi a sua relação com o professor de arquitetura da Academia e por que colaborou tanto com ele? qual era o volume de trabalho da encomenda privada e de pequenos trabalhos decorativos? qual seria a valoração de suas obras que solicitou à Academia?

<sup>1704</sup> *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1882, p. 137.

Precisamente sua relação com a Academia é um dos primeiros fatos documentados na sua biografia, fazendo parte de Cavalier & Despres, vendendo uma coleção de gessos e livros à instituição em 1860 e 1862. Esta empresa, também mencionada como Cavalier & Companhia, foi provedora habitual da Academia de material artístico durante anos, e também realizou trabalhos de restauração e modelagem. Anos depois, e fora já desta empresa, intermediou a compra de uma nova coleção de gessos em 1875 e vendeu vários livros e revistas artísticas, assim como estampas e fotografias.

Escultor, decorador, comerciante de arte, e, pelo que parece, construtor foram alguns dos labores desenvolvidos pelo artista francês, que aparece como promotor da construção de chalets, finalmente não realizados, no Parque da Aclamação em 1880 junto a Henrique Guimarães<sup>1705</sup>, e que se constitui como um caso paradigmático da escultura brasileira do Segundo Reinado, um dos muitos escultores esquecidos que formam um panorama muito rico e complexo, que ainda tem muito a ser pesquisado.

\*\*\*\*\*

O nosso percurso além da órbita acadêmica se mostrou muito produtivo nas diferentes seções deste capítulo. Na primeira, dedicada ao escultor Cândido Caetano de Almeida Reis, mostramos como a figura do escultor foi muito marcada pela crítica positivista, e não só isso, pois o positivista Generino dos Santos foi o responsável pela conservação de sua obra e pela redação da biografia do escultor, e a Igreja Positivista ofereceu o sepulcro definitivo para o artista e sua esposa. Além disso, os círculos republicanos e intelectuais nos quais se movia explicam em grande parte a sua fortuna crítica, muito influenciada por Mello Moraes Filho, amigo pessoal do escultor, e articulada em jornais afins a Almeida Reis.

A análise das obras também obriga uma reconsideração da figura do escultor, pois não aparece como a historiografia pretende mostrar, como um escultor isolado e marginalizado, já que logo após a sua volta modelará a estátua da Paz para o monumento efêmero comemorando a vitória na Guerra de Paraguai, e terá relações com o Governo e o Império em vários momentos. A análise das obras, também realizada no nível formal, nos permite

---

<sup>1705</sup> *Gazetinha*, 31 de dezembro de 1880.

entender melhor a proposta do escultor, muito pessoal, e em conexão em muitas ocasiões com o que estava acontecendo na Europa.

O olhar além da academia levou-nos também a tratar do Liceu de Artes e Ofícios, não tanto como um estudo da instituição, mas no que se refere aos escultores que nele trabalharam, quase desconhecidos, como Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira, João Duarte de Moraes, Gabriel Juan Marroig, Quintino José de Faria ou Antônio Jacy Monteiro, oferecendo dados inéditos e criando uma pequena biografia de todos eles.

Por último, foi destacada a figura de Leon Despres de Cluny, tanto por sua importância no meio artístico e pelas encomendas recebidas, como por ser um exemplo de artista esquecido, cujo conhecimento enriquece a compreensão da escultura e nos obriga a reconsiderar algumas ideias. Despres de Cluny aparece em 1861 no Rio de Janeiro, sem que conheçamos até o momento o motivo de sua chegada, ganhando uma medalha de ouro na Exposição Geral de 1862 pelo grupo *Família de selvagens atacados por uma serpente*, atribuído até este momento a Chaves Pinheiro. A atividade de Cluny se mostra intensa e diversificada, rendendo-lhe os maiores honores. Também se destacará como empresário artístico, intermediando várias compras de modelos em gesso e materiais artísticos para a Academia Imperial de Belas Artes.

Assim, continuando com o interesse pelos âmbitos não acadêmicos, e no objetivo de ir dos círculos mais oficiais em direção àqueles mais relativos ao trabalho e à indústria, o último capítulo desta Tese tratará dos ateliers - como espaços de trabalho, exposição e relação artística - e das indústrias escultóricas ligadas ao mármore e à fundição artística.

## 5 LUGARES DE TRABALHO: ATELIERS, MARMORARIAS E FUNDIÇÕES

Uma vez analisada a escultura desde os âmbitos governamental e nacional - tratando dos grandes monumentos e encomendas oficiais, o papel da escultura na tarefa de construir uma nação e uma arte nacional, a escultura dentro e fora da Academia de Belas Artes -, o quinto e último capítulo desta Tese, *Lugares de trabalho: ateliers, marmorarias e fundições*, pretende fechar este percurso pelo meio escultórico do Segundo Reinado com os aspectos mais "práticos" ou comerciais da escultura, aqueles aspectos relativos ao comércio e à atividade profissional dos escultores. Para isso, analisamos os ateliers escultóricos e os estabelecimentos ligados a um aspecto mais industrial, como as marmorarias e fundições, tentando entender mais um matiz da produção escultórica.

### 5.1 O atelier escultórico

O vernáculo, à pressão do vulgo, perfilha palavras de varios idiomas. Exemplifique-o a palavra atelier. Emigrou do francês para português significando a casa ou o logar onde trabalham artistas ou operarios, a estes mais reservada a palavra oficina. Atelier é o local de reunião dos que estudam arte em comum à vista, e a conselhos de mestres, também o aposento onde o artista já formado busca celebridade por suas télas ou lhes pede ganha-pão.<sup>1706</sup>

Com estas palavras, Luís Gastão d'Escragnolle Dória definia em 1944 o termo atelier, um lugar multifuncional, de formação, de trabalho, de exposição e de venda. Este espaço artístico, seguindo com a opinião de Dória, era difícil de conseguir, reunindo todos os requisitos necessários, no Rio de Janeiro oitocentista, e os artistas se contentavam frequentemente "com o sofrível das adaptações em residencias particulares, nelas buscando compartimentos menos improprios para exercicio de arte"<sup>1707</sup>. Mas se era difícil encontrar um

---

<sup>1706</sup> DÓRIA, E. "O atelier do Paço". *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 22 jan. 1944, p. 6.

<sup>1707</sup> *Ibidem*.

ateliê para os pintores, o era muito mais para os escultores, pois "o bloco de mármore, superando este em peso o cavalete demandava espaço para estatuas de vulto, sobretudo equestre"<sup>1708</sup>.

Como assinala Doria, "na arte de lavrar matéria dura o outrora separava duas classes, a dos estatuários e a dos escultores. Os primeiros só se dedicavam a estatuas, os segundos esculpindo ou entalhando sobretudo em madeira"<sup>1709</sup>. Araújo Porto-Alegre também assinala esta diferenciação e afirma que:

esculptura é propriamente a arte de esculpir, cinzelar e entalhar, e a estatuaria é a arte que representa o homem e o divinisa". E'escultor aquelle artista que modela, e levanta toda a especie de esculptura que está debaixo do dominio da architectura; em quanto que o estatuario permanece em toda a sua individualidade. O esculptor trabalha em todas as materias, e o estatuario, rigorosamente fallando, é o homem do mármore e do bronze.<sup>1710</sup>

A classe dos escultores, como destaca Porto-Alegre, secundária e menos importante que os estatuários, compreendia escultores-formeiros, escultores douradores de santos e escultores em madeira, além de marmoristas e estucadores. Para todos eles, não estatuários, o ateliê era substituído pela oficina, que cumpria funções similares ao ateliê.

E será precisamente numa oficina de santeiro na qual Cândido Caetano de Almeida Reis começou sua carreira, como entalhador na oficina do seu pai, Cândido Manoel dos Reis, na rua da Alfândega, principal núcleo dos escultores, junto com as ruas de São Pedro, rua do Hospício, rua do Cano ou rua do Sabão. Nessas ruas se agrupava, além dos entalhadores, uma interessante e pouca conhecida indústria, as marmorarias, que contavam com o trabalho de estatuários, e que se constituem um outro tipo de produção e de ateliês. No caso dos marmoristas, destacam-se nomes como Giuseppe Berna e Blas Crespo Garcia, ambos na rua da Ajuda, dos quais pouco sabemos, o mesmo que acontece com os estucadores, que aportaram alguma luz ao panorama escultórico. Como caso especial, encontramos uma fábrica de escultura, a Fábrica Nacional de louça branca vidrada, de José Gory, na rua do Espírito Santo, 45, que realizava qualquer tipo de escultura para qualquer destino, bem como "bem parecidos bustos de pessoas vivas ou que acabão de falecer"<sup>1711</sup>. Estas oficinas escultóricas compartilhavam espaços e mercados com os estatuários, em muitos casos

---

<sup>1708</sup> *Ibidem*.

<sup>1709</sup> *Ibidem*.

<sup>1710</sup> PORTO-ALEGRE, 1854, *Op. cit.* p. 138.

<sup>1711</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1860, p. 535.

misturando-se com eles, e, na prática, a diferença entre uns e outros é muito menor, e em alguns casos inexistente.

Durante o Império não é excessivo o número de estatuários que se repartem no mercado carioca. Num primeiro momento destacam-se, entre os escultores estrangeiros, Marc Ferrez, que aparece em 1849 na rua de Matacavallos, 58<sup>1712</sup>, atual rua Riachuelo; Camillo Formilli, entre 1862 e 1864<sup>1713</sup>, tem seu ateliê na rua Nova do Conde, 99, depois rua do Conde d'Eu, atuais ruas de Visconde de Rio Branco e Frei Caneca; Luigi Giudice, em 1859<sup>1714</sup>, trabalha na rua dos Latoeiros, atual rua Gonçalves Dias, e em 1861 na rua do Passeio<sup>1715</sup>, mas já ausente da cidade, e, depois, entre 1869 e 1872<sup>1716</sup>, no Almojarifado do Paço; Joaquim Alves de Souza Alão, em 1826<sup>1717</sup> aparece na Rua do Sabão, a desaparecida rua General Câmara, hoje Presidente Vargas, e na rua dos Ferradores, 274<sup>1718</sup>, atual Alfândega, em 1828 na rua da Alfandega, 284<sup>1719</sup>, e depois, até 1863<sup>1720</sup>, na rua da Alfândega, 188; Leon Despres de Cluny aparece trabalhando na rua do Cano, atual rua Sete de setembro, entre 1861 e 1864<sup>1721</sup>.

Os escultores nacionais se distribuem da seguinte forma: Antônio de Pádua e Castro, na rua do Cano, entre 1855 e 1857<sup>1722</sup>; Honorato Manoel de Lima, na rua do Passeio entre 1849 e 1862<sup>1723</sup>; Chaves Pinheiro é o único que aparece com seu ateliê fora da cidade, apesar de sempre manter seu endereço profissional também na Academia de Belas Artes. Aparece na rua de São Leopoldo, entre 1861 e 1865<sup>1724</sup>, para depois se trasladar à rua Sete de Setembro, 140<sup>1725</sup>, entre 1866 e 1867, à rua das Flores, 62, entre 1869 e 1872<sup>1726</sup>, e à rua do Castro, 11, em 1882 e 1883<sup>1727</sup>.

---

<sup>1712</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1849, p. 271.

<sup>1713</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1862, p. 627; 1863, p. 630; 1864, p. 645.

<sup>1714</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1859, p. 515.

<sup>1715</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861, p. 462.

<sup>1716</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 498; 1870, p. 484; 1871, p. 471; 1872, p. 502.

<sup>1717</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de abril de 1826.

<sup>1718</sup> *Ibidem*.

<sup>1719</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de fevereiro de 1828.

<sup>1720</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1852, p. 491; 1854, p. 524; 1855, p. 582; 1857, p. 476; 1862, p. 627; 1863 p. 479.

<sup>1721</sup> *Recordações da Exposição nacional de 1861*. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laemmert, 1862. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1862, p. 627; p. 1863, p. 630; 1864, p. 645.

<sup>1722</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1855, p. 582; 1856, p. 622; 1857, p. 629.

<sup>1723</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1849, p. 271; 1857, p. 473; 1859, p. 515; 1861, p. 462; 1862, p. 475,

<sup>1724</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861, p. 462; 1862, p. 475; 1863, p. 478; 1864, p. 492; 1865, p. 477.

<sup>1725</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1866, p. 459; 1867, p. 458.

## 5.2 O atelier do Paço

Um lugar privilegiado de trabalho seria o Paço Imperial, e em salas do pavimento térreo, dom Pedro II disponibilizou um espaço para ateliê e permitiu nele a instalação de vários artistas, como o pintor August François Biard e os escultores Ferdinand Pettrich, entre 1849 e 1852, antes de fixar sua residência em *Iguassu*, onde realizaria alguns dos seus trabalhos - "retirou se para a sua fazenda, onde vai executar oito bustos de mármore para o paço imperial"<sup>1728</sup> -, fazenda situada no Rio de São Pedro. Antes disso, o endereço, como aparece no catálogo da Exposição Geral de 1843, figura na rua do Ouvidor, número 41<sup>1729</sup>.

Também ocuparam aquele espaço, fato menos mencionado pela historiografia, dois escultores - Quirino Antônio Vieira e Severo da Silva Quaresma -, que compartilharam endereço profissional durante vários anos, entre 1862 e 1870, no Paço Imperial, junto à portaria das damas. Quirino Vieira aparece também radicado em outra direção ao mesmo tempo, na rua dos Inválidos 112 e 114<sup>1730</sup>, e já figurou na rua da Alfândega, 323<sup>1731</sup> e 170 A, em 1859<sup>1732</sup>, precisamente no endereço da companhia Severo da Silva Quaresma & Comp, que se anunciava assim: "Incumbem se de objectos pertencentes á escultura, tirão mascaras, retratos, etc"<sup>1733</sup>.

No entanto, durante o Império poucos são os registros dos ateliês escultóricos, e devemos esperar aos últimos anos do século XIX e princípios do século XX para começar a ver registros, tanto fotográficos como literários, dos ateliês de alguns escultores como Rodolpho Bernardelli. Um caso excepcional será o de Almeida Reis, que permaneceria nesse espaço do Paço Imperial entre 1877 e 1889, data de sua morte, e nele produziria a maior parte de sua obra. Este espaço, num dos locais mais privilegiados da cidade, se constituirá não só como um espaço de trabalho, senão também como um espaço de ensino, convívio, discussão artística e exposição. O motivo desta cessão de tão importante espaço resulta desconhecido até o momento, mas é relevante assinalar como Almeida Reis começa a utilizá-lo depois da

<sup>1726</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 498; 1870, p. 484; 1871, p. 471; 1872, p. 502.

<sup>1727</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1882, p. 237; 1883, p. 535.

<sup>1728</sup> *Iris*, 1848, p. 31.

<sup>1729</sup> LEVY, 1990, *Op. cit.* p. 47.

<sup>1730</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1868, p. 111.

<sup>1731</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861, p. 100.

<sup>1732</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1859, p. 515.

<sup>1733</sup> *Correio Mercantil*, 13 de fevereiro de 1854.

Exposição Internacional de Filadélfia de 1876, na qual o escultor expôs duas obras, *O Crime*, pela qual já havia ganhado em 1875 o Hábito da Ordem da Rosa, e a *estatua do bispo de Chrysopolis*, que fizeram parte da representação da arte brasileira.

O conhecimento do ateliê se deve principalmente às obras de três críticos, amigos do escultor, que o frequentavam: Gonzaga Duque, em *A Arte Brasileira*, 1888, e *Mocidade Morta*, 1899; Generino dos Santos, em *Humaniadas*, 1938, mas que foi redigido anos antes; e Mello Moraes Filho, em *Artistas do meu tempo*, 1904; além das notícias recolhidas na imprensa. Este espaço, segundo Gonzaga, era "ao rés-do-chão, nas vastas lojas de um velho prédio para os lados da Misericórdia"<sup>1734</sup>, e na descrição de Mello:

o sonhador estatuário, de gorro de velludo e blusa do officio, avistava-se no interior, acercado da profusão dos utensílios próprios da lide. E aqui e alli, tamboretas sustendo caixões com gesso e barro, modelos e esboços em prateleiras e no chão; e a um canto, fragmentos de estatuas, destroços de altos relevos atirados á poeira. Ao lado da entrada, uma estatueta ou um busto sobre mais elevado tamborete emergia de uma espécie de disco rodante, envolto em pannos molhados, que serviam para humedecer o barro e tornal-o maleavel.

A's paredes alvas, objectos inacabados, compassos, desenhos de escôrso e retratos de typos de rua, taes como o Príncipe Obá o Castro Urso e o Cayapó, habilmente traçados a carvão pelo amoravel artista. Rastilhos de gesso e de barro, um balde com água, e, separada da officina por um biombo, uma leve cama de ferro, completavam o mobiliário do escultor.<sup>1735</sup>

Por sua vez, o outro crítico que conheceu pessoalmente o ateliê do escultor, Gonzaga Duque, o descreve da seguinte maneira:

Uma luz igual, batida de cima, pela vidraça de uma janela rasgada até o teto, descia sobre o enorme recinto. Telas esquecidas, desconjuntadas em molduras de uma pobreza de ouro roído pelo tempo, remendavam a espaços o severo vermelho Van Dyck dos muros; desordenadamente, sem disposições decorativas ou simetria de ordem, cabeças partidas a bustos, modelos anatômicos, moldagens de membros, dependurados por cordéis, entregues à lepra da poeira grossa e falripas de teias, lembravam soturnas sacristias recamadas de promessas. Dividindo a grandeza da loja, corria de parede a parede, um tapume negro, coberto pela metade com medalhões ovais de lápislazúli cavados em baixo relevo, croquis de estátuas, esboços de grupos de monumentos ideados, em cera, em plastelina, em barro.<sup>1736</sup>

Este lugar de trabalho, cheio de moldagens e esboços, estaria presidido pelo busto de Auguste Comte e por um lema, segundo Gonzaga, "por cima de sua cabeça, respeitando a curva das auréolas e das inscrições solenizadoras, sobressaía o lema positivista escrito a giz,

<sup>1734</sup> DUQUE-ESTRADA, 1897, *Op. cit.* p. 114.

<sup>1735</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>1736</sup> DUQUE-ESTRADA, 1897, *Op. cit.* p. 115.

com meticulosidade gráfica, num cuidado de mão que acaricia: "Amor por princípio, Ordem por base, Progresso por fim"<sup>1737</sup>.

Se faz necessária uma revisão profunda dos testemunhos destes críticos, que modificaram ou privilegiaram umas informações sobre outras, construindo uma imagem do escultor que chega até nossos dias, destacando o caráter moderno, antiacadêmico, de artista isolado e afastado das esferas oficiais da arte. Assim, parece pouco provável a afirmação de Gonzaga Duque, que outorgava ao ateliê uma outra função, a de residência, pois nele moraria o escultor "desiludido, reumatizado por um grande dissabor de sonhos extintos, representava o obscuro orgulho de um convicto"<sup>1738</sup>.

O ateliê de Almeida Reis se apresenta como um lugar movimentado, num local privilegiado, um lugar de exposição para suas criações, o que aconteceu com várias de suas obras como *O Progresso*, obra que aparece modelando em *Mocidade Morta*<sup>1739</sup>, e o modelo para o monumento ao General Osório, e também um lugar de visita e de reunião. Apesar das diferentes informações, parece que se constituiu como um lugar de convívio e discussão de vários artistas e intelectuais, sede da mocidade ávida por mudanças. Todos os seus biógrafos destacam o ateliê de Almeida como um núcleo artístico importante, no qual ele se constituía como um cicerone: "A todos o jovem estatuário prodigalizava, com ardente abundancia, sem refolhos, preciosos ensinamentos, uteis conselhos animando os moços, onde vislumbrava aptidão, com generosos estímulos"<sup>1740</sup>. Mello Morais, que viveu naquele tempo, conta como:

A' noite, ás vezes, por aquelle rasgão de luz da meia porta núa de sua officina, sons de violão e de nativas cantilenas se entornavam no obscuro do largo, com a melancolia de um planger suspiroso e suavíssimo. Era o estatuário que confiava ao seu instrumento as expansões de sua alma scismadora e bella; éramos nós outros, rapazes d'aquelle tempo, que, alli reunidos, nos entregávamos á intimidade da convivência, aos languores adoráveis da musica.<sup>1741</sup>

Junto com ele conviveriam, segundo a crítica, L. Guimarães Júnior, Ferreira de Menezes, Fagundes Varela, Leopoldino de Faria, Mathias Carvalho, Arthur de Oliveira, Miranda Azevedo e os pintores Souza Lobo, Estevão Silva, Barbosa, Monteiro, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Belmiro de Almeida e Heitor e Hortencio de Cordoville, entre outros.

---

<sup>1737</sup> *Ibidem*. p. 116.

<sup>1738</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>1739</sup> *Ibidem*.

<sup>1740</sup> SANTOS, O estatuário... *Op. cit.* p. 103.

<sup>1741</sup> MORAES FILHO, 1904, *Op. cit.*, p. 5.

No meio dessa mocidade, Almeida Reis se apresenta como um "cicerone", quase um mestre, segundo a historiografia. Conhecemos pelo menos três fatos interessantes relacionados com Almeida Reis e com o ensino da arte: ele se ofereceu para ocupar a cadeira de escultura da Academia Imperial, mas não foi aceito; participou de um projeto para criar um liceu para operários na Escola de Santa Rita, junto com os professores Antônio José Marques, Cordoville, Fortunato Lopes, Cerqueira Lima, Pedro Souto, Jose Maria, Foligonio Warleit, bacharel Pereira, Thomson e o tenente Palha; e contou com um aprendiz, Emanuel Lacaille. Quase não temos dados sobre este jovem escultor ajudante, que realizou em 1885 o relevo representando o seu mestre.

Uma das experiências mais interessantes e incomuns no período se produz em 1874, quando o pintor Antonio Araujo de Souza Lobo, o arquiteto José Rodrigues Moreira e o estatuário Almeida Reis se reúnem para formar um "estabelecimento das Belas Artes" chamado *Acropolio*, na rua do Senado, 34 e 36. O grupo escolheu precisamente um nome da antiguidade clássica, acropolio, o lugar mais alto das antigas cidades gregas, destacando o de Atenas, que aparece assim na imprensa da época: "O Acropolio silencioso e em ruínas, recorda aquelles artistas, cheios da sagrada chamma da inspiração. Hoje o espectáculo das suas ruínas maravilha os olhos do turista, attrahe o artista, faz cogitar o philosopho, e desafia o estudo ao archeologo!"<sup>1742</sup>.

Pouco sabemos deste "estabelecimento", que já foi definido como uma escola que pretendia modernizar o ensino da arte, opondo-se à Academia. Nas fontes da época, nada achamos ao respeito, desconhecendo de onde viriam essas informações. Na época, as funções do Acropolio, divididas nas seções de arquitetura, pintura e escultura, se anunciam na imprensa assim:

Seção de architectura. Diretor José Rodrigues Moreira. "Encarrega-se de executar: prospectos e planos, medição de terras, trabalhos de engenharia, edificação de predios; assentamento de trilhos urbanos ou de estrada de ferro; restaurações e avaliações dos trabalhos acima mencionados.

*Seção de desenho e pintura. Diretor, Antônio Araújo de Souza Lobo. Pintura a oleo, a colla, a aquarella, desenho a lapis e a pastel: encarrega-se de composições historicas, retratos em todos os tamanhos, miniaturas, paisagens, scenographias, etc. Lithographia e gravura sobre pedra ou madeira; illustra jornaes, obras litterarias, retratos, mappas e qualquer genero de trabalho. Restauração de pinturas a oleo, desenho a lapis, a pastel, gravuras, litographias, photographias, etc.*

---

<sup>1742</sup> A *Consciencia*, 11 de agosto de 1876, p. 2.

*Seção de estatuaria. Diretor Cândido Caetano de Almeida Reis. Encarregase de executar: estatuas em bronze, marmore, gesso e barro cosido: decórea theatros, igrejas, salões, tectos e corredores; imagens de todos os tamanhos em madeira, bem como encarna-las; restaura qualquer dos trabalhos acima mencionados; mascaras sobre cadaveres.*<sup>1743</sup>

Além destes artistas, outros profissionais tiveram seu lugar de trabalho no Acropolio, como o engenheiro Carlos Araujo de Ledo Neves<sup>1744</sup>, os agrimensores Xavier de Alcantara e Leonel Gomes<sup>1745</sup>, ou Carlos Alberico de Souza Lobo, professor de desenho<sup>1746</sup>.

Este estabelecimento existiu durante mais de 20 anos, de 1874 até, pelo menos, 1885, mas só como ateliê de pintura. Almeida Reis abandona o grupo em 1877 e Rodrigues Moreira em 1879, continuando somente Souza Lobo. As atividades realizadas no Acropolio continuam sendo um mistério, tendo apenas algumas referências dos trabalhos de pintura realizados, e em alguma obra se define Acropolio como um "estabelecimento de pintura de paisagens e retratos"<sup>1747</sup>.

A iniciativa mais interessante será uma exposição entre o dia 1º e 15 de abril de 1877<sup>1748</sup>, seguida de um leilão das obras no dia 26 de abril, com catálogo publicado, iniciativa que tinha "por fim animar e desenvolver os talentos nacionaes"<sup>1749</sup>. A imprensa oferece dados da concorrência, visitada por 154 pessoas no dia 1 de abril, 225 no dia 2, 189 no dia 3, e 177 no dia 4<sup>1750</sup>, 332 pessoas no dia 10 de abril, e 284 no dia 11<sup>1751</sup>.

Termina hoje a exposição de quadros do Acropolio, á rua do Senado, por um leilão d'elles. E' excelente ensejo para amadores adquirirem alguns trabalhos de incontestavel merecimento que ahi ha, ao mesmo tempo que assim auxiliam os artistas nacionaes a proseguir n'uma carreira, que é entre nós tão cheia de difficuldades. Fazemos votos para que a boa idéa do Sr. Souza Lobo surta o desejado effeito, e o anime a repetir a experiencia. A concorrencia do visitantes foi bastante numerosa; assim seja hoje a de compradores.<sup>1752</sup>

<sup>1743</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1875, p. 43.

<sup>1744</sup> *Indicador alfabético*, 1875, p. 34.

<sup>1745</sup> *A Nação*, 4 de agosto de 1875, p. 4.

<sup>1746</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1885, p. 816.

<sup>1747</sup> BLAKE, A. V. A. S. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883, v.1, p. 110.

<sup>1748</sup> *O Globo*, 1 de abril de 1877. *A Reforma*, 26 de abril de 1877.

<sup>1749</sup> *O Globo*, 22 de abril de 1877.

<sup>1750</sup> *O Globo*, 5 de abril de 1877, p. 2.

<sup>1751</sup> *Jornal da Tarde*, 10 de abril de 1877.

<sup>1752</sup> *Gazeta de Notícias*, 17 de abril de 1877.

Nesse mesmo mês, abril de 1877, se celebra outra exposição no Acropolio, neste caso do pintor João Bancalari:

Importante leilão de quadros a óleo João Bancalari auctorizado pelo seu particular amigo o distinto pintor Antonio Araujo de Souza Lobo apresentará em leilão hoje quinta feira, 26 do corrente, as 10:30 da manhã no seu Acropolio, rua do Senado, 36, toda a sua magnifica collecção de quadros a óleo de seu afamado pincel, e varios quadros, estudos de seus discipulos e da Imperial Academia das Bellas Artes. O catalogo impresso avulso que se distribue em casa do annunciante á rua de S. Pedro n. 54 e á do Senado n. 36, dá minuciosamente todos os lotes. Chama-se a atenção dos amadores das bellas artes para esta collecção de quadros.<sup>1753</sup>

Entre as obras e encomendas feita ao Acropolio, destaca-se a encomenda dos alunos do Colégio Rocha do retrato do seu diretor, A. M. de Cunha Rocha<sup>1754</sup>, feito pelo Sr. Netto, aluno da Academia das Belas Artes, a quem Lobo deixou o espaço do Acropolio para sua realização<sup>1755</sup>, ou "o retrato a óleo do distinto músico Norberto Amancio de Carvalho, alumno do Conservatorio de Música"<sup>1756</sup>, obra de Lobo, ou um retrato de senhora exposto na Galeria Moncada<sup>1757</sup>.

Sob a assinatura Acropolio, artistas desta instituição ilustraram o jornal *A Comedia Popular. Hebdomadario ilustrado e satyrico*<sup>1758</sup>, propriedade de Alberico de Souza Lobo. No entanto, segundo Herman Lima, o responsável destes desenhos seria Aluísio Azevedo<sup>1759</sup>. Também produziram litogravuras para alguns jornais, como o *Pygmeu*, Propriedade de Alberico Lobo & Co, que em seu número 4 publicou "um retrato de S. M. a Imperatriz, lithographado na officina do Acropolio"<sup>1760</sup>. Do mesmo modo, "na officina lithographica dos Srs. Angelo & Robin acaba de ser impresso um retrato do invicto general Ozorio, trabalho do Sr. José Antunes Porciuncula e lithographado pelo Sr. Souza Lobo, no Acropolio"<sup>1761</sup>.

Como antecedente claro do Acropolio, e com a mesma intenção - de exhibir anualmente trabalhos de artistas nacionais -, encontramos o Congresso Juvenil Artístico, criado em 1863, formado por alunos da Academia de Belas Artes, entre eles Almeida Reis, que foi tesoureiro e conselheiro, entre 1863 e 1865, e no qual expôs suas ideias sobre o progresso da sociedade,

<sup>1753</sup> *Gazeta de Notícias*, 26 de abril de 1877, p. 44.

<sup>1754</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de setembro de 1876.

<sup>1755</sup> *O Globo*, 8 de setembro de 1876, p. 3.

<sup>1756</sup> *Gazeta de Notícias*, 25 de maio de 1877, p. 2.

<sup>1757</sup> *O Cruzeiro*, 12 de junho de 1878.

<sup>1758</sup> *O Fígaro*, 1877, p. 698.

<sup>1759</sup> FANINI, A. M. R. *Os romances-folhetins de Aluísio de Azevedo: aventuras periféricas*. Tese de doutorado (Teoria Literária), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003, p. 15.

<sup>1760</sup> *O Globo*, 24 de setembro de 1881, p. 3.

<sup>1761</sup> *Monitor campista*, 18 de novembro de 1879, p. 3

além de reformular os estatutos<sup>1762</sup> e doar uma de suas obras, *Michelangelo*<sup>1763</sup>, para a exposição. Em 1863, a associação é definida assim:

Não deixão de ser dignas de apreço as tentativas de que se lance mão para se erguer as bellas artes do lugar mesquinho que occupão entre nós. Com esse intento varios alumnos de nossa abandonada Academia das Bellas Artes organizarão uma sociedade intitulada Congresso Juvenil que se dispõe a exhibir annualmente, em exposição, trabalhos de artistas nacionaes.<sup>1764</sup>

Pouco sabemos das ideias que motivaram estes artistas e intelectuais nestas duas agrupações, tanto o Congresso Juvenil Artístico, quanto o Acropolio, mas talvez, para esclarecer os propósitos deste último, uma obra escrita por Souza Lobo e não localizada até o momento, se constitui como uma peça-chave: *Bellas-artes. Considerações sobre a reforma da Academia*, publicada no Rio de Janeiro em 1874:

E' uma memoria de 68 pags. em que o autor trata dos seguintes assumptos, tendo cada um destes seu respectivo capitulo. Os titulos dos diversos capitulos são: Direcção da academia antês escola de bellas-artes - Que resultados tem apresentado a academia? - Quantos milhares de contos de réis tem empregado o governo até hoje? - Em que condições frequentam os alumnos a academia?. - Quaes as garantias dos que se formam em bellas-artes? - Methodo e disciplina - Exposições - Considerações sobre as maneiras de criticarmos as bellas-artes - Conservatorio de musica - Ordenados.<sup>1765</sup>

Mas, no final, quem eram aqueles jovens artistas que frequentaram o espaço do Acropolio? Vários são os nomes de artistas e intelectuais que segundo os biógrafos frequentaram o ateliê de Almeida Reis, mas pouco sabíamos de quem fez parte do Acropolio, até o descobrimento de uma pequena notícia de 1877<sup>1766</sup>, escrita paradoxalmente por Phidias, que saluda os artistas de Acropolio, muitos deles alunos da Academia, sendo estes: F. Monteiro (Firmino Monteiro ou Francisco Monteiro Caminhoá), Assis, Almeida Reis, Belmiro de Almeida, Carlos Leopoldo Cesar Burlamaqui, também do Juvenil, Estevão Silva, Felix e Henrique Bernardelli, Villaça (Francisco Vilaça), Carlos Alberico de Souza Lobo, Hortencio de Cordoville, o único escultor, Leoncio (da Costa Vieira) (...), Antonio Bernardes Pereira Netto, Rodolpho Amoedo, Pedro José Pinto Peres, Portella, Antonio Araujo de Souza Lobo, Villela, Zeferino da Costa e José Rodrigues Moreira.

<sup>1762</sup> *Brazil Litterario*, 20 de novembro de 1864, p.4.

<sup>1763</sup> *O Portuguez*, 18 de setembro de 1864.

<sup>1764</sup> *Revista mensal da Sociedade Ensaios Literários*, 1 de junho de 1863, p. 163.

<sup>1765</sup> BLAKE, *Op. cit.*

<sup>1766</sup> *Gazeta de Notícias*, 13 de abril de 1877.

Vemos como o ateliê de Almeida Reis apresenta-se como um espaço multifuncional, de trabalho artístico, de ensino, de exposição e venda, além de reunião e discussão artística, literária e cultural, um ponto chave que acolheu a muitos dos mais importantes nomes da arte e da cultura brasileira do período.

### 5.3 A indústria da escultura

Precisamente os espaços artísticos como o atelier, ou mais ligados à indústria, como as marmorarias ou lojas e espaços de venda, têm sido menos tratados na historiografia artística, mas configuram uma parte importante para a compreensão das características e funcionamentos da escultura. Alguns estudos mais recentes vêm se ocupando destes temas, especialmente no caso das marmorarias e da escultura funerária, destacando-se as obras de Clarival do Prado Valladares<sup>1767</sup> e de Maria Elizia Borges<sup>1768</sup>, que dedicam seus estudos principalmente à produção dos marmoristas estrangeiros, desde finais do século XIX, em locais como Ribeirão Preto. Neste capítulo daremos importância ao labor dos escultores radicados no Brasil, tanto estrangeiros quanto nacionais, e que estabeleceram uma indústria duradoura na Corte.

Frequentemente os artistas deviam complementar sua atividade artística com outras ocupações que permitissem aumentar sua renda. Assim, desde a chegada da Missão Francesa, os escultores Marc e Zéphyrin Ferrez criaram indústrias, o primeiro abrindo em 1836 uma loja e oficina de escultura na própria Academia de Belas Artes, onde além de bustos de gesso e barro, o que seria sua principal produção escultórica, encarregava-se da realização de "vazos para jardins, próprios para repuchos, bem como diversas obras de talha, taes como pernas de commoda, encostos de cadeiras &c. &c., tudo pelo mais commodo preço"<sup>1769</sup>. Por sua vez,

---

<sup>1767</sup> VALLADARES, C. do P. *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional. 1972.

<sup>1768</sup> BORGES, M. E. "Arte Funerária e Il Commercio Carrarese in Brasile". em: BERRESFORD, S (cord.). *Carrara e il mercato della scultura*. Millano: Federico Motta Editore, 2007, p. 268-272; BORGES, M. E. *Arte funerária no Brasil (1890-1930). Ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002; BORGES, M. E. Il arte sepulcral de los manolistas italianos en Brasil (1890-1930), em: BARBERAN, F. J. R. (cord.) *Una Arquitectura para la Muerte*. / Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporaneos. Sevilla: Consejería de obras publicas y transportes-Dirección General de Arquitectura y Viviendas, 1993, p. 169-172.

<sup>1769</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de outubro de 1836.

Zeferino Ferrez aparece em 1824 oferecendo a realização de "botões para qualquer corporação militar, chapas, armas e laços para barretinas"<sup>1770</sup>, e formando sociedade com o ourives francês José Hartmann, para depois fundar em 1841 uma fábrica de papel em Andaraí, após a tentativa de estabelecer uma fundição e realizar os canos da fonte da Carioca<sup>1771</sup>. Outros artistas dirigiram sua atividade ao comércio de material artístico, com destaque aos moldes de gesso, como Leon Despres de Cluny, na sua empresa Cavalier&Despres, ou ao teatro, como Luigi Giudice, à frente do Teatro mecânico lírico fantástico.

Especialmente relevante para o nosso estudo será o caso das marmorarias, pois no período contemplado grande parte desta produção era importada da Europa, como recolhe Clarival do Prado ou, num período posterior, Maria Elizia Borges, ambos os dois autores focados na escultura funerária, mercado fundamental, que pelos limites do trabalho, não será aqui tratado individualmente. Diante da importação de obras e materiais estrangeiros, nos perguntamos aqui o que estava acontecendo no Rio de Janeiro em relação ao trabalho do mármore, tentando esboçar, em linhas gerais, o mercado do mármore nacional e seus principais protagonistas, campo muito pouco estudado.

No primeiro capítulo desta Tese destacamos alguns dos escultores que por causa do domínio do mármore chegaram ao Brasil, como Ferdinand Pettrich, Luigi Giudice, Camillo Formilli ou Giuseppe Berna, e, exceto Pettrich, que abandonaria o Brasil pela falta de encomendas importantes, estabeleceram-se definitivamente abrindo marmorarias próprias. Além destes artistas, contemplaremos aqui, pela sua relevância, o labor da família espanhola Garcia.

Tanto Luigi Giudice quanto Camillo Formilli anunciavam-se como escultores em mármore, mas seriam Giuseppe Berna e Blas Crespo Garcia, o sucessor de José Benito Garcia, os que fundaram marmorarias. Giuseppe Berna, autor do mausoléu do visconde de Guaratiba [Imagem 209], foi estudado por Henrique Sergio de Araújo Battista<sup>1772</sup>, quem afirma que em 1864 fundaria a empresa Berna Bolgiano&C, na rua de Ajuda, para no ano seguinte constituir uma empresa só, Ao grande monumento Guaratiba<sup>1773</sup>, na rua da Ajuda, 47<sup>1774</sup>, empresa que será liquidada pela sua viúva em 1907, e que pela primeira vez se anunciará em 1901 pela sua especialidade em mármore nacionais explorados por conta

---

<sup>1770</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de janeiro de 1824.

<sup>1771</sup> FERREZ, G. "Os irmãos Ferrez da Missão artística Francesa. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", v. 275, abril/junho 1967, p. 3-54.

<sup>1772</sup> BATISTA, *Op. cit.*

<sup>1773</sup> *Correio Mercantil*, 20 de outubro de 1865.

<sup>1774</sup> *Ibidem.*

própria<sup>1775</sup>. Apesar de não conhecer a data exata de entrada de Giuseppe Berna, como aponta Battista<sup>1776</sup>, os anúncios da viúva Berna oferecem duas datas de inauguração da marmoraria, 1860 em 1859<sup>1777</sup>, e 1854, em 1903<sup>1778</sup>, além de enumerar os prêmios obtidos no percurso da marmoraria, na Itália em 1860, e no Brasil em 1866, 1868 e 1884<sup>1779</sup>. Também recebeu menção honrosa na Exposição Nacional de 1867<sup>1780</sup>.

Apesar da longa existência da marmoraria, poucas obras são conhecidas. Adalberto Mattos<sup>1781</sup> destaca obras como as armas imperiais em mármore [Imagem 208], um monumento com um busto em mármore, um busto com pilastra em mármore e um medalhão na Exposição Nacional de 1867. Realizaria também o busto de Zacarias de Goes e Vasconcellos, do Museu Nacional de Belas Artes [Imagem 210], e o desenho e os moldes para a fundição da espada de honra oferecida pelo exército ao general Osório<sup>1782</sup>. Uma das práticas que se repetem no tempo é a presença de estátuas da marmoraria em representações teatrais, como nos concertos Patti do Teatro São Pedro de Alcântara, em 1870<sup>1783</sup>, e no Teatro Lírico, em 1907<sup>1784</sup>.

---

<sup>1775</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1901, p. 1.931.

<sup>1776</sup> BATISTA, *Op. cit.* s/p.

<sup>1777</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1901, p. 1.931.

<sup>1778</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1903, p. 1.967.

<sup>1779</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1901, p. 1.931.

<sup>1780</sup> *Correio Mercantil*, 21 de setembro de 1867, p. 3.

<sup>1781</sup> *Ilustração Brasileira*, março de 1923.

<sup>1782</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de janeiro de 1871, p. 2.

<sup>1783</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de julho de 1870, p. 4.

<sup>1784</sup> *O Paiz*, 28 de junho de 1907.

Imagem 208 - Giuseppe Berna. Armas imperiais, mármore.



Fonte: MATTOS, A. "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, março de 1923

Imagem 209 - Anuncio da marmoraria de Giuseppe Berna.

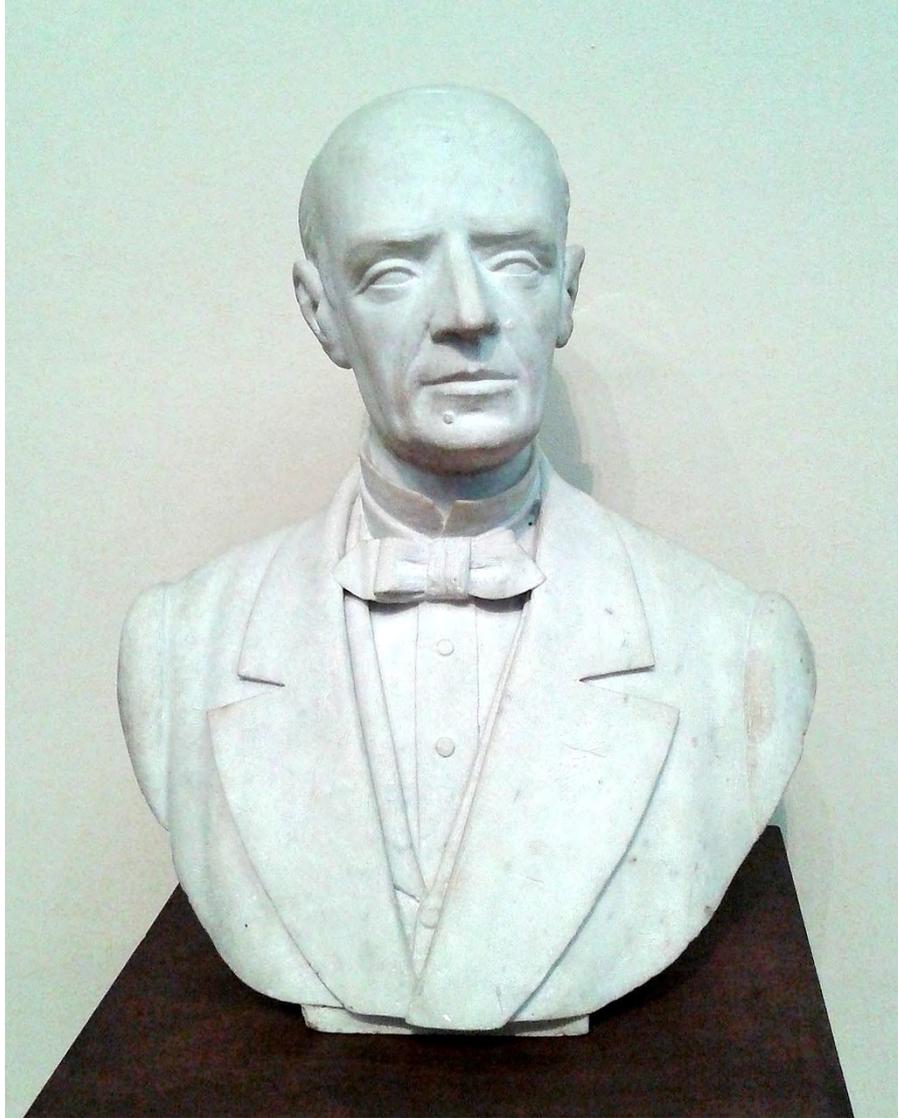
76 NOTABILIDADES

Ó abaixo assignado avisa aos seus respeitav is Freyzezes, aos seus Am'gos e ao Publico em geral, que o imperial estabelecimento de marmores de todas as qualidades é nominado Ao grande Monumento CLAVARENSIS, é sempre á sua d'Ajuda n. 54, e não outro numero, e que não tem irmão, socio ou successores, continuando sempre em maior escala.

**JOSÉ BERNA**

Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1874, p. 76.

Imagem 210 - Giuseppe Berna. Busto de Zacarias de Goes e Vaconcellos, mármore. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:José\\_Berna\\_\\_Busto\\_de\\_Zacarias\\_Goes\\_e\\_Vasconcelos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:José_Berna__Busto_de_Zacarias_Goes_e_Vasconcelos.jpg)>

Além das obras realizadas por Giuseppe Berna, como empresário também venderia obras encomendadas a Europa, como as que aparece vendendo em 1865:

um lindo e variado sortimento de todos os objectos que dizem respeito a esta arte, como sejam monumentos modernissimos, figuras para jardins e galerias, portaes, janellas com a medição da Illma. camara, repuxos de 1, 2 e 3 bacias; vasos para jardim, ditos funebres, estatuarios para sepulturas, pias para baptismo e agua benta, ladrilhos de diversos gostos, pedras para mobílias, ditas para jazigos perpetuos, etc, letras de metal, ditas em relevo e gravura de diversos typos, ornatos de lindos gostos, garantindo-se perfeição de trabalho e modicidade em preços.<sup>1785</sup>

---

<sup>1785</sup> *Correio Mercantil*, 20 de outubro de 1865.

## 5.4 A família Garcia

Imagem 211 - Anuncios da marmoraria Coroa de Louro e Nova Reforma.

BUSTOS, MARMORES, ETC. 13

**CAMILLO FORMILLI**

**ESTATUARIO**

PREMIADO COM A MEDALHA DE PRATA  
NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1861

estabelecido com officina de esculptura na rua Nova do Conde n. 99, annuncia ao respeitavel publico desta côrte que se incumbe de apromptar qualquer obra de sua arte em marmore, como sejam tumulos, monumentos, bustos, estatua, etc.

---

ESTABELECIMENTO COMMERCIAL DE MARMORES  
INTITULADO

**A COROA DE LOURO**

Rua da Ajuda 35, em frente á de Santo Antonio

**JOSÉ BENITO GARCIA**

tendo ido á Europa positivamente a negocio e recommendado por pessoa de consideração e estima, não só nesta praça como nas da Europa, effectou um carregamento de marmores em Italia directamente a este porto, sortido tanto em obras feitas, como pedras de diversos tamanhos, e encarrega-se de fazer qualquer obra a gosto dos freguezes, tanto nessa côrte como fóra della.

Tambem se encarrega de mandar vir da Europa qualquer encomenda com vantagem para o comprador, por se ter ralação pessoal com os principaes negociantes de marmores, e estar em correspondencia directa com elles, assim como com diversas pessoas do commercio.

**35 RUA DA AJUDA 35**

CASA DE TRES PORTAS, EM FRENTE Á RUA DE SANTO ANTONIO.

FERRAGENS E MARMORES. 65

ANTONIO JOAQUIM FERNANDES DE MEIRA GUIMARÃES  
SUCESSOR DA FIRMA GUIMARÃES & C.

LOJA DE FERRAGENS, TINTAS, VERNIZES E VARIAS MIUDEZAS  
**48 PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO 48**

Esta casa, já ha annos aberta, e muito acreditada pelas boas qualidades das ferragens e todos os generos que tem á disposição do publico, com sortimento de tudo em grande escala e por preços razoaveis. Encarrega-se tambem de pinturas e forrações de papel.

---

**NOVA REFORMA**

DE MARMORES



DE CARRARA.

**A COROA**

**DE LOURO**

35 RUA DA AJUDA

99

EM FRENTE Á DE SANTO ANTONIO

**JOSÉ BENITO GARCIA**

encarrega-se de apromptar qualquer obra d'arte, tanto nesta côrte como fóra della, ainda mesmo debaixo das regras da architectura; escadas com balaustres e corrimãos, como a do Sr. Dr. Manoel Marques de Sá, á rua do Catiete n. 40, ou de qualquer outro feito. pois possui um forno com o qual pôde executar qualquer trabalho por mais difficil que seja, assim como lapidas com letras em relevo ou granadas, com columnas nos cantos e com correntes, pois servem de ornamento, e podem se collocar as velas por finados, bem como em monumentos, tudo por preços razoaveis. Tambem se encarrega de mandar vir da Europa qualquer encomenda, por se ter ralação pessoal com os principaes negociantes de marmores de Carrara na ultima viagem que fez, e estar em correspondencia directa com elles, assim como com diversas pessoas do commercio.

**35 Rua d' Ajuda 35**

CASA DE TRES PORTAS EM FRENTE Á RUA DE SANTO ANTONIO  
RIO DE JANEIRO.

Fonte: *Almanak*, 1866, Notabilidades, p. 65

José Benito Garcia, patriarca da família Garcia, aparece pela primeira vez em 23 de março de 1861, dissolvendo a sociedade que formava junto com Manuel da Silva Tavares, Garcia&Tavares, situada na rua da Ajuda, 37<sup>1786</sup>, dissolução que teria a ver com uma viagem a Europa, em 25 de abril do mesmo ano<sup>1787</sup>. A Coroa de Louro, marmoraria de José Benito Garcia [Imagens 211 e 212], oferecia após a sua viagem a Europa, "a negocio e recommendado por pessoa de consideração e estima, não só nesta praça como nas de Europa"<sup>1788</sup>, um rico surtido de mármores na Itália, tanto de obras feitas quanto de pedras de diversos tamanhos, instalando-se na rua da Ajuda, 35. Mas não só seria importador de obras, e

<sup>1786</sup> *Correio Mercantil*, 25 de março de 1861.

<sup>1787</sup> *Correio Mercantil*, 25 de abril de 1861.

<sup>1788</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863, p. 13.

correspondente das principais casas europeias, senão que se oferecia para realizar qualquer encomenda. Três anos depois, em 1866, anuncia-se como:

encarrega-se de apromptar qualquer obra d'arte, tanto nesta côrte como fóra della, ainda mesmo debaixo das regras da architectura; escadas com balaústres e corrimãos, como a do Sr. Dr. Manoel Marques de Sá, á rua do Cattete n. 40, ou de qualquer outro feito, pois possui um torno com o qual póde executar qualquer trabalho por mais difficil que seja, assim como lapidas com letras em relevo ou gravadas, com columnas nos cantos e com correntes, pois servem de ornamento, e podem se collocar as vélas por finados, bem com em monumentos, tudo por preços razoaveis. Tambem se encarrega de mandar vir da Europa qualquer encomenda, por se ter relacionado pessoalmente com os principaes negociantes de marmores de Carrara na ultima viagem que fez, e estar em correspondencia directa com elles, assim como com diversas pessoas do commercio.<sup>1789</sup>

Além da mencionada escada com balaústres e corrimãos da rua de Catete, José Benito recebeu a encomenda de realizar a capela funerária de Manuel Cornélio dos Santos em 1868<sup>1790</sup>.

Outro membro da família, Antonio Garcia [Imagem 213], aparece em 1878 com marmoraria própria, na rua Sete de Setembro, 189, encarregando-se de "monumentos para jazigos de familia, os mais modernos até hoje conhecidos, garantindo-se sua construção e solidez; assim como tambem se faz lapides para sepulturas, com letras de qualquer typo"<sup>1791</sup>.

Mas foi Blas Crespo Garcia quem sucedeu a José Benito Garcia à frente da Coroa de Louro desde 1872<sup>1792</sup> na mesma sede, rua da Ajuda, 35, encarregando-se de realizar túmulos, lápides com letras em relevo ou gravadas, ornatos, pias batismais, grades, escadas, balaústres, colunas e qualquer obra de torno, dispondo de esculturas e mármores importados, assim como oferecendo-se "de executar qualquer trabalho á vista de dezenhos para frente e interior de Igrejas, palacetes e predios"<sup>1793</sup>.

---

<sup>1789</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1866, Notabilidades, p. 65.

<sup>1790</sup> *Correio Mercantil*, 8 de março de 1868.

<sup>1791</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1878, p. 809.

<sup>1792</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 649.

<sup>1793</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1873, Notabilidades, p. 54.

Imagem 212 - Anuncio da marmoraria Coroa de Louro.

54 NOTABILIDADES

**À CORÔA DE LOURO**  
35 RUA D'AJUDA 35

MARMORES DE MARMORES  
DE DE  
CARRARA LISBOA, ETC.



ESTABELECIMENTO DE OBRAS DE MARMORES  
**BLAS CRESPO GARCIA**  
SUCCESSOR DE  
**JOSÉ BENITO GARCIA**

Nesta casa apronta-se com toda a brevidade e perfeição e por preços razoáveis qualquer obra concernente á profissão de Marmorista

como seião :

tumulos, lapides com letras em relevo ou gravadas, e ornatos (pias baptismaes) grades, escadas, balaustres, columnas e toda a obra de torno.

Encarrega-se de executar qualquer trabalho á vista de dezenhos para frente e interior de Igrejas, palacetes e predios, etc., etc., etc.

O annunciante acaba de receber um bonito e completo sortimento de Figuras de diversos tamanhos e gostos, assim como, marmores de diversas medidas e qualidades.

Recebem-se encomendas para importação de tudo relativo ao negocio, por estar em correspondencia com as principaes casas importadoras de marmores para este paiz.

Encarrega-se de assentar tudo em seus lugares, nesta cidade e suburbios.

35 RUA D'AJUDA 35  
Casa de tres portas em frente á rua de Santo Antonio  
RIO DE JANEIRO.

Fonte: *Almanak*, 1873, Notabilidades, p. 54.

Imagem 213 - Anuncio da marmoraria de Antonio Garcia.

NEGOCIANTES (LOJA DE MARMORES.) 809  
Armazens e Lojas de Marmores. [546]



**ANTONIO GARCIA**  
COM

ESTABELECIMENTO DE MARMORES DE CARRARA  
189 Rua Sete de Setembro 189

Neste estabelecimento encontrará o respeitavel publico monumentos para jazigos de familia, os mais modernos até hoje conhecidos, garantindo-se sua construcção e solidez; assim como tambem se faz lapides para sepulturas, com letras de qualquer typo, mais barato do que em outra qualquer parte.

189 RUA SETE DE SETEMBRO 189

Fonte: *Almanak* 1878, p. 809.

A Coroa de Louro realizará obras importantes durante a década de 1870, como as obras para a Santa Casa da Misericórdia de Campinas, com quem contratou a execução do altar-mor da capela do Hospital [Imagem 214], de três estátuas para a fachada exterior [Imagem 215], duas credencias e dois vasos para água benta, e o ladrilho do presbitério pela quantia de 15.000.000 de réis<sup>1794</sup>. Segundo a imprensa, realizaria duas obras, em igrejas não identificadas, a capela do Santíssimo e o presbitério e altar mor da igreja de Nossa Senhora da Aparecida.

Imagem 214 - Capela de Nossa Senhora da Boa Morte. Santa Casa da Misericórdia. Campinas.

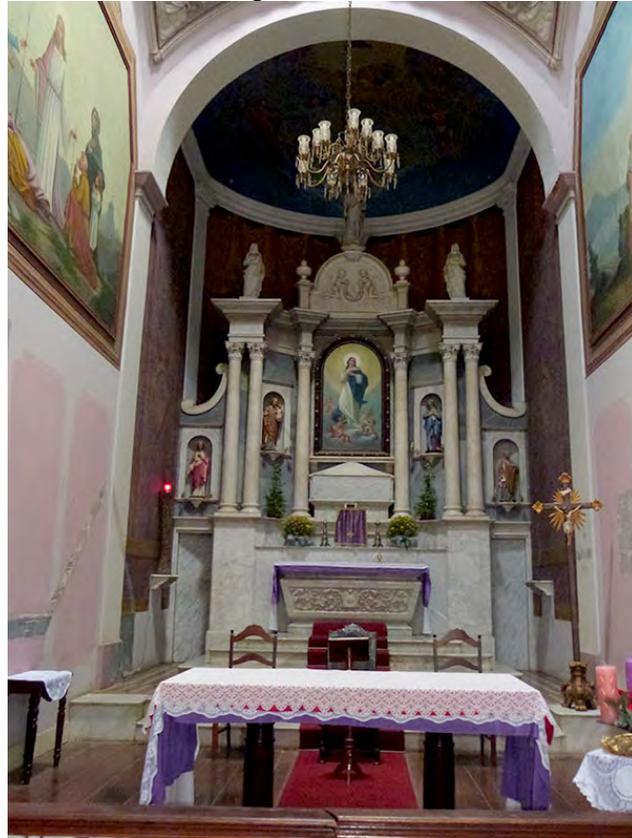


Fonte: < [http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2014/08/capa/campinas\\_e\\_rmc/200925-a.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2014/08/capa/campinas_e_rmc/200925-a.html) >

---

<sup>1794</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 18 de fevereiro de 1875.

Imagem 215 - Altar da capela de Nossa Senhora da Boa Morte. Santa Casa da Misericórdia, Campinas.



Fonte: < <http://santacasacampinas.com.br/wp-content/uploads/2016/10/foto-capela-3-1.jpg>>

Realizaria também a capela de Nossa Senhora da Aparecida em Guaratinguetá e obras na igreja matriz da Glória, no Rio de Janeiro, cujos desenhos ficaram expostos no estabelecimento. Seu labor funerário é destacável, realizando túmulos no cemitério de Lorena e os túmulos do visconde de Guaratinguetá [Imagem 216] e do barão de Jundiaí [Imagem 217]. O primeiro foi erigido antes de 1881, e o segundo foi colocado nesse ano no cemitério dos Passos de Guaratinguetá:

O monumento é de finíssimo marmore branco, de fôrma hexagona. Eleva-se de um pedestal quadrangular de granito nacional, extraído das pedreiras do Sr. Antonio Rosa. Face da frente: armas do visconde, abaixo delas a inscrição do dia do seu passamento e a idade com que fallecera. Palavras em relevo de São Paulo aos ephéseos, em outra dedicatória da família.

Nas tres outras faces, mais salentes, Fé, Esperanza e Caridade. Coroadas por outra escultura de maior vulto sobre o fuste de uma coluna toscana, representando a

saudade, tendo na mão esquerda uma guinada de flores e com a direita sustentando o rosto, que parece vergado ao peso da dor que lhe traspassa o coração.<sup>1795</sup>

Imagem 216 - Blas Crespo Garcia. Túmulo do visconde de Guaratinguetá.



Fonte: <[http://www.jlsocial.com.br/shorts\\_363.htm](http://www.jlsocial.com.br/shorts_363.htm)>

---

<sup>1795</sup> *Gazeta de Notícias*, 31 de janeiro de 1881, p. 3.

Imagem 217 - Blas Crespo Garcia. Túmulo do barão de Jundiahí.



Fonte: <<http://mapio.net/pic/p-54010816/>>

Pela primeira vez se anuncia, em 1880, como Imperial estabelecimento de Mármore de Carrara, mas o seria desde pelo menos 1877<sup>1796</sup>, na rua da Ajuda, 37, sede original de Garcia&Tavares. Este importante título foi ostentado por várias marmorarias desde Bolgiano&irmão, formada por Michel Bolgiano, que chegou de Gênova em 23 de março de 1859<sup>1797</sup>, e foi liquidada em 1871<sup>1798</sup>, na rua da Ajuda, 31, que oferecia um:

grande sortimento de objectos artisticos do dito marmore, como grande tumulo proprio para jazigo de familia, ditos pequenos, lanternas de latão prateadas proprias para tumulo, e pedras para sepultura, figuras funebres, ditas para jardim, uma figura

<sup>1796</sup> *Gazeta de Notícias*, 8 de dezembro de 1877, p. 2.

<sup>1797</sup> *Jornal do Comércio*, 24 de março de 1859.

<sup>1798</sup> *Jornal do Comércio*, 4 de maio de 1871.

de um só pedaço, altura ao natural (representa um caçador), vasos grandes como ornato e pequenos para sepultura, repuxos de todos os tamanhos, pias para água benta, ditas de sala de jantar, ditas de baptismo, grandes pias massiças para cozinha, para água fria e quente, almofarizes grandes, ditos pequenos, pedras finas para lavatórios, ditas de mármore de côr.<sup>1799</sup>

Em 1863, Michéle Bolgiano, junto com Giuseppe Berna e Fratelli Zignano, fundaria a firma comercial Berna, Bolgiano&comp.<sup>1800</sup>, na rua de Ajuda 31 e 47, com um capital de 30.000.000 de réis<sup>1801</sup>, da qual sairia Berna para fundar Ao grande monumento Guaratiba em 1865, permanecendo o título de imperial com Bogiano. Após a liquidação da marmoraria de Bolgiano, o título transfere-se à marmoraria de Giuseppe Berna, em julho de 1871<sup>1802</sup> até 1876<sup>1803</sup>, mas um outro marmorista, o terceiro integrante da antiga Berna, Bolgiano&comp, Luigi Zignano, na rua da Ajuda, 25, se anunciaria como Antigo Imperial Estabelecimento de Carrara em 1872<sup>1804</sup>, quando a marmoraria, propriedade até então de José de Souza Gesteira, passa a ser propriedade de Zignano, quem contratou ao artista italiano G. B. Parodi para a direção da empresa, oferecendo mausoléus, estátuas, vasos, repuxos, banheiras, pias, ladrilhos pretos e brancos, pedras em bruto. Em 1873, outra marmoraria, Pieroni&Cresta, na rua da Ajuda, 33, ostenta o título de imperial, ao mesmo tempo em que a marmoraria de Berna, e oferecia "estátuas, vasos, balaustres, pias para sala de jantar, ditas de parede, ditas de lavar pratos, ladrilhos, banheiros, colunas, pias de batismo, túmulos, cruzeiros, etc. feitos na Itália"<sup>1805</sup>.

Depois de Bolgiano, Berna e Pieroni, o título recairia em Blas Crespo Garcia em 1877, após suas obras na Santa Casa de Campinas, que o manteria até 1885<sup>1806</sup>, data de sua morte, sendo sepultado no dia 25 de julho, aos 41 anos<sup>1807</sup>.

Na década de 1880 há um grande número de marmoristas, mas não sabemos quantos deles também vendiam ou, mais importante, possuíam ateliers de criação própria. Entre eles destacam-se A. P. de Almeida & C, Antonio Joaquim de Souza Braga, E. M. da Costa Vianna, Francisco de Almeida Costa ou Francisco Roberto Pimenta<sup>1808</sup>. Também Achille Bernardazi, Constantino Fernandes da Cunha, E. Vianna & C. (E. M. da Costa Vianna e Guilherme Vianna), Giovanni Pierroni, Gustave Theisen & C. (Paris), João Gonçalves da

<sup>1799</sup> *Jornal do Comércio*, 11 de junho de 1871, p. 6.

<sup>1800</sup> *Correio Mercantil*, 16 de abril de 1863.

<sup>1801</sup> *Correio Mercantil*, 19 de maio de 1863.

<sup>1802</sup> *Jornal do Comércio*, 23 de julho de 1871.

<sup>1803</sup> *Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1876, n. 1.

<sup>1804</sup> *Jornal do Comércio*, 17 de novembro de 1872, p. 7.

<sup>1805</sup> *Jornal do Comércio*, 8 de dezembro de 1873.

<sup>1806</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1885, p. 720.

<sup>1807</sup> *Gazeta de Notícias*, 31 de julho de 1885.

<sup>1808</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1880, p. 872.

Silva, João Manoel Pomar, Joaquim Pereira da Motta, José Barbosa Neves, José Rodrigues Machado, Luiz Alve Soutello, Luiz Rossi & Filho, Manoel Antonio da Cunha, Mattarana Filho, Paulino Luiz Saroldi, Rocha & Avellar (Francisco Xavier da Rocha)<sup>1809</sup>. Algumas figuras se destacam, como Francisco Xavier da Rocha, marmorista importador, correspondente das principais casas na Europa, que se anuncia como proprietário do maior depósito de mármore do Império, com especialidade em pedras para sepulturas, mausoléus e pedras para mobília<sup>1810</sup>. Também Joaquim Pereira da Motta encarregava-se de pedras para sepulturas, mausoléus, capelas, ornatos, estátuas, bustos ou brasões de armas de nobreza<sup>1811</sup>.

Segundo o que pode ser visto, a maioria das marmorarias anunciava-se como correspondentes de casas estrangeiras, trazendo regularmente carregamentos de obras feitas principalmente na Itália, sem notícia de ateliers de escultura nas próprias marmorarias. Neste ponto é interessante destacar de novo as marmorarias de Berna e Blas Crespo Garcia, que realizaram bustos sob encomenda, o primeiro o de Zacarias de Goes e Vasconcelos, de qualidade pouco destacável, e o segundo o do conselheiro João Alfredo, para ser colocado numa das salas do Externato dom Pedro II<sup>1812</sup>, e que foi exposto na marmoraria antes de sua colocação no destino final, como foi feito com os desenhos das obras da Santa Casa de Campinas, destacando-se, assim, seu caráter artístico. No anúncio de 1880, A Coroa de Louro, além dos serviços comumente prestados nas marmorarias, oferece realizar qualquer obra relativa à sua arte a partir de desenhos, possuindo "pessoal perfeitamente habilitado para ornato e escultura"<sup>1813</sup>.

---

<sup>1809</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1881, p. 910

<sup>1810</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1880, p. 872

<sup>1811</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1880, p. 872

<sup>1812</sup> *Gazeta de Notícias*, 8 dezembro 1877

<sup>1813</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 188, p. 875.

## 5.5 As fundições artísticas

Do mesmo modo que no caso das marmorarias, a fundição artística é um tema de estudo que ainda tem muito a contribuir ao conhecimento da escultura. Nicolau Abrantes, em 1979, publicou sua obra *História da fundição artística do Brasil*<sup>1814</sup>, referente para o conhecimento do tema, também tratado por Mauro Lino do Nascimento em *Arte e técnica: escultura brasileira no século XIX*. Abrantes destaca, após a morte do mestre Valentim, fundidor de várias peças escultóricas na cidade, a ausência da fundição artística até as obras de Bernardelli, ainda que enumere os estabelecimentos de fundição de metais existentes, do mesmo modo que Nascimento. Diante desta ausência de atividade de fundição artística, tratamos de verificar o estado da fundição artística no Segundo Reinado.

Gilberto Ferrez, bisneto de Zéphyrin Ferrez, aponta as tentativas do escultor de estabelecer uma fundição, que chegaria a fundir os canos de chumbo da fonte da Carioca e uma pequena figura do imperador de três palmos<sup>1815</sup>, modelo para a realização da estátua em mármore de Francesco Benaglia<sup>1816</sup>. O *Correio Oficial*, em 1841, indica três fundidores de ferro e cobre, propriedade dos Srs. Ferrez, Paris e Parot<sup>1817</sup>. Já em 1833, *Le Mesager du Brésil*<sup>1818</sup> destaca o trabalho de fundição de Marc Ferrez, que trabalharia ferro, bronze, cobre e estanho:

Parmi un grand nombre d'établissements recommandables nous citerons la fonderie de M. Ferrez, dans la Cidade Nova, ou le fer, le bronze, le cuivre et le étain prennent toutes les formes que la consommation exige. Cette intéressante usine mérite toute espèce d'encouragement.<sup>1819</sup>

A ideia de realizar obras de importância de fundição nacional aparece em dois projetos apresentados por Zéphyrin Ferrez e Grandjean de Montigny: o projeto dos monumentos a dom Pedro I e José Bonifácio em 1839; e o projeto do chafariz da Carioca em 1840. No primeiro deles, o orçamento apresentado para a realização dos monumentos, com um total de 68.118.000 réis, destinava 9.040.000 à construção de um forno de fundição, com os seguintes

<sup>1814</sup> ABRANTES, N. *História da fundição artística no Brasil*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1979.

<sup>1815</sup> *Império do Brasil: Diário Fluminense*, 1 de julho de 1826, p. 203.

<sup>1816</sup> FERREZ, *Op. cit.*

<sup>1817</sup> *Correio Oficial*, 5 de março de 1841.

<sup>1818</sup> *Le Messager du Brésil*, 19 de janeiro de 1833, p. 2.

<sup>1819</sup> *Império do Brasil: Diário Fluminense*, 1 de julho de 1826, p. 203.

itens: o alicerce do forno, 1.460.000 réis; a fossa revestida de cantaria, 2.000.000 réis; 30 milheiros de tijolos refratários, 900.000 réis; 60 milheiros de tijolos de alvenaria, 1.080.000 réis; porta de ferro à romana para o d.º, 400.000 réis; e jornais de obreiros e serventes, 1.600.00 réis<sup>1820</sup>. No segundo, propõem de novo a realização de várias figuras e ornamentos de bronze: armas de 20 palmos, duas mulheres índias de 18 polegadas, duas meninas índias, quatro golfinhos, dois cavalos-marinhos, uma cabeça de Netuno e a inscrição Carioca<sup>1821</sup>.

Parece que Marc Ferrez também fundiria os capiteis da fachada da Academia de Belas Artes, pois, em 18 de dezembro de 1846, a instituição decide que o professor fosse o responsável por modelá-los<sup>1822</sup>, e em 20 de dezembro de 1847 a atas mostram como já tinha recebido o bronze do Arsenal de Guerra, momento em que também lhe são encomendadas as estátuas de Apolo e Minerva para a mesma fachada<sup>1823</sup>.

Na década de 1840 outro artista estava realizando fundições em pequeno formato, Justino de Araújo, a quem foi encomendado, em 1837, o menino em metal da fonte do Passeio Público<sup>1824</sup>, sem constância de sua conclusão. Os trabalhos que chegou a entregar foram os dois golfinhos de bronze que ornavam a fonte do Cais do Valongo, já fundidos em 19 de fevereiro de 1841<sup>1825</sup>, pelos que recebeu 745.200 réis<sup>1826</sup>. A câmara municipal encomendou-lhe de novo, em 1845, golfinhos para o chafariz da Praça do Mercado<sup>1827</sup>, chafariz inaugurado em 2 de dezembro de 1840<sup>1828</sup>. Justino de Alcântara, fundidor por conta própria, resulta uma figura um tanto intrigante, pois viu-se envolto num escândalo não muito claro na Casa da Moeda, onde era diretor de corte de cobre, fundição e máquinas de laminar<sup>1829</sup>, e seria acusado de impostor ao fazer-se passar por maquinista, sendo ele um simples serralheiro. Devido a este assunto, em 1846, aparece como fugido da Corte, sem deixar mais notícias<sup>1830</sup>.

Sem dúvida, a I Exposição Nacional, em 1861, será um marco privilegiado para a fundição artística e uma amostra do progresso do império nas diferentes indústrias e artes. Nesta ocasião, podemos contabilizar no catálogo vários fundidores com diversos trabalhos

<sup>1820</sup> Descrição das estátuas: equestre do Sr. D. Pedro I e pedestre do Conselheiro José Bonifácio, com orçamento assinado por Zeferino Ferrez e Augusto Henrique Vitório Grand Jean de Montigny, 1839. Manuscrito, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. (Localização I-46,23,1A - Manuscritos).

<sup>1821</sup> *Correio Oficial*, 9 de setembro de 1840, p. 220.

<sup>1822</sup> Atas do diretor, Sessão pública, 18 de dezembro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1823</sup> Atas do diretor, 20 de dezembro de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

<sup>1824</sup> *Diário Oficial*, 25 de setembro de 1837.

<sup>1825</sup> *Jornal do Comércio*, 1 de março de 1841.

<sup>1826</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de agosto de 1843.

<sup>1827</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de março de 1845, p. 2.

<sup>1828</sup> *Jornal do Comercio*, 30 de novembro de 1840, p. 3.

<sup>1829</sup> *Astréa*, 11 de novembro de 1828, p. 1467

<sup>1830</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de julho de 1846, p. 4.

artísticos em maior ou menor grau. A obra mais importante e que abria o catálogo seria a efígie pedestre de dom Pedro I, fundida em bronze na Fundição Ponta d'Área [Imagem 218].

Imagem 218 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Dom Pedro II, 1862, bronze.



Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

Esta obra teve pouca repercussão na imprensa e na historiografia, e no catálogo não se especifica o autor, dando mais importância à fundição do que à própria criação artística, que parece ser, segundo *O Diário do Rio de Janeiro* de 1873<sup>1831</sup>, obra de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, sendo pouco elogiada no mesmo jornal:

foi pessimamente moldada, os ornamentos estão sem detalhes, na mursa do manto imperial sobressaem os defeitos de um modo notavel, pos do lado esquerdo as pennas estão com todo o relevo; no entanto que do lado direito mal se distinguem: nos pes em alguns pontos o metal penetrou a massa do molde e as costas ficaram cheias de pequenas fendas.<sup>1832</sup>

<sup>1831</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de julho de 1873.

<sup>1832</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de janeiro de 1862.

A fundição Ponta d'Area<sup>1833</sup>, originalmente de ferro, foi criada em 1844, com depósito e agência na rua de São Pedro, 75, recebendo:

encomendas de toda a obra de ferro fundido, como sejam: moendas de engeho de assucar, de tachos, canos para aqueductos, molinetes e escovens, e guindastes; caldeiras para fabricas de sabão e de sebo, portões e gradarias para chacaras, fogões, peças de machinas de vapor, e em geral de toda a obra de ferro fundido.<sup>1834</sup>

Em 1846 foi comprada do inglês Charles Colmann por Irineu Evangelista de Sousa, barão de Mauá. Nela, realizavam-se diversas obras de fundição, não figurando mais fundições escultóricas nas suas instalações.

Dentre os fundidores concorrentes na Exposição de 1861, destacam-se Adam Urbach, Henry Heargraves e Miguel Couto dos Santos, cujas personalidades tentaremos esclarecer aqui.

Adam Urbach, de origem belga, entrou no porto do Rio de Janeiro em 9 de agosto de 1849<sup>1835</sup>, e trabalhava como fundidor no Arsenal da Marinha em 1851<sup>1836</sup>, para depois abrir uma fundição própria em 1856, na rua da Guarda Velha, 16, fundindo peças para máquinas de vapor e de engenho, ornamentos para grades, camas e figuras<sup>1837</sup>.

Na Exposição Nacional de 1861 apresentou várias obras, que lhe renderam uma menção honrosa na seção indústria metalúrgica, artes e produtos químicos<sup>1838</sup>, sendo um arado de sistema americano<sup>1839</sup>, vários ornatos para camas [Imagem 219], dois medalhões de ferro - fundido com o retrato do imperador um e o outro com as armas imperiais<sup>1840</sup> - e a que foi sua peça mais destacada, uma escada de caracol [Imagem 220] definida como de elegante desenho e boa fatura<sup>1841</sup>. Esta obra introduz a questão dos escultores por trás de estabelecimentos como as marmorarias e as fundições, pois não seria o próprio Urbach quem modelaria as peças, senão que haveria escultores de ornatos ou artesãos para o desenho e modelagem das mesmas, que poderiam ser escravos, como sucede frequentemente nestes estabelecimentos, e que no caso da escada sabemos que foi desenhada pelo moldador

<sup>1833</sup> MOMESSO, B. P. *Indústria e trabalho no século XIX: O Estabelecimento de Fundição e Máquinas de Ponta d'Areia*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

<sup>1834</sup> *Jornal do Comércio*, 30 de agosto de 1844, p. 4.

<sup>1835</sup> *Jornal do Comércio*, 10 de agosto de 1849, p. 4.

<sup>1836</sup> *O Correio da Tarde*, 28 de agosto de 1851.

<sup>1837</sup> *Correio Mercantil*, 24 de outubro de 1856. *Correio Mercantil*, 2 de janeiro de 1857.

<sup>1838</sup> *Correio Mercantil*, 15 de março de 1862.

<sup>1839</sup> SANTOS, F. M. dos. "O progresso material no Segundo Reinado", *O cruzeiro*, 28 de novembro de 1964.

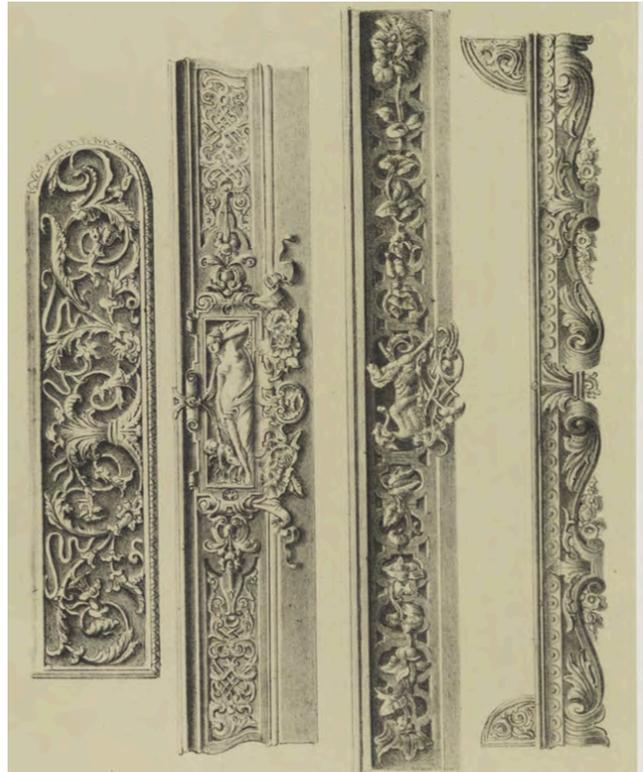
<sup>1840</sup> *Ibidem*.

<sup>1841</sup> *Jornal do Comércio*, 16 de fevereiro de 1862.

Monteiro<sup>1842</sup>. Depois da Exposição, segue anunciando-se, na rua da Saúde, 178, como artífice de peças de máquina a vapor tanto de mar como de terra, e para engenhos e ornamentos<sup>1843</sup>.

Por sua parte, o inglês Henry Hargreaves entrou no porto no dia 8 de novembro de 1860<sup>1844</sup>, instalando-se na rua do Livramento, 149, e rua da Gamboa, 34<sup>1845</sup>, labor continuado por sua viúva e filhos, Carlos Fleming Hargreaves e Henrique Eduardo Hargreaves<sup>1846</sup>. O fundidor recebeu uma menção honrosa<sup>1847</sup> pelo seu relevo fundido em ferro com as efigies dos imperadores [Imagem 221], para a máquina de cunhar da Casa da Moeda [Imagem 222], cujo modelo poderia ser o retrato em medalhão em gesso de Suas Majestades Imperiais que Christian Lüster apresentou na Exposição Geral de 1860 [Imagem 223].

Imagem 219 - Adam Urbach. Ornatos para camas, ferro fundido. Exposição Nacional, 1861.



Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*.  
Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

<sup>1842</sup> *Ibidem*.

<sup>1843</sup> *Correio Mercantil*, 11 de maio de 1864.

<sup>1844</sup> *Correio da Tarde*, 9 de novembro de 1860, p. 3.

<sup>1845</sup> *Indicador Alfabético*, 1875, p. 64.

<sup>1846</sup> *Novo e Completo Indice Chronologico da Historia do Brasil*, 1873, p. 181.

<sup>1847</sup> *Correio Mercantil*, 15 de março de 1862.

Imagem 220 - Adam Urbach. Escada, ferro fundido. Exposição Nacional, 1861.



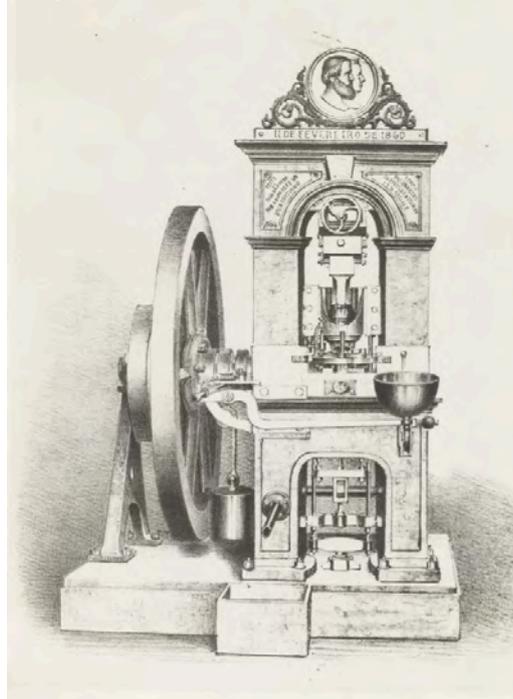
Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*.  
Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

Imagem 221 - Henry Heargraves. Medalhão com as efigies dos imperadores, ferro fundido. Exposição Nacional, 1861.



Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*.  
Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862

Imagem 222 - Máquina para cunha moeda.  
Exposição Nacional, 1861.



Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861.  
Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

Imagem 223 - Christian Lüster. Medalhão de  
Suas Magestades Imperias.

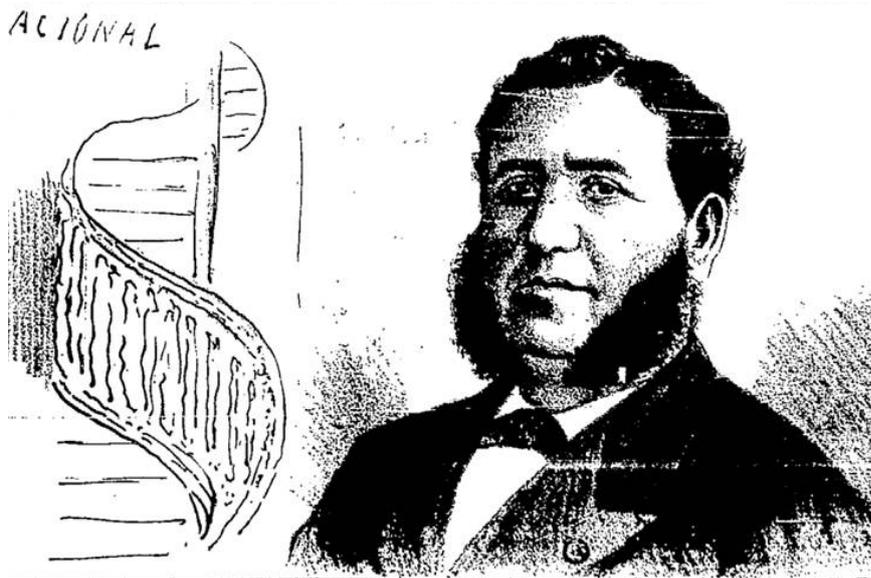


## 5.6 Miguel Couto dos Santos

O fundidor mais relevante do período por sua produção artística seria, sem dúvida, o português Miguel Couto dos Santos [Imagem 224], quem apresentou na Exposição Nacional de 1861 vários ornatos de ferro fundido [Imagens 225, 226, 228, 229 e 230], oito painéis e um quadro representando o Brasil, pelos que recebeu uma medalha de prata<sup>1848</sup>.

Miguel Couto dos Santos anunciou-se desde 1848 como ferreiro e serralheiro<sup>1849</sup>, sendo entre 1865 e 1874 mestre ferreiro e serralheiro da Casa Imperial, e segundo seus anúncios no *Almanak Comercial*, proprietário da Imperial Fundição de ferro e bronze [Imagem 232], entre 1871<sup>1850</sup> e 1875<sup>1851</sup>, e em 1876 e 1877<sup>1852</sup>, já como Couto dos Santos&Castro. No entanto, o título de Imperial Fábrica de Fundição de ferro aparece nos seus anúncios desde 1863<sup>1853</sup>, sendo reconhecido em varias ocasiões pela imprensa com este título<sup>1854</sup>.

Imagem 224 - Miguel Couto dos Santos.



Fonte: *Semana Illustrada*, 2 de fevereiro de 1876, n. 634.

<sup>1848</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863, Suplemento, p. 84.

<sup>1849</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1848, p. 454.

<sup>1850</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1871, p. 646.

<sup>1851</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1875, p. 899.

<sup>1852</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1877, p. 958, *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1876, p. 953,

<sup>1853</sup> *Jornal do Comércio*, 27 de setembro de 1863.

<sup>1854</sup> *Jornal do Comércio*, 7 de agosto de 1869.

Após a liquidação da firma comercial, o sucederá Costa Ferreria&Dias, com o mesmo tipo de produção diversificada, contemplando o que se considerava ornamental, mas focado maioritariamente na maquinaria e fundição industrial. Assim, Costa Ferreira&Dias, com sede na rua da Imperatriz, 118, 120 e 122, oferecem em 1879:

Grande sortimento de ornatos de ferro fundido, batido e bronze, para construcções, como seião: Grades para sacadas, janellas, terraços, cancellas; Chafarizes para praças publicas e particulares; Columnas de ferro fundido e batido, de todos os tamanhos, lizas ou ornadas; Escadas de ferro fundido, espiraes ou de qualquer feitio...<sup>1855</sup>

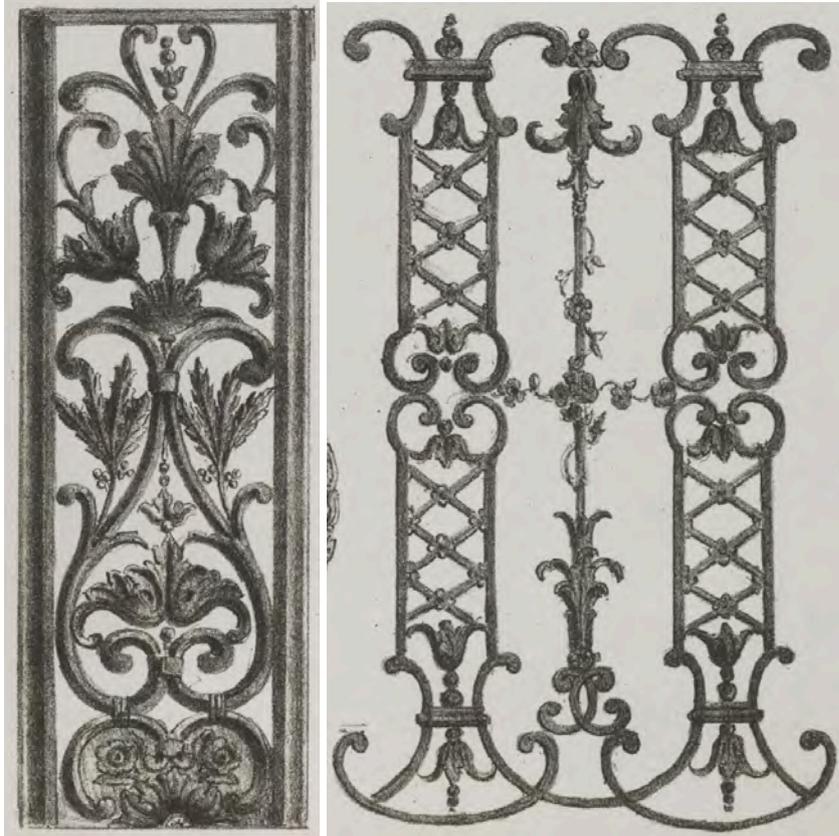
Imagens 225 e 226 - Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861.



Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

<sup>1855</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1879, p. 50.

Imagens 227 e 228 - Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861.



Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

Imagens 229 e 230 - Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861.



Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

O fundidor, natural de Porto, Portugal, estabeleceu-se na rua da Imperatriz, sendo destacado pela imprensa como um dos maiores representantes da indústria nacional,

produzindo máquinas de boa qualidade<sup>1856</sup> e contando com mão de obra brasileira e portuguesa<sup>1857</sup>. Foi visitado em 1862<sup>1858</sup> e 1869<sup>1859</sup> pelo imperador, que, segundo *O Português*, tinha especial predileção pela fundição<sup>1860</sup>, assim como pelo Conde d'Eu, quem em 1867 conheceu as oficinas e assistiu por duas horas à fundição de várias peças em ferro<sup>1861</sup>.

Como assinalava *O Português*, em 1865, Couto não só se distinguia como artista, mas também tinha uma forte presença em associações beneficentes e civis, sendo conselheiro em 1869<sup>1862</sup> e 1871<sup>1863</sup> da Sociedade Propagadora das Belas Artes, comissário na Sociedade Reunião de Expositores<sup>1864</sup>, conselheiro de inspeção de aulas no Liceu Literário Português<sup>1865</sup>, membro da Sociedade Portuguesa de Beneficência<sup>1866</sup>, conselheiro da Associação de socorros mútuos das classes laboriosas<sup>1867</sup>, diretor da sociedade Madrepora<sup>1868</sup>, membro da Caixa de Socorros de Pedro V<sup>1869</sup> e definidor<sup>1870</sup> e ministro<sup>1871</sup> da Confraria dos Martyres S. Gonçalo Garcia e S. Jorge. Foi membro da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional na qual fez parte de comissões para a seção de máquinas e aparelhos<sup>1872</sup>, e para a que propôs como sócios a Evaristo Xavier da Veiga<sup>1873</sup> e Job Justino de Alcântara e José da Silva Santos, em 1862<sup>1874</sup>.

Na sua trajetória, foi premiado em várias ocasiões, com a medalha de prata na Exposição Geral de 1860<sup>1875</sup>, medalha de prata na Exposição Nacional de 1861<sup>1876</sup>, medalha de ouro na Exposição Geral de 1862<sup>1877</sup>, menção honrosa na Exposição de Londres de

---

<sup>1856</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1867, p. 175.

<sup>1857</sup> *O Portuguez*, 2 de março de 1865.

<sup>1858</sup> *Courrier du Brésil*, 22 de junho de 1862, p. 5. *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de junho de 1862.

<sup>1859</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de setembro de 1869.

<sup>1860</sup> *O Portuguez*, 2 de março de 1865.

<sup>1861</sup> *Correio Mercantil*, 19 de janeiro de 1867, p. 2.

<sup>1862</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 409.

<sup>1863</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de fevereiro de 1871, p. 3.

<sup>1864</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1870, p. 411.

<sup>1865</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 18.

<sup>1866</sup> *Correio Mercantil*, 3 de abril de 1865, p. 2.

<sup>1867</sup> *Correio Mercantil*, 27 de julho de 1868.

<sup>1868</sup> *A Atualidade*, 30 de outubro de 1863, p. 2.

<sup>1869</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1865, p. 389. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 404.

<sup>1870</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 386.

<sup>1871</sup> *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1873, p. 422.

<sup>1872</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1870, p. 103.

<sup>1873</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1868, p. 426.

<sup>1874</sup> *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1862, p. 43.

<sup>1875</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de julho de 1861.

<sup>1876</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de março de 1862.

<sup>1877</sup> *A Atualidade*, 16 de março de 1863, p. 4.

1862<sup>1878</sup>, medalha de ouro na Exposição Geral de 1866<sup>1879</sup>, medalha de ouro na Exposição Nacional de 1867<sup>1880</sup>, cavaleiro da Ordem da Rosa por decreto de 29 de julho de 1864 e com o hábito da mesma em 1870<sup>1881</sup>, e o hábito de Santiago de Portugal em 1876<sup>1882</sup>.

Imagem 231. Imperial Fábrica de Fundição.



---

<sup>1878</sup> *A Atualidade*, 30 de outubro de 1863, p. 2.

<sup>1879</sup> *Correio Mercantil*, 16 de julho de 1866, p. 2.

<sup>1880</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de fevereiro de 1867, p. 2.

<sup>1881</sup> *The Anglo-Brazilian Times*, 7 de outubro de 1870, p. 2.

<sup>1882</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de setembro de 1876.

Imagem 232 - Fatura de Miguel Couto dos Santos. Avulso n. 2.621. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

2621

  
**IMPERIAL**  
**FABRICA DE FUNDIÇÃO DE FERRO E BRONZE**  
 53 RUA DA IMPERATRIZ 55



Fundem-se peças de todas as formas e feituras; ferragens para engenhos, grades para balcoes, escadas, jardins, grandes portões.

**Miguel Couto dos Santos**  
**FORNECEDOR DA CASA IMPERIAL**



Entregam-se de todas as obras de ferro fundido e batido, expedindo qualquer encomenda para o interior.

Rio de Janeiro de \_\_\_\_\_ de 186\_\_

*A. S. Academia Imperial das Bellas Artes Compr.*  
**A DINHEIRO**

<i>14 Juros para Collocar velhas</i>	1500	<i>25.500</i>
<i>Margathas Concursulas</i>		<i>5.000</i>
		<i>30.500</i>

*Rio de Janeiro 31 de Março de 1865*

*Miguel Couto dos Santos*



Imagem 233 - Portão do Conservatório. Centro Hélio Oiticica, 1871. Ferro fundido. Rio de Janeiro.



A primeira grande obra de fundição artística encontrada é a porta em ferro fundido do Jardim Botânico, realizada em 1860 segundo os desenhos do diretor do Museu, Custodio Alves Servão<sup>1883</sup>. A fundição de grades artísticas será um dos principais labores do fundidor, que realizou a porta do palácio do barão de Nova Friburgo [Imagem 231], e a porta principal do Conservatório de Música, hoje Centro Hélio Oiticica, em 1871<sup>1884</sup> [Imagem 232], e ofereceu, como diretor da Sociedade Madrepora, uma grade para a sepultura de João Caetano dos Santos de ferro fundido, no cemitério de São Francisco de Paula<sup>1885</sup>, com:

<sup>1883</sup> *L'Echo du Bresil*, 10 de junho de 1860, p. 5.

<sup>1884</sup> *Brasil. Ministério do Império*, 1871, Relatório do diretor do Conservatório de Música, p. 3.

<sup>1885</sup> *A Atualidade*, 30 de outubro de 1863, p. 2.

quatro fachos voltados symbolizando a extincção da luz da vida; nos extremos e nos planos lateraes cercam-a dezoito coróas de louro fechadas por uma saudade, recordando os fastos do artista e a dôr que deixou seu prematuro passamento. Sobre estes emblemas correm entrelaçadas folhas de cypreses e papoulas, rematando cada floreio em uma dormideira, expressão do eterno somno. A pintura da grade imita o bronze, sendo dourados alguns ornatos.<sup>1886</sup>

Imagem 234 - Fachada lateral do cemitério do Catumbi.



Para o cemitério de São Francisco de Paula, realizou a grade da porta lateral, [Imagem 234] hoje perdida, usada no *Brasil Artístico* como símbolo das possibilidades da arte nacional, o que ocorrerá frequentemente na crítica sobre o fundidor, como um projeto destinado a chamar a atenção do público e como estímulo para realizar na frente do cemitério uma obra monumental e grandiosa, ao mesmo tempo que para "provar que no paiz havia recursos propios, sem ser necessario mendigar no estrangeiro"<sup>1887</sup>. Job Justino de Alcântara, professor aposentado da Academia, realizou o desenho, executado em granito nacional da pedreira de São Lourenço, lavrado pelo português José dos Santos Vilak, que constava de quatro pilastras de ordem toscana rematadas por vasos funerários<sup>1888</sup>.

<sup>1886</sup> *Ibidem*.

<sup>1887</sup> *Brasil Histórico*, 1868, p. 56.

<sup>1888</sup> *Ibidem*.

O gradil que circunda o monumento a dom Pedro I [Imagem 235, 236, 237 e 238] seria sua obra mais importante, pela que obteve medalha de ouro na Exposição Geral de 1866<sup>1889</sup>, e que apresenta uma boa qualidade artística, com os dragões dos Bragança sustentando os oito faróis, e o escudo do Império, alternando com as iniciais P. I. no gradil. O próprio artista contribuiria com 2.000.000 réis, uma quantidade muito significativa, para a construção do monumento, que foram amplamente recuperados com a encomenda do gradil, pelo qual recebeu 31.200.000 réis, contando a construção e assentamento de todos os elementos<sup>1890</sup>.

Imagem 235 - Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro.



---

<sup>1889</sup> *Correio Mercantil*, 16 de julho de 1866, p. 2.

<sup>1890</sup> *Boletim da Ilustrissima Camara Municipal*, 1866, p. 38.

Imagens 236, 237 e 238 - Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro.



No que se refere à fundição de esculturas ou relevos, encontramos alguns exemplos na produção de Couto. Na Exposição Nacional, apresentou um quadro alegórico representando o Brasil, que também participou da exposição universal de Londres, em 1862. No mesmo ano

concorreu à Exposição Geral com a fundição de um busto em bronze do diretor da Academia<sup>1891</sup>, tirado do original em mármore de José da Silva Santos. Em 1865 ofereceu através de sua filha um alto relevo da Verônica, fundida para contribuir ao leilão da Sociedade Portuguesa de Beneficência<sup>1892</sup>. Já em 1870 ofereceria um busto de dom Pedro V<sup>1893</sup>, fundido na sua oficina, e para a escultura do mesmo rei, inaugurada no Gabinete Português de leitura, por iniciativa da Sociedade Portuguesa de Beneficência, a Sociedade Madrepora, e o Grêmio Literário Português, ofereceu a armação do dossel que a cobria<sup>1894</sup>. Na Exposição Geral de 1870 apresentaria também uma coroa imperial fundida em ferro de uma só peça<sup>1895</sup>.

Uma de suas produções mais especiais foi o portão de ferro fundido do Asilo de dona Maria Pia em Lisboa, que saiu para a cidade portuguesa na galera Aurora em 1869<sup>1896</sup> [Imagens 239 e 240], no qual integrava a ferraria e a fundição de um grande relevo escultórico, obra de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, representando a Maria Pia de Savoia exercendo a Caridade, com as personificações de Itália e Portugal nas laterais.

Miguel Couto dos Santos apresenta-se assim como um fundidor muito ativo, especialmente na década de 1860, considerado, diferentemente de outros fundidores do período, como um artista, que ainda que não se dedicasse especificamente à fundição artística, realizou grandes obras de ferraria e alguns bustos e relevos, tanto em ferro quanto em bronze. Ainda que até o momento não podamos identificar obras de sua autoria, pois nas fundições escultóricas usa modelos de escultores como Silva Santos e Chaves Pinheiro, Couto transita no âmbito artístico, concorrendo às Exposições Nacionais e Gerais, alcançando os maiores reconhecimentos.

---

<sup>1891</sup> *A Atualidade*, 27 de fevereiro de 1863, p. 3.

<sup>1892</sup> *Correio Mercantil*, 3 de abril de 1865, p. 2.

<sup>1893</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de agosto de 1870, p. 2.

<sup>1894</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de junho de 1863.

<sup>1895</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de março de 1870.

<sup>1896</sup> *Semana Illustrada*, 19 de setembro de 1869, p. 3663.

Imagem 239 - Fachada do Asilo dona Maria Pia, Lisboa.



Imagem 240 - Miguel Couto dos Santos, sobre modelo de Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Relevo do portão do asilo de dona Maria Pia, 1869, ferro fundido, Lisboa.



Na década de 1880 assistimos a duas importantes fundições nas oficinas da Estrada de Ferro dom Pedro II: a estátua de *Buarque de Macedo*, de Chaves Pinheiro, fundida em ferro

em 1884, e a estátua do *Progresso*, de Almeida Reis, fundida em bronze em 1885. A estátua de *Buarque de Macedo*<sup>1897</sup>, moldada em 1882<sup>1898</sup>, foi fundida em 1885 em ferro, com um peso de 1.300 quilos, sob a direção do mestre Joaquim dos Santos Paranhos e moldada pelo fundidor oficial José Soares de Medeiros<sup>1899</sup>. Diferentemente desta obra, Almeida Reis realizaria os moldes e as correções um ano depois, da efígie do *Progresso*, 4,10 metros<sup>1900</sup>, fundida sob a direção do chefe da locomoção<sup>1901</sup>, que se constitui como um fato muito relevante ao que acudiria o próprio imperador em 14 de julho de 1885, narrado assim pela *Revista de Engenharia*:

O cobre, que era proveniente de antigas moedas de 40 e 20 rs., já inutilizadas pela Casa da Moeda foi introduzido em um forno onde se fundiu rapidamente. O estanho foi fundido em outros pequenos fornos ao lado do grande. Posto na mesma cuba de ferro o cobre e o estanho já fundidos, foi esta liga derramada nos moldes em primeiro lugar no da cabeça, correndo perfeitamente a operação, e em seguida no do tronco.<sup>1902</sup>

A obra, encomendada pelo diretor da Estrada de Ferro, Ewbank de Camara, foi inaugurada no dia 2 de novembro de 1885, valendo 1.500.000 réis, sendo considerada no momento a primeira escultura de bronze fundida no país<sup>1903</sup>; porém, foi originalmente projetada em cimento<sup>1904</sup>, para substituir o grupo anterior, também de cimento, obra de Quirino Antônio Vieira.

\*\*\*\*\*

Neste capítulo, que teve como objetivo fazer uma brevíssima incursão sobre os espaços de produção escultórica, não quisemos deixar de, pelo menos, esboçar algumas questões que influenciam bastante o conhecimento da escultura, necessárias para o seu entendimento global, como proposto nesta Tese. Ainda que muito fragmentário e incipiente - e estamos conscientes das limitações deste capítulo e de sua não proporcionalidade se comparado aos demais -, é relevante trazê-lo à discussão proposta, pois é esclarecedor e

---

<sup>1897</sup> Ver seção 2.1.

<sup>1898</sup> *Gazeta de notícias*, 25 de novembro de 1881.

<sup>1899</sup> *Revista de engenharia*, 1883, p. 349.

<sup>1900</sup> *Gazeta da Tarde*, 22 de janeiro de 1885.

<sup>1901</sup> *Revista de engenharia*, 14 de novembro de 1885.

<sup>1902</sup> *Revista de engenharia*, 14 de julho de 1885.

<sup>1903</sup> *Diário de Notícias*, 1 de outubro de 1887.

<sup>1904</sup> *O mequetrefe*, 30 de janeiro de 1885.

complementar às questões tratadas em outros capítulos, como a criação de uma arte nacional e a importância do material neste processo, ou ainda a construção de monumentos nacionais e os papéis do escultor e do artesão.

Em primeiro lugar, mostramos uma pequena aproximação aos ateliers escultóricos, com especial atenção ao caso de Almeida Reis, por ser este o caso mais acessível e do qual há mais informação, já que na maioria dos casos não encontramos nem testemunhos gráficos nem descrições literárias ou jornalísticas, o que somente seria mais frequente no final do século. Estes espaços não só se configuram como um lugar de trabalho, de criação, senão que desempenham um papel de centros de exposição, venda e reunião, formando, como no caso de Almeida Reis, grupos intelectuais e artísticos com propostas específicas, sendo chave para entender as redes de sociabilidade dos artistas do período.

Também como lugares de trabalho, entre a linha tênue da arte e das artes industriais, o estudo das marmorarias mostrou como o mercado escultórico do mármore estava marcado por obras encomendadas da Europa, especialmente da Itália ou de Portugal, vendidas em lojas estabelecidas na Corte com correspondência com as principais casas de mármore europeias. Além disso, merece destaque a existência de alguns casos como o de Giuseppe Berna ou Blas Crespo, que parece que começam a ter uma equipe escultórica capaz de realizar obras nos seus estabelecimentos.

O caso das fundições se mostra especialmente relevante, pois este tema tem sido muito pouco tratado, e como acontece no caso das marmorarias, os grandes monumentos públicos são fundidos na Europa, neste caso na França, diante da incapacidade de realizar uma fundição nacional. Embora não possamos falar de uma indústria de fundição artística, nem de estabelecimentos dedicados exclusivamente a esta atividade, observa-se um desejo constante de estabelecer este tipo de fundições, desde os irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez, que conseguiram fundir uma pequena estátua do imperador. Assim, depois deles outros personagens como Justino de Araújo aparecem fundindo pequenos ornamentos para chafarizes, e especialmente na década de 1860 com a celebração da I Exposição Nacional em 1861, a festa da civilização e do progresso, como foi definida no próprio catálogo, aparecem diversos fundidores, não especializados em fundição artística, que realizam relevos, ornamentos e inclusive uma grande estátua em bronze do imperador. De todos eles, o português Miguel Couto dos Santos constitui um exemplo único, pois fundirá grades artísticas, bustos e relevos de escultores do período, concorrendo a Exposições Nacionais e ganhando os maiores reconhecimentos artísticos e o reconhecimento como artista. Fechando já a época contemplada, em 1884 e 1885, a Estrada de Ferro de dom Pedro II aparece como

capaz de fundir com bastante qualidade duas grandes obras, uma em ferro e outra e em bronze.

Assim, é necessário reconsiderar a ideia da incapacidade técnica da fundição nacional, que talvez se visse mais condicionada pela ausência de mercado e apoio institucional, pois as produções de ferro de Vall D'Osne tiveram um extraordinário sucesso, ornando edifícios, praças e jardins, deixando pouco espaço à indústria nacional.

Este breve esboço dos espaços de trabalho abre muitas perguntas que devem ser consideradas, que sem dúvida precisam de mais aprofundamento, especialmente neste campo que carece da documentação, diferentemente dos grandes projetos ou dos meios acadêmicos, precisando assim definir os ateliers do período, as redes de sociabilidade estabelecidas neles, os processos de venda e exposição da escultura, os materiais e coleções artísticas dos próprios escultores, a identificação dos escultores ou artesãos que trabalhavam em marmorarias e fundições, ou a importância das produções locais e seus mercados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perguntas que nos fazíamos na hora de pensar o primeiro projeto desta Tese - relacionado ao escultor Almeida Reis e a dialética acadêmico-moderno -, fizeram nascer o atual trabalho, como um marco para entender melhor o âmbito escultórico brasileiro, que contava com excelentes trabalhos mas que apresentava um conhecimento muito fragmentário.

Num primeiro momento, nos perguntávamos como seria possível estudar a figura de um escultor sem conhecer os problemas e condicionantes que o afetavam, o sistema artístico no qual estava inserido ou como valorar sua obra sem alguns referentes mínimos. Por isso, decidimos modificar o projeto original procurando um entendimento mais amplo da escultura, um estudo abrangente que permitisse identificar e conhecer os principais protagonistas e os problemas mais relevantes do período, estruturando assim a Tese em torno de cinco capítulos com questões próprias, mas que dialogam entre si. Esta visão da escultura direciona-se do mais oficial ao mais particular, começando com o projeto civilizatório e a formação do nacional, passando pela Academia de Belas Artes, pelos centros e protagonistas além da academia e, por fim, pelos espaços de trabalho e da indústria escultórica.

Estamos conscientes de que, na concretização deste objetivo, tanto a atenção a certos pontos quanto a problematização, aprofundamento e discussão de conceitos foram desiguais. Buscamos, na medida do possível, equalizar os capítulos e seções, com diferentes graus de conhecimento, respeitando as metas estabelecidas.

Uma vez que autores como os irmãos Ferrez ou Rodolpho Bernardelli tem sido tratados em diversas publicações, não realizamos aqui um estudo individualizado destes artistas, ainda que frequentemente apareçam no texto, insistindo mais naqueles menos conhecidos. Do mesmo modo, a figura de Chaves Pinheiro, tratada na literatura a partir de vários pontos de vista, embora ainda não contemplada com um estudo individual - pela complexidade e envergadura desta tarefa -, não foi aqui individualizada, ainda que tenha sido feito um levantamento de fontes primárias a seu respeito com o intuito de realizar observações o mais apuradas possível.

Este princípio de equanimidade, de necessidade de nivelar o conhecimento de temas e escultores, traduz-se num contraste de extensão dos capítulos. Enquanto temas como o projeto civilizatório ou os monumentos públicos contam com estudos, outros como os ateliers ou as fundições artísticas, apenas começam a ser pesquisados. Na necessidade de delimitar um estudo tão abrangente, muitas discussões e matizações tiveram que ser adiadas, priorizando o

preenchimentos de alguns vazios historiográficos. Por exemplo, no caso da Academia, tema complexo e recorrente na historiografia artística, renunciou-se conscientemente a uma problematização do termo em função da necessidade que cremos prioritária de definir e conhecer a Seção de escultura, seus funcionamentos e protagonistas. Ainda que tomando esta opção de expandir mais o conhecimento horizontalmente que verticalmente, acreditamos que o estudo desenvolvido nesta Tese apresenta um relativo equilíbrio entre problematização e aprofundamento, por um lado, e levantamento de fontes, por outro, pois os primeiros não podem acontecer sem o segundo, e dedicar-se somente ao segundo limitaria muito o entendimento do tema.

Na aproximação à arte oitocentista brasileira, o projeto civilizatório e a questão nacional resultam preocupações recorrentes, tratadas por diferentes ponto de vista. A aproximação a partir da escultura mostra como Manuel de Araújo Porto-Alegre foi responsável por articular um projeto civilizatório através das artes, que muito deve às iniciativas de Felix Émile Taunay, com um marcado caráter nacional. O mais destacado deste projeto foi a possibilidade de realizá-lo efetivamente em vários níveis e contar com o apoio político e econômico para sua realização. A publicação na *Ilustração Brasileira*, em julho de 1854, de um pequeno texto intitulado *O Novo estatuário* marca um momento decisivo para a escultura, pois converte-se num manifesto do projeto nacional de Porto-Alegre e do seu entendimento sobre a escultura e suas funções. No começo do trabalho, recolhíamos a pergunta de Baudelaire sobre a escultura, na sua crítica do Salon de 1846, um dos poucos textos que apresenta uma teoria geral para a escultura do período, do mesmo modo que Porto-Alegre o fez em 1854.

Porto-Alegre vai se preocupar com o nacional a partir de diferentes pontos de vista: desde o formativo, reformando a Academia de Belas Artes e introduzindo a figura dos artistas artífices; desde o econômico, propondo medidas para estabelecer indústrias nacionais relacionadas com o mármore e proteger os artistas nacionais, criando mercados para eles; desde o político, formulando uma nova época graças aos esforços da monarquia, na qual a escultura terá um lugar principal. Se na pintura Porto-Alegre tentou criar uma galeria da escola brasileira, na história tentaria através da sua *Iconografia Brasileira* fazer o mesmo com as maiores figuras da história nacional, exemplos e construtores de uma identidade comum. Nesse sentido, a escultura terá para ele a mesma função que a história, a de perpetuar os representantes da nação e suas virtudes.

O ponto inicial da arte nacional, para o autor, seria 1843, graças à chegada do escultor Ferdinand Pettrich, que realizaria para a Santa Casa da Misericórdia, tanto no Hospital de

Santa Luzia quanto no Hospício de dom Pedro II, uma série de esculturas que marcariam, nas palavras de Porto-Alegre, a chegada do cetro da estatuário ao Brasil. José Clemente Pereira, como político e provedor da Santa Casa, era Ministro da Guerra no momento da chegada de Pettrich, e será o responsável destas encomendas, que junto com Porto-Alegre, como ideólogo, e Pettrich, como artífice, protagonizará este grande momento monumentalizador.

Fica claro como Porto-Alegre, com a importância dada a Pettrich, está deliberadamente ignorando o labor da Missão Francesa, pois era necessário no seu discurso marcar uma nova época em todos os sentidos, porque, como destacava, a escultura era um reflexo do estado moral da sociedade, unindo o artístico e o político, numa inteligente estratégia que servia de promoção artística, de elogio político e de afirmação do Império. Assim, desconsidera toda a produção dos irmãos Marc e Zepherin Ferrez quando afirma que muitos trabalhos haviam figurado nas festas nacionais, mas que eram fruto de uma pompa transitória que não tinha deixado um pensamento nobre e durável. Esta afirmação deixa transluzir o real interesse de Porto-Alegre e o papel que queria dar à escultura, pois só considera a escultura monumental pública e materiais nobres como mármore e bronze, o que será um dos mais importantes condicionantes da escultura do período.

Por isso, no seu texto, Porto-Alegre realiza uma história das tentativas de erigir um monumento público, e, apesar de Marc Ferrez ter realizado as esculturas de mármore de *Apolo* e *Minerva* da fachada da Academia Imperial de Belas Artes, não as inclui entre as obras de mármore citadas - a *estátua de dom Pedro I*, de Francesco Benaglia; e *São Pedro de Alcântara* da Capela Imperial, realizada por Tadolini.

A chegada e a estância de Pettrich no Brasil revela uma intensa atividade, recebendo encomendas principalmente da família imperial e de José Clemente Pereira, mas realizando também um grande número de bustos e figuras, resultando essencial por diversos motivos. Pettrich deixará, além de sua obra, um discípulo, Severo da Silva Quaresma, e realizará um importante labor, às vezes esquecido, ao esculpir a sua coleção de índios norte-americanos no Rio de Janeiro - hoje nos Museus Vaticanos -, assim como o *Tecumseh morrendo* em mármore. Na hora de sua partida, deixará parte do seu material artístico ao Liceu de Artes e Ofícios, destacando-se uma série de gravuras de *Thorwaldsen*. Fato relevante e incomum resulta a iniciativa do escultor de organizar uma exposição de várias de suas obras, cobrando entrada aos visitantes.

O início marcado por Porto-Alegre para a escultura brasileira, o escultor Pettrich, parece uma necessidade prática, ou melhor, realista, pois excetuando-se Marc Ferrez, não existia escultor no Brasil capaz de realizar o trabalho de Pettrich. No entanto, num momento

diferente, quase 10 anos depois, Porto-Alegre marca um segundo início, o nascimento do novo estatuário, capaz de dominar o mármore, neste caso nacional, Honorato Manuel de Lima, para quem pede proteção e encomendas, pois ele seria um exemplo claro dos desejos de Porto-Alegre e do caráter do seu projeto.

O patrimônio escultórico da Santa Casa continuou se enriquecendo com o grande frontão de pedra de lioz do Hospital de Santa Luzia, encomendado a Luigi Giudice, que viajaria a Europa para sua realização. De novo, um escultor estrangeiro vai realizar uma obra de grande envergadura, que revela uma iconografia próxima às *vanitas*, desempenhando uma produção ativa durante vários anos na Corte, realizando inúmeros bustos e combinando sua atividade artística com a direção do Teatro Mecânico Lírico Fantástico.

Assim, estes escultores aparecem unidos pela necessidade de dominar tanto o trabalho do mármore quanto sua exploração e criação de uma indústria nacional, motivo pelo qual Luigi Giudice, junto com Andrea Antonini, Domenico Ricca e Benedetto Vinelli, são contratados em Genova e chegam ao Brasil. A ideia inicial de explorar os jazigos de mármore viu-se impossibilitada e Luigi Giudice e Andrea Antonini foram empregados nas obras da Academia Imperial de Belas Artes. Giudice continuaria sua carreira na corte, concorrendo às Exposições Gerais e sendo reconhecido com prêmios e condecorações, destacando-se pelo uso frequente do mármore.

A exploração e o domínio do mármore constituem-se como uma preocupação recorrente no período, que marca o desenvolvimento da escultura. Em 1844, a construção do chafariz monumental para a recepção de dona Leopoldina provoca a tentativa de exploração do banco de mármore de São Fidélis para a realização da estátua da Beneficência, remate do monumento. José da Silva Santos, professor substituto de gravura de medalhas, foi o responsável por visitar estes bancos de mármore, concluindo que sua extração resultaria muito difícil, e, por causa disso, o Governo decidiria encomendar um bloco de mármore na Itália.

A impossibilidade de estabelecer esta indústria provocou uma necessidade de material e de artistas capacitados para seu trabalho, além de pouca oportunidade para os artistas nacionais de trabalhar com o mármore. Nos questionávamos, no início, sobre a presença de artistas estrangeiros diante de algumas queixas pela sua preferência na hora de receber encomendas, e por isso, analisamos, através do levantamento de fontes primárias, se realmente tiveram um papel tão destacado.

Tanto Giudice quanto Pettrich claramente se destacaram pelo domínio do mármore, fato que se repetirá em muitos dos escultores estrangeiros de sucesso. Giuseppe Berna e Camillo Formilli, artistas muito pouco conhecidos, realizaram dois dos mais importantes

monumentos funerários em mármore, o do visconde de Guaratiba e o do visconde da Estrela. Embora realizados na Europa por artistas estrangeiros, estas encomendas conseguiram fazer com que seus autores estabelecessem residência no Rio de Janeiro, e continuassem com o negócio do mármore. Até esse momento, a maior parte das obras em mármore podia ser comprada em leilões e marmorarias, que encomendavam coleções e materiais diretamente da Europa; porém, com o estabelecimento destes escultores, tem início uma pequena produção de obras realizadas diretamente no país.

O caso de Joseph Dubordieu resulta interessante por suas conexões internacionais dentro da América do Sul. Este artista francês, que desenvolveu seu labor principalmente na Argentina, chegou ao Brasil por conta do projeto da estátua da Beneficência no chafariz monumental de 1844, para a chegada de dona Leopoldina. Expôs sua obra na Exposição Geral da Academia, concorrendo com Marc Ferrez, ainda que finalmente não realizasse a dita escultura. O escultor viajou em várias ocasiões, entre Brasil, Argentina e Chile, procurando encomendas. Também o argentino Frederico Beaugrand foi chamado para uma obra dirigida por Bethencourt, o novo edifício da Associação Comercial, para realizar um grande projeto de escultura, que, por motivos desconhecidos, não realizaria. Nestas conexões também se destaca Pettrich, que indicaria o seu amigo Pietro Tenerani para a realização de uma obra no Paço de São Cristóvão. Assim, além das conexões com a Europa, apresentamos alguns dados para o campo das relações artísticas entre o Brasil e a América Latina.

Outro escultor estrangeiro, neste caso gravador de medalhas, o dinamarquês Christian Lüster, ocupou um espaço também muito marcado pelo domínio da técnica de fundição e criação de medalhas e cunhos.

Outros escultores biografados também aparecem unidos pela realização de obras em mármore, como Leon Despres de Cluny ou Luigi Pasquarelli, cujas figuras foram aqui recuperadas, que aparecem unidos pela criação de obras para as escolas que estavam sendo inauguradas na década de 1870. Ambos os dois trabalharam no Externato do Colégio dom Pedro II, Cluny executando uma estátua em mármore para a escada e Pasquarelli modelando os medalhões em gesso do Salão Nobre. Na escola da freguesia de Santa Rita, Leon Despres de Cluny realizaria o grande frontão da fachada representando *O estudo e a Fama repartindo palmas e coroas*, e, na escola da freguesia da Glória, Pasquarelli realizou o grupo em mármore *A instrução pública*, ainda que num princípio o escultor propusesse dois grupos, *Cristo chamando a si os meninos* e *Santa Ana ensinando a ler à Virgem*.

Na mesma escola da Glória, Joaquim Bethencourt da Silva, arquiteto da mesma, solicitou permissão ao Governo para comprar quatro estátuas e seis vasos de ferro fundido

para a ornamentação do edifício, exemplo de um dos condicionantes mais importantes da escultura, a grande importação de obras tanto em ferro, como neste caso, quanto em mármore, que deixava aos escultores nacionais um menor espaço de atuação, afastando-os das obras mais lucrativas.

Bethencourt da Silva, professor da arquitetura da Academia Imperial de Belas Artes e arquiteto de muitas das grandes construções da cidade do Rio, tem se mostrado importante na hora de entender alguns problemas da escultura. Por uma parte, em relação ao nacional, é muito significativo que nas obras sob sua direção empregasse principalmente escultores estrangeiros, como Cluny e Pasquarelli, além de adquirir obras fundidas na Europa. Mas, por outro lado, a inclusão dos monumentos efêmeros no estudo, revelou como a construção dos mesmos foi encomendada quase na sua totalidade a escultores nacionais como Chaves Pinheiro, Severo da Silva Quaresma ou Quirino Vieira. Assim, assistimos a uma dualidade que em nossa opinião é explicada precisamente pelo domínio do material.

Na construção de escolas, com obras em mármore, prioriza aos escultores nacionais, mas não só isso, posto que na hora de realizar o frontão da Escola de Santa Rita escolhe de novo um escultor estrangeiro. Este fato responde não ao material, senão à envergadura do projeto e à técnica utilizada, pois o relevo, tanto em madeira quanto em gesso, não foi um ponto forte na produção de escultores como Chaves Pinheiro ou Almeida Reis, encontrando muitos relevos compostos de maneira pouco brilhante, e artistas como Quirino Antônio Vieira e Severo da Silva Quaresma, que dominavam mais a técnica, talvez por sua ligação ao Liceu de artes e Ofícios, já tinham morrido. Diante da falta de notícias do frontão de Despres Cluny, hoje destruído, não podemos julgar se a preferência pelo escultor se deu pela qualidade do mesmo, uma vez que este escultor se destacou desde os inícios pelo seu trabalho com relevos em gesso e outros materiais.

As arquiteturas efêmeras, desde a Missão Francesa, constituem-se como um campo de caminho muito relevante, que foi nesta Tese apenas iniciado, e no qual, à falta de encomendas maiores, pois os bustos eram as obras mais comuns, os escultores nacionais tiveram a oportunidade de praticar a escultura monumental, ainda que em matérias como gesso, madeira e papelão. Neles trabalharam, com Marc Ferrez, Honorat Manuel de Lima e José da Silva Santos. Depois escultores nacionais trabalhariam nestas construções efêmeras, como Almeida Reis, que realizou a estátua da Paz, e Chaves Pinheiro, que modelou a estátua da Glória, no templo da Vitória, ambas obras para a comemoração da vitória na Guerra do Paraguai. Também Quirino Antônio Vieira ou Severo da Silva Quaresma trabalharam frequentemente

nestas obras, nas que tem um papel fundamental Bethencourt da Silva, cuja influência na escultura tem se mostrado grande e que aparece como um caminho de futuras pesquisas.

Com isto, tentando responder nossas perguntas sobre o papel da escultura na formação de uma arte nacional e dentro do projeto civilizatório, vemos a diferença clara entre estes dois campos de trabalho, o da escultura em gesso, madeira e papelão das esculturas efêmeras, obras na sua maioria de nacionais, e as obras com materiais nobres, na sua grande maioria obras encarregadas a estrangeiros.

Assim, as queixas encontradas na época têm certa consistência, à luz dos dados, e já Porto-Alegre tentou pôr solução a esta situação. Para isso, além de medidas concretas para promover a indústria e a escultura nacional, apresenta o escultor Honorato Manuel de Lima como o novo estatuário em 1854. Este fato é significativo, pois Porto-Alegre, que redigiu a biografia do mestre Valentim, nomeou a Petrich como origem da escultura nacional no seu texto *O novo estatuário*, mas ao mesmo tempo marca a aparição de um estatuário brasileiro. A nomeação de Petrich respondia mais a uma necessidade de marcar uma nova época política, legitimada pela arte, e o caso de Honorato Manuel de Lima é destacado como exemplo das finalidades do projeto de Porto-Alegre. Uma vez formado o estatuário, restava a sua inserção no mercado, o que solicita no texto.

Esta reação de Porto-Alegre reivindicando o estatuário nacional, título outorgado por causa do domínio do mármore, aparece também nos mesmos anos, em 1856, com a figura de Severo da Silva Quaresma, discípulo de Petrich, que recebe o mesmo título pelo busto em mármore do conde de Irajá.

As principais queixas sobre a produção nacional aconteceram com as encomendas dos monumentos públicos de dom Pedro I e José Bonifácio, e se o primeiro não tinha condições de ser fundido no Brasil, já o segundo poderia ter sido realizado, como propôs o escultor Almeida Reis.

Uma vez apresentado o projeto civilizatório de Porto-Alegre, o papel da escultura, e a formação de uma escultura nacional, com especial atenção ao papel dos artistas estrangeiros e ao condicionamento da escultura por parte dos materiais, no capítulo 2, *Além do provisório: em busca de uma imagem para a nação*, mostramos as tentativas de criar uma imagem para o novo império brasileiro através da escultura pública e através do índio como símbolo.

Manuel de Araújo Porto-Alegre será num primeiro momento o grande idealizador de um projeto nacional, analisado no capítulo 1, que tem como principal elemento a criação de monumentos públicos, criando uma iconografia propriamente brasileira, como fez na história e na pintura. As primeiras tentativas de construção monumental, consagradas a dom Pedro I e

José Bonifácio, têm a Porto-Alegre como figura principal. Ele será o diretor da comissão organizada em 1839 para a realização dos monumentos, será encarregado por José Clemente Pereira de desenhar um monumento a dom Pedro, que modelará Pettrich, em 1844, e será o idealizador do projeto apresentado por João Maximiano Mafra, vencedor do concurso de 1855, que apresentava a figura equestre do imperador sobre quatro alegorias fluviais, representados por indígenas brasileiros e espécies endêmicas da flora e da fauna.

Porto-Alegre está construindo um discurso articulado e complexo sobre o nacional identificado com o projeto imperial, no qual incluímos o frontão do Cassino Fluminense, cujo modelo estava pronto em 1857, dois anos após a vitória do projeto de Mafra. Esta obra, realizada por Severo da Silva Quaresma, discípulo de Pettrich, Quirino Antônio Vieira, e João Duarte Moraes, representa o Gênio de Brasil e as Musas, e, em nossa opinião, sugere um manifesto de intenções do projeto imperial. Como apontava Knauss<sup>1905</sup>, a escultura monumental pública devia enfrentar a necessidade de representar, não só o passado, senão o futuro e o desejo do progresso, o que explica a renúncia de dom Pedro II de erigir um monumento em sua memória, e empregar o dinheiro na construção de escolas públicas, que sim representariam o futuro próspero da sociedade.

Nesse mesmo sentido de representação do futuro, introduzimos o frontão do Cassino Fluminense, que oferece uma mensagem ao mesmo tempo artística e política, e ao mesmo tempo referida ao passado e ao presente. O frontão baseia-se em iconografias europeias para criar um conjunto único de caráter nacional. No Palácio do Louvre podemos encontrar os seus referentes mais próximos, pois existem três frontões com os que se relaciona tanto formal como iconograficamente.

Estas obras representam a Napoleão, ao Gênio da França com os traços de Napoleão, e a Napoleão III, todos eles restaurando a monarquia, terminando com a guerra que assolava o país, e restituindo o lugar da paz e das artes como símbolo de um novo ressurgir, de um futuro contraposto com um passado nefasto e convulso politicamente, caracterizado pelas revoluções. Do mesmo modo, o frontão brasileiro apresenta ao Gênio do Brasil como o restaurador da ordem, no mesmo gesto em que Napoleão e Napoleão III davam suas mão, animando às artes.

O passado representa-se no caso brasileiro contrapondo musas aflitas com musas ativas, o passado versus o presente que surge. No caso francês esta contraposição realizou-se

---

<sup>1905</sup> KNAUSS, A festa da imagem... *Op. cit*

representando a guerra, assim como representando as alegorias dormidas, com o comércio prestes a acordá-las.

O Gênio do Brasil, uma das maiores contribuições do capítulo, pois perpassa o âmbito artístico, era muito frequente na sociedade, no teatro, na literatura, na imprensa, nos desfiles cidadãos e festas imperiais, mas também no artístico ligado à figura do imperador. Não à toa figurou em vários dos projetos pensados por Porto-Alegre, tanto no projeto de 1839, no qual aparecia no pedestal, quanto na varanda de coroação de dom Pedro II, em 1841, onde presidia todo o conjunto arquitetônico e escultórico. Precisamente o segundo capítulo desta Tese também trouxe um pequeno esboço de um campo muito relevante, que deve ser mais estudado: as arquiteturas efêmeras, erigidas durante todo o Segundo Reinado, destacando-se como idealizadores Porto-Alegre, num primeiro momento, e depois Joaquim Bethencourt da Silva. No caso do primeiro, são uma ferramenta a mais para seu projeto nacional, e o segundo continua realizando arcos e outros monumentos para os fastos imperiais, ao mesmo tempo em que realizará alguns catafalcos imperiais.

Mostramos aqui como esta indústria efêmera, de difícil reconstituição, é um ponto-chave para o entendimento do período, com programas iconográficos complexos, que dialogam com os monumentos construídos. Além disso, supõe um campo de trabalho para os artistas nacionais, diferentemente do que acontece com as obras em mármore ou metal. Assim, encontramos grandes obras, muitas inéditas, como as esculturas de Marc Ferrez e seus discípulos José da Silva Santos e Honorato Manuel de Lima na coroação de dom Pedro II, uma estátua equestre de dom Pedro II, realizada por Honorato Manuel de Lima, estátuas realizadas para a inauguração do monumento a dom Pedro I de Rochet ou múltiplas criações de Chaves Pinheiro, por citar apenas algumas delas.

Especialmente relevante resulta o caso da guerra de Paraguai, momento no qual o programa de Porto-Alegre não tem mais continuidade, e o próprio projeto imperial começa a perder força. Apresentamos aqui os monumentos erigidos na ocasião, destacando o monumento à Paz, obra inédita de Almeida Reis, que obriga a reconsiderar em grande parte sua figura de artista afastado, e o projeto de Caminhoá, apresentando a hipótese de que a *Alegoria do Império Brasileiro* ou *Caboclo simbolizando o Brasil* realizada por Chaves Pinheiro em 1874, e não em 1872, como se recolhe frequentemente, fosse o modelo da estátua que iria rematar o conjunto.

Do mesmo modo, apresentamos e analisamos a trajetória de um monumento quase não mencionado pela crítica, o monumento a Buarque de Macedo, obra de Chaves Pinheiro. Esta obra, que tem sido citada só após a sua inauguração em 1887 na Estação de São Diogo da

Estrada de Ferro de dom Pedro II, tem uma história mais antiga e complexa, pois originalmente foi projetado com um pedestal, que seria a fonte do jardim do Museu da República, antigo chafariz do Largo de Valdetaro, e com a estátua de ferro do ministro. Resulta relevante considerar este monumento como tal pois se une aos poucos monumentos levantados no Segundo Reinado, além de ilustrar o entendimento do monumento público, pois gerou uma grande discussão em torno à dignidade do pedestal e à relevância da representação, que acabaram com a separação do monumento, inclusive antes de sua inauguração.

Tanto no monumento de Rochet, como no Cassino Fluminense e no projeto de Caminhoá, o índio vai tomar protagonismo na hora de representar o Império. Na última seção do segundo capítulo quisemos tratar de outro dos grandes temas da historiografia do século XIX brasileiro: o indianismo. Para isso, recopilamos e analisamos as obras escultóricas com tema indianista, para entender o papel da escultura na arte indianista. Esta denominação de arte indianista resulta um conceito bastante amplo, englobando todas aquelas obras de tema indígena. Por essa razão, não pretendíamos discutir o termo, mas tentar conhecer e entender os usos da imagem indígena na escultura.

Assim, a escultura usou a imagem indígena de várias formas, como a vertente antropológica, representada por Rochet e Almeida Reis; e também por Leon Despres de Cluny, nos moldes de índios para a exposição antropológica. Apesar de se encontrar perdida, a obra de Ferdinand Pettrich, *Índio simbolizando o Brasil*, oferecida em 1845, poderia encontrar-se neste uso antropológico, pelo caráter da obra indianista desenvolvida pelo escultor. Outras obras terão um caráter mais decorativo, como a *Família de índios atacada por uma serpente*, de Despres de Cluny, 1862, que aparece como um outro modo de construir a imagem do índio, no mesmo ano em que é inaugurado o monumento a dom Pedro I, e que poderia ter influências dos índios norte-americanos de Pettrich.

Se quisermos tratar de uma arte indianista - como uma arte intencional, com características e fins próprios -, só poderíamos fazê-lo no caso do uso da imagem do índio como imagem do império, pois o índio sempre foi imagem tanto do continente como do país, nos diversos entendimentos do nacional, sendo frequente desde antes da independência com usos muito diversos, desde imagem para lojas até símbolo de jornais. O índio era uma imagem de longa tradição comum na sociedade, e o império tratará de tomá-lo para sua representação. Nesta arte indianista imperial, o Gênio terá um papel relevante, pois aparece, desde muito cedo, como um índio a cavalo, tal como vemos em algumas arquiteturas efêmeras em 1841, ou pisando o dragão ou a hidra da anarquia e da desunião. Já vimos como o Gênio foi usado como símbolo imperial, tanto como índio quanto nos moldes clássicos.

Assim, Taunay inclina-se por um gênio como um guerreiro clássico. No caso do projeto do monumento a dom Pedro I em 1839, e na varanda da coroação de Porto-Alegre, não sabemos conhecemos a aparência do Gênio, e no monumento de dom Pedro I, no projeto de Porto-Alegre, o lugar do Gênio já é ocupado por alegorias fluviais como índios. Este protagonismo indígena se repete de modo mais forte no frontão do Cassino, e culmina na obra de Chaves Pinheiro em 1874.

Entendemos a *Alegoria do Império Brasileiro* como um passo natural do Gênio do Cassino, com quem compartilha a essência. Ainda que perca o caráter de Gênio, uma vez superada a situação política anterior, a obra reflete os mesmos interesses representativos do Cassino.

No momento da construção da obra de Chaves, assistimos ao final desta arte indianista imperial, pois a figura do índio não pode ser mais entendida como um índio simbólico, pois a realidade do índio real, graças aos avanços da ciência e das discussões raciais, se impõe. Isto pode ser visto na obra de Henrique Fleuiss, monárquico, e Angelo Agostini, republicano, que ilustram esta dualidade. Enquanto Fleuiss segue apresentando os índios nos moldes de Chaves, Agostini critica duramente esta tentativa indianista, resumida de forma muito inteligente, na caricatura na qual apresenta ao imperador como um cacique índio. Neste mesmo sentido, Rodolpho Bernardelli realizou *Saudades da tribo*, onde o índio é entendido como um indivíduo real, focando o modo de "civilizar" os índios através do trabalho, que poderia encerrar também uma crítica a este sistema.

Por último, e muito mais próximo ao indianismo de pintores contemporâneos, Rodolpho Bernardelli opta por um indianismo muito mais orientado a uma possível venda, que como tema em si mesmo, pois *A faceira* já desde sua realização é destacada por ser apenas indianista no nome.

Assim, o indianismo escultórico tem vários usos, e encontramos suas obras mais destacadas antes das grandes criações pictóricas, coincidindo seu declive com o auge da pintura indianista da década de 1870 e 1880, apresentando um caráter próprio, que raramente se baseia na literatura ou na história, e que produz peças simbólicas do índio como entidade abstrata, sem intenções de individualização, e que não tem nomes próprios.

Neste processo de criação nacional, a Academia como centro artístico do Império teria um papel essencial. Mas, antes de considerações mais concretas, sentimos falta de identificar e definir, nesta Tese, o que seria essa Academia na escultura. Ainda que o termo Academia seja usado com frequência, este uso se dá mais por praticidade, pois seria muito extenso enumerar os membros da instituição envolvidos em cada caso. Mas este uso não pressupõe o

entendimento da Academia como uma unidade com pensamento comum ou um posicionamento único, e por isso no caso escultórico se fez necessário entender quem era a Academia, tarefa que realizamos no terceiro capítulo desta Tese.

O núcleo responsável da escultura seria a Seção de Escultura, formada, dentro do período estudado, pelo professor de escultura e pelo professor de gravura de medalhas e pedras preciosas até 1855, e depois passaria a estar formada pelo professor de estatuária, pelo professor de escultura de ornatos e pelo professor de gravura de medalhas e pedras preciosas. Esta Seção já foi estudada pela professora Cybele Vidal<sup>1906</sup>, e partindo de sua pesquisa, realizamos um levantamento da documentação da Academia Imperial de Belas Artes, conservada no Museu dom João VI, trazendo informações inéditas que permitem um melhor conhecimento da Seção e especialmente dos seus protagonistas.

Como já assinalamos, não podemos pensar na Academia como algo fixo e homogêneo, o que também acontece com a Seção de Escultura, pois no período estudado distinguimos nove composições diferentes desta Seção. Assim fizeram parte desta Seção os escultores Marc Ferrez, Francisco Elídio Pamphiro, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Honorato Manuel de Lima e Antônio de Pádua e Castro, assim como os gravadores Zepherin Ferrez e José da Silva Santos. Eles seriam responsáveis da formação dos alunos da instituição, futuros escultores, e por isso se fez necessário o conhecimento: dos estatutos e programas de ensino da Seção; do conhecimento dos sistemas de prêmios, destacando-se o prêmio de viagem; dos materiais de ensino utilizados; da biografia dos professores; e, por fim, da biografia dos alunos mais destacados.

Nesta divisão da Seção de Escultura, a cadeira mais prestigiosa seria a de estatuária. Como assinalava Porto-Alegre, o estatuário seria aquele escultor capaz de trabalhar os materiais nobres - mármore e bronze -, e o escultor, por sua parte, se dedicaria, num plano secundário, a obras decorativas. Esta Seção contou com quatro professores: Marc Ferrez, Francisco Elídio Pamphiro, Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Rodolpho Bernardelli. Dentre eles, o mais importante seria Chaves Pinheiro, pelo tempo no qual permaneceu na cadeira, mais de 20 anos, entre 1852 e 1884.

Na cadeira de escultura de ornatos encontramos só dois professores entre 1855 e 1869: Honorato Manuel de Lima e Antônio de Pádua e Castro. As propostas de ambos os dois resultam bastante diferentes, pois se Castro - desenhista e entalhador -, dirige sua atenção aos

---

<sup>1906</sup> FERNANDES, 2001, Op. cit.

modelos de ornatos, Lima entende seu labor mais a partir da arquitetura, como se vê refletido nas listas de modelos solicitados para suas aulas.

A figura de Honorato Manuel de Lima resulta muito interessante enquanto aluno expulso da Academia, tendo que buscar outras vias de formação e mercado. Em 1838, por desobediência, seria expulso da Academia, dois anos após seu ingresso, e recebeu uma pensão de um ano para sua formação da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Este tipo de ajuda da Sociedade Auxiliadora é, no entanto, um fato marcante na escultura, e que só pudemos registrar no caso deste escultor. Este fato resulta relevante, pois as pensões de formação só eram concedidas ou pelo imperador, que nunca protegeu um escultor nacional, ou pela Academia, ambos os dois para sua formação no exterior. No caso da formação dentro do país, alguns alunos não originários receberam ajuda oficial de sua província, como no caso de Benevenuto Cellini.

Após a pensão, Honorato Manuel de Lima aparece como mestre de escultura do Arsenal da Guerra em 1849, e, ainda que expulso, conseguiria ser nomeado como primeiro professor de escultura de ornatos, apesar de ser ele o que a Reforma Pedreira entendia como estatuário, e, além disso, exercer como arquiteto e desenhista de obras.

Diferentemente da escultura de ornatos, a estatuária não conserva tanta documentação sobre seus programas, sendo o único programa conservado da matéria correspondente ao final do período. Em 1880, Rodolpho Bernardelli apresentou um breve esboço de suas ideias sobre a docência, retomando o sistema tradicional de aprendizagem através de cópias de obras em gesso, mas começando pelo relevo, do mais baixo ao mais alto, e seguindo por modelos em gesso de partes do corpo até chegar a estátuas completas. A novidade proposta por ele reside no uso de modelos tomados do natural e não de modelos de estatuária clássica, preocupando-se também pelas melhores condições de luz das aulas.

Neste trabalho, além de nos ocupar dos escultores e estatuários, quisemos incluir os gravadores de medalhas e pedras preciosas, pois na maioria dos casos seu labor não se limita às medalhas, senão que também inclui bustos e relevos. Nesse sentido, estudamos o caso de José da Silva Santos, professor de gravura de medalhas entre 1851 e 1860, que tem uma produção relevante, incluindo bustos em mármore. A cadeira gravura de medalhas, muito importante nos projetos de Taunay e Porto-Alegre, vai perdendo força, chegando a ficar vaga desde 1869. Apesar das tentativas de encontrar um professor, a falta de alunos por uma parte e a falta de profissionais qualificados no tocante à gravura de pedras preciosas, fizeram inúteis os esforços. Assim, Quintino José de Faria ou Silva Guimarães Junior não conseguiram o posto, o mesmo que aconteceria com Christian Lüster, proposto pela própria Academia, que

tinha a possibilidade de nomear professores sem concurso, como faria com Rodolpho Bernardelli. A falta de professores e alunos fez com que o Governo decidisse a substituição da cadeira de gravura de medalhas pela cadeira de xilogravura, o que provocaria um intenso debate interno.

Os materiais de ensino também foram tratados aqui, com foco específico na escultura, destacando-se aqueles livros e gravuras que contribuíram à formação dos escultores. Especial relevância apresentou a pesquisa sobre os modelos em gesso. Reconstruindo a história da coleção e as diferentes compras, destacam-se especialmente duas figuras, comerciantes de produtos artísticos e intermediários na compra das coleções em Paris. Estes personagens são Charles Juste Cavalier e Leon Despres de Cluny, que em um primeiro momento apareceram unidos numa firma comercial - Cavalier&Comp. -, vendendo os citados modelos em gesso, material artístico, ao mesmo tempo que restaurando obras e colaborando em aspectos técnicos da produção escultórica, como a formação das estruturas metálicas para as obras em gesso. Depois, Leon Despres, além de sua produção como escultor, continuará vendendo diversos materiais à Academia, e especialmente a última grande coleção comprada durante Império, muito criticada por Chaves Pinheiro.

Já em relação aos alunos, especial importância nos mostraram os diferentes prêmios de viagem. Se no caso da pintura estes prêmios foram mais estudados, a arquitetura e a escultura receberam pouca atenção. Assim, dos cinco alunos da Seção de Escultura que viajaram a Europa, três estatuário e dois gravadores, apenas a figura de Bernardelli recebeu atenção. De novo, a documentação do Museu dom João VI, inédita na sua maioria, junto com uma pesquisa na imprensa, reconstruiu a figura dos quatro pensionistas anteriores a Bernardelli. Assim, Francisco Elídio Pamphiro e Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão - que viajaram a Roma em 1846 e 1847 -, bem como Joaquim da Silva Guimarães Junior e Almeida Reis - que viajaram a Paris em 1860 e 1865 - têm sua biografia apresentada no terceiro capítulo. Estes pensionistas recebiam por parte da Seção de Escultura algumas instruções a seguir na Europa, no que se refere a questões práticas, burocráticas, de aprendizagem e estilo. Estes documentos foram encontrados para os casos de Pamphiro e Gusmão, ambos os dois redigidos pela Seção de Escultura, ou seja, Marc e Zepherin Ferrez. Neles, entre muitos pontos, destaca-se em ambos a necessidade do trabalho duro e a insistência no estudo da estatuária antiga, desconfiando de qualquer estilo exagerado ou afetado que estivesse na moda, observando com cautela a escultura desde o Renascimento.

Resulta interessante a maior liberdade que os escultores possuíam na hora de realizar as cópias que deviam enviar regularmente em relação aos pintores, que recebiam orientações

muito concretas sobre que quadros ou partes deles deviam copiar. Pelo contrário, só no caso de Bernardelli encontramos uma indicação da Seção, mas em forma de uma lista de obras, e não de uma obra concreta. Atribuímos este fato, como uma primeira hipótese, à existência de uma coleção de esculturas em gesso que cumpria as necessidades do ensino no caso da escultura, mas não no da pintura, que devia formar seu acervo didático, e neste processo os envios dos pensionados teriam um papel fundamental.

Neste ponto, o terceiro capítulo da Tese foi pensado como uma contribuição ao conhecimento historiográfico da Seção de Escultura, com um caráter mais expositivo e de compilação de fontes primárias, que permite preencher uma lacuna importante, ajudando a futuras reflexões e pesquisas tanto sobre a escultura quanto sobre a Academia Imperial de Belas Artes.

O caso particular de Almeida Reis se mostra muito relevante para o conhecimento da Academia Imperial de Belas Artes e da historiografia. Dividimos a sua trajetória em dois capítulos: no capítulo três tratamos da sua formação na Academia e no capítulo quatro o foco foi sua produção fora dos círculos acadêmicos. Almeida Reis, como foi assinalado, foi o primeiro escultor do Segundo Reinado que teve sua biografia publicada em forma de livro, em 1938, mas redigido em vida do escultor. Vale recordar neste ponto que Gonzaga Duque já tinha publicado sua *Arte Brasileira*, dedicando especial atenção a Chaves Pinheiro, Almeida Reis e Rodolpho Bernardelli. Também a imprensa publicou frequentemente pequenas resenhas sobre obras e autores. Porto-Alegre tinha publicado a biografia do Mestre Valentim em 1856 e Rodrigo José Ferreira Brêitas a biografia de Aleijadinho em 1858. Mas, de novo, Almeida Reis seria o primeiro a ter uma forte presença na imprensa da época, ocupando inclusive a capa do *Echo Americano* em 1871, lugar de privilégio no qual apareceram reis e nobres.

Analizamos aqui a figura de Almeida Reis partindo da historiografia e da imprensa, contrapondo-as com a documentação da Academia, ao mesmo tempo que realizando um mapeamento dos críticos e suas procedências e objetivos. Assim, o período de formação do escultor aparece amplamente documentado, mostrando como existe uma grande construção historiográfica em torno do escultor, destacando alguns fatos demonstradamente falsos no todo ou em parte.

A figura de Almeida Reis encontra-se num ponto de mudança, ilustrando bem os movimentos sociais, políticos e artísticos do seu momento, pois serão certos setores os identificados como responsáveis da construção historiográfica. Por uma parte, encontramos a Mello Moraes Filho; por outra a Generino dos Santos e os positivistas; por outro os círculos

intelectuais republicanos, maçons e abolicionistas; e por outro Gonzaga Duque, detrator da Academia, entre outros muitos, que formam uma complexa rede.

Assim, em primeiro lugar, mostramos como *O Paraíba* não foi a causa da perda da pensão do artista, embora a academia o julgasse como pouco adequado por não se adaptar à forma tradicional de representação dos rios, como velhos deitados. No entanto, o julgamento global das obras do primeiro ano foi satisfatório. Nas obras do segundo ano, não conservadas, o aluno obteve uma avaliação pouco elogiosa, principalmente por erros de anatomia, expressão e composição, mas sobretudo pela falta de trabalho, fato que até seus defensores não podem deixar de notar. Diante desta situação, foi decidida a espera do envio de terceiro ano para decidir se o aluno mereceria ou não continuar com sua pensão. Este envio, no entanto, não foi realizado, e, coincidindo com a visita das obras pelo ministro do Império, a pensão foi subitamente cancelada sem motivo aparente. A explicação que os documentos oferecem é clara, pois esta decisão não proveio da academia, que, como vimos, decidiu esperar o envio de terceiro ano, senão do Governo, o que nos obrigou a reconsiderar as nossas posições em relação ao escultor.

Por outro lado, em algumas ocasiões entende-se que sua obra *Michelangelo* foi a que lhe rendeu o prêmio de viagem, fato muito significativo, enquanto que já desde seus primeiros biógrafos, era mencionado o concurso com o qual obteve o prêmio em 1865. Esse foi um dos elementos que nos levou a procurar essas ideias de longa data, que ainda hoje moldam a imagem do escultor, mostrando a efetividade da construção romântica e antiacadêmica tecida em torno de Almeida Reis. O fato de entender esta obra como merecedora do prêmio fora do concurso não é apenas um erro histórico, senão que leva consigo a necessidade de que a Academia prescindisse de seus próprios procedimentos, reconhecendo assim uma obra genial. Este mesmo entendimento tem sido aplicado a *O Paraíba*, que seria também uma criação genial, deliberadamente criada para afrontar à Academia, e, ainda que não bem aceita, esta obra não foi nem muito menos decisiva na perda da pensão.

A última das ideias românticas de artista incompreendido e isolado seria o fato destacado pela crítica que assegura que o escultor foi abandonado em Paris sem dinheiro para poder voltar ao seu país, tendo que tocar música nos bares boêmios para poder se sustentar. De novo, a documentação mostra como foi pedida e concedida uma quantia destinada à volta do escultor.

Ao mesmo tempo que analisamos e confrontamos bibliografia e documentação, realizamos uma análise estilístico-formal das poucas obras conservadas, mostrando possíveis

conexões e influências, concretizando em parte as referências artísticas tão dispares atribuídas frequentemente ao artista.

Continuando com a análise do escultor através da historiografia e de suas obras, descobrimos como Almeida Reis recebe importantes encomendas do Governo e do Império, chegando a ser proposto como professor substituto de escultura. E não somente isso, senão que se encontra no meio de movimentos artísticos e faz parte de grupos intelectuais importantes, que formaram sua imagem como símbolo de uma luta. Sua figura é tomada como bandeira de uma renovação política e artística e recebe um suporte enorme por jornais onde seus amigos trabalharam.

Não pretendendo definir o estilo de Almeida Reis ou encaixá-lo nesta ou naquela corrente, podemos observar que realmente teve uma proposta muito original, com interessantes conexões com acontecimentos europeus, mas que aparece muito regular, com interessantes experimentos - como o tratamento da matéria de *Alma Penada*, a grandiosidade de *O Progresso*, ou *O Paraíba* como reflexo de seu entendimento da realidade europeia - mas também com muitos erros e defeitos técnicos.

Este estudo de Almeida Reis fora dos círculos acadêmicos, realizado no quarto capítulo desta Tese, acompanhou-se de outros dois casos também alheios à Academia. Por uma parte, nos questionamos sobre o que estava acontecendo escultoricamente no outro grande centro de formação artística, o Liceu de Artes e Ofícios, e, por outro, quisemos destacar a figura de um importante escultor, quase desconhecido, que produz sua obra fora da Academia, Leon Despres de Cluny.

Assim, enfrentamos o Liceu, identificando os escultores que trabalharam e lecionaram nele, sendo estes Severo da Silva Quaresma, Antônio Quirino Vieira, João Duarte de Moraes, Gabriel Juan Marroig, Quintino José de Faria e Antônio Jacy Monteiro. A análise e recopilação de suas principais obras e de suas trajetórias revelam um panorama rico, ampliando nosso entendimento da escultura do Segundo Reinado. Do mesmo modo, Leon Despres de Cluny se mostrou como uma figura muito relevante.

Este escultor francês, do qual desconhecemos o motivo e o momento de sua chegada ao Brasil, aparece pela primeira vez em 1861, na Exposição Nacional, com alguns modelos de carton-pierre, para rapidamente ganhar a medalha de ouro na Exposição Geral de 1862 por *Família de índios atacados por uma serpente*, encomenda do barão de Nova Friburgo, considerada, pela crítica, obra de Chaves Pinheiro. Em pouco tempo este escultor adquire prestígio e encomendas dos mais variados tipos, desde modelos para ourivesaria até maquetes, grandes relevos, estátuas em mármore, ou moldes de índios, sem esquecer seu labor como

comerciante de arte, pois foi o responsável da compra das coleções de gesso da Academia Imperial de Belas Artes.

Querendo aprofundar - no nosso descenso desde os âmbitos mais oficiais - nos espaços de trabalho e da indústria relativa à escultura, já vista no caso de Despres, elaboramos um pequeno capítulo, o último desta Tese, ainda muito embrionário, mas que acreditamos que oferece informações interessantes, completando a visão abrangente que foi planejada em nossa proposta de trabalho. Nestes âmbitos, a falta de documentação e o maior anonimato dos protagonistas dificultaram mais a pesquisa; ainda assim, conseguimos trazer alguma luz aos três espaços de trabalho: os ateliers escultóricos, as marmorarias e as fundições artísticas. No campo dos ateliers artísticos, mapeamos os ateliers dos principais escultores do período, entre os que se destaca o atelier de Almeida Reis, um exemplo único pelas descrições conservadas e pela informação sobre o escultor e as atividades nele desenvolvidas. Apesar de serem frequentes as alusões na imprensa à exposição de alguma escultura nos ateliers dos seus autores, um atelier concreto foi raramente protagonista exclusivo de um texto, e não se conservam testemunhos gráficos destes ateliers. O caso de Almeida Reis é, então, um caso incomum, pois vários autores se ocuparam do seu atelier, e além disso foi um espaço diferenciado por estar no Paço Imperial. Este atelier, tratado em várias ocasiões pelo seu caráter único, seria ocupado por Almeida Reis em 1877, mas também por outros artistas como o pintor August François Biard, em 1858, e pelo escultor Ferdinand Pettrich, entre 1849 e 1852, ambos os dois realizando trabalhos para a família imperial. O motivo da cessão deste espaço ao escultor Almeida Reis ainda é uma incógnita, mas coincide no tempo com a participação do escultor na Exposição da Philadelphia de 1876. A pesquisa mostrou como este local também seria usado por outros escultores, como Quirino Antônio Vieira, entre 1862 e 1867, e Severo da Silva Quaresma, entre 1861 e 1879, mostrando-se como um interessante espaço coletivo de trabalho, sobre o qual ainda há muito que esclarecer.

Em qualquer caso, o atelier de Almeida Reis se configura como um espaço de trabalho, mas também de exposição e venda de suas obras, e o que será mais importante, um espaço de reunião e discussão artística e intelectual. Nesse sentido, é destacável a iniciativa do escultor, junto com José Rodrigues Moreira e Antonio Araújo de Souza Lobo, de criar um "estabelecimento de Belas Artes" em 1874, denominado *Acropolis*, no qual permanecerá até 1877. Esta atelier comum, estruturado em seções como a Academia Imperial de Belas Artes, destacou-se na sua vertente pictórica, da qual temos mais informações, funcionando como atelier, sala de exposições e leilões. Apesar das afirmações da crítica, que define este estabelecimento como um centro de ensino oposto aos métodos acadêmicos, não foi

encontrada nenhuma referência ao ensino no Acropólio. Mais do que um centro de ensino, Acropólio resulta um centro de convívio e discussão artística e intelectual, cujos integrantes foram identificados, destacando-se Belmiro de Almeida, Carlos Leopoldo Cesar Burlamaqui, Estevão Silva, Felix e Henrique Bernardelli, Francisco Vilaça, Carlos Alberico de Souza Lobo, Hortencio de Cordoville, o único escultor, Leoncio da Costa Vieira, Antonio Bernardes Pereira Netto, Rodolpho Amoedo, Pedro José Pinto Peres ou Zeferino da Costa.

Outros espaços de trabalho, como marmorarias e fundições artísticas, foram contemplados aqui como campos relevantes, dos quais pouco conhecíamos, e que resultam interessantes por sua ambivalência como espaços artístico e/ou industriais. Em relação às marmorarias, alguns dos escultores estrangeiros, tratados no primeiro capítulo, após a realização das encomendas, se instalaram definitivamente no Rio de Janeiro, criando uma incipiente indústria, diante da grande quantidade de obras importadas. Entre eles, destacam-se Camillo Formilli, morto muito cedo, e a marmoraria de Giuseppe Berna, que continua com o seu labor durante todo o Império. A estas devemos somar a importante família Garcia, de origem espanhola, com a marmoraria A Coroa de Louro. Estas marmorarias resultam importantes pela sua capacidade de produção de obras, pois possuíam equipes de profissionais de escultura e ornatos para realizar encomendas.

Não só trabalharam a arte funerária, senão que realizaram importantes obras para igrejas e particulares, principalmente bustos e obras decorativas. O mercado destes estabelecimentos, limitado pelas importações de obras italianas e portuguesas, se estende tanto pela corte quanto pelas cidades do interior do Rio de Janeiro e São Paulo, atendendo um público que talvez não pudesse se permitir as custosas obras importadas.

Ainda há muito que esclarecer sobre os sistemas de trabalho e os profissionais que trabalharam nas marmorarias, pois, embora tanto Berna como Garcia aparecessem como os autores das obras, possuíam uma equipe para a realização das mesmas, que em muitas ocasiões possuem de uma qualidade bastante baixa. Por isso, este campo aparece como um caminho de grande interesse a ser pesquisado e que suscita muitas perguntas.

A fundição artística é outro tema escassamente tratado, do qual conhecemos apenas algumas obras destacadas na historiografia. A pesquisa neste ponto mostrou como, ainda que não possamos falar de uma indústria artística organizada, o panorama é mais rico e complexo do que o esperado num primeiro momento. Os irmãos Ferrez aparecem como donos de uma fundição, não dedicada à fundição artística, mas que produziu uma pequena estátua do imperador dom Pedro I. Proporiam, também, a fundição de obras em bronze como a ornamentação do chafariz da Carioca ou a construção de uma fundição, finalmente não

realizada, pela ocasião dos projetos dos monumentos de dom Pedro I e José Bonifácio. Nesses anos, João Justino de Araújo fundiria e venderia dois golfinhos para o chafariz do Cais do Valongo.

A Exposição Nacional de 1861, a festa da civilização e do progresso como era definida no próprio catálogo, foi um ponto importante no estudo da fundição artística, pois se apresentaram várias obras de fundição artística, entre as que se destaca especialmente a figura em bronze de dom Pedro II, modelada por Chaves Pinheiro e fundida no estabelecimento de Ponta d'Area. Entre os expositores destacaram-se Adam Urbach, Henry Heargraves e especialmente Miguel Couto dos Santos, por ser o único que desenvolveu uma fundição mais extensa e durante mais tempo.

Miguel Couto dos Santos, português, aparece como uma figura destacável, pois será considerado como um artista e não como um artífice, sendo recompensado nas Exposições Internacionais, Nacionais e Gerais. Como acontecia com as marmorarias, a autoria das obras precisa ser definida e discutida, mas até o momento não consta que Couto tivesse modelado suas próprias obras. O portão do Jardim Botânico, por exemplo, seria desenhado pelo diretor da instituição, e o busto apresentado na Exposição Geral de 1862 foi retirado do original em mármore de José da Silva Santos. Por outra parte, o relevo da porta do Asilo de dona Maria Pia, em Lisboa, seria modelado por Chaves Pinheiro, obra esta muito relevante por ser uma exportação de uma obra fundida no Brasil.

Já na década de 1880, a Estrada de Ferro de dom Pedro II conseguiu fundir a estátua em ferro de Buarque de Macedo, obra de Chaves Pinheiro em 1884, e a escultura em bronze *O Progresso* de Almeida Reis em 1885. Nestas duas obras, o grau de envolvimento dos escultores seria muito diferente, pois enquanto Chaves Pinheiro não interveio no processo de fundição, Almeida Reis faria e corrigiria os moldes para a fundição.

Assim, vemos como a fundição artística se mostra como um campo muito mais complexo, com algumas obras fundidas no período e a atividade de pelo menos um fundidor dedicado em parte à escultura com uma trajetória dilatada no tempo. Devemos, então, reconsiderar até que ponto a escultura carecia dos recursos e da técnica para a fundição em ferro ou bronze, pois como no caso do mármore, aparece muito condicionada pela importação de obras estrangeiras, principalmente obras em ferro da Fundição francesa Val d'Osne. Se no caso do grande monumento a dom Pedro I parece mais clara a dificuldade de execução em território nacional, já no caso de José Bonifácio, obra de menor envergadura e complexidade, a eleição de sua fundição na França não parece tão justificada, e mostra como a fundição careceu da proteção e promoção do Governo e das elites imperiais.

Para concluir, neste trabalho quisemos apresentar uma visão abrangente da escultura do Segundo Reinado, através de vários problemas em vários âmbitos diferentes, que se entrecruzam e se influenciam mutuamente, oferecendo uma visão mais completa e reveladora do panorama escultórico. Assim, a análise dos meios mais oficiais aos mais particulares, a análise através de problemas específicos, e o levantamento documental para preencher alguns vazios na história da escultura oferecem um entendimento mais amplo da escultura do Segundo Reinado, que não pode ser estudada seguindo parâmetros e ideias de outras artes, pois tem um caráter próprio, com problemas e finalidades específicas, que devem ser observados de forma global para seu entendimento.

Dessa maneira, esta Tese não pretendia analisar e discutir toda a escultura do Segundo Reinado, como um catálogo ou enciclopédia, senão oferecer uma base mais completa e sólida para futuros trabalhos, tentando de algum modo abrir novos caminhos e formular novas questões. Retomando a pergunta de Baudelaire com a qual iniciamos o texto, esperamos ter contribuído a um entendimento diferente da escultura, reivindicando-a como uma arte importante, com um caráter próprio. Esperamos ter oferecido à comunidade acadêmica uma contribuição satisfatória, dando ao leitor mais elementos capazes de refutar a máxima do poeta, possibilitando o trânsito de futuros investigadores por terrenos menos movediços, com uma visão menos enfadonha, longe de simplificações e generalidades, que permitam valorizar a escultura na sua justa medida.

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, N. *História da fundição artística no Brasil*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1979.
- ACQUARONE, Francisco. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia., 1939.
- AGUINAGA, He. *Hospital São Francisco de Assis. História*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira.
- ALEGRE, M. S. P. Imagem e representação do índio no século XIX. In: GRUPIONI, L. D. B. (Org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: Ministério da Educação e do Desporto, 1992.
- ALFREDO, M. F. *Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.
- ALMEIDA, B. D. de . Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes: A entrada do Neoclassicismo no Brasil. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_portalaiba.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm)>. Acesso em: 23 set. 2016.
- ALMEIDA, S. L. V de. *Forma e conceito na escultura do oitocentos*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012. p. 153-174.
- ANDERMANS, J. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Revista Topoi*, v. 3, jul./dez. 2004.
- ARNONE, M. F. *A gravura como difusora da arte: Um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ATTI del Consiglio Provinciale di Napoli, 1872. Napoles: Tipografia dell' Iride, 1872.
- AULER, G. M. *Presença de alguns artistas germânicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1963.
- AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877. v. 2.
- AZZI, R. *A concepção da ordem social segundo o positivismo ortodoxo brasileiro*. São Paulo: Edições Loyola, 1980
- BALTAR, F. M. T. dos R. *Programas de escolas na segunda metade do século XIX. As escolas construídas pelo arquiteto Bethencourt da Silva*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

BANDEIRA, J.; XEXÉO, P. M. C.; CONDURU, R. *Missão Artística*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003.

BARATA, M. *A arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1954.

BARATA, M. A arquitetura até o século XIX. In: \_\_\_\_\_. *Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos*. Rio de Janeiro; São Paulo, 1965.

BARMAN, R. J. *Citizen Emperor: Pedro II and the Making of Brazil, 1825-1891*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. p. 51.

BARREIRO, J. C. Minas e a aclamação de D. João VI no limiar da formação do Estado-Nação brasileiro: memórias, conflitos e sedições. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25 n.50, jul./dez. 2012.

BARDI, P. M. *Em torno da escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1989.

BARDI, P. M. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

BATISTA, H. S. de A. *Jardim regado com lágrimas de saudade: Morte e cultura visual na Venerável Ordem Terceira dos mínimos de São Francisco de Paula (século XIX)*. Tese (Doutorado) - IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

BENEZIT, E. *Diccionario des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. [S.l.: s.n.], 1953. t. 6.

BEVILACQUA, C. *História da faculdade de direito do Recife*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927. v. 2.

BIELINSKY, A. C. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação de 1856 a 1900*. Dissertação (Mestrado) – História e Crítica de Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

BIELINSKI, A. C. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm)>. Acesso em: 13 out. 2015.

BLAKE, A. V. A. S. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. v.1.

BOCCANERA JUNIOR, S. *O teatro na Bahia. Da colônia à República (1800-1923)*. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2008. p. 119.

BOLTHAUSER, J. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. História da arquitetura. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1972. v. 6.

BONNET, M. C. L. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BORGES, M. E. Arte Funerária e Il Commercio Carrarese in Brasile. In: BERRESFORD, S (Coord.). *Carrara e il mercato della scultura*. Millano: Federico Motta Editore, 2007. p. 268-272.

BORGES, M. E. *Arte funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002

BORGES, V. R. Em busca do mundo exterior: sociabilidade no Rio de Machado de Assis. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 28, 2001.

BORGES, M. E. Il arte sepulcral de los manolistas italianos en Brasil (1890-1930). In: BARBERAN, F. J. R. (Coord.). *Una Arquitectura para la Muerte*. Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos. Sevilla: Consejería de obras publicas y transportes- Dirección General de Arquitectura y Viviendas, 1993. p. 169-172.

BRUAND, Y. A ação de Marco e Zeferino Ferrez, escultores franceses no Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1976.

CALMON, P. *O palácio de Praia Vermelha: 1852-1952*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

CARDOSO, R. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/rc\\_ebatecnico.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm)>. Acesso em: 7 mar. 2016.

CARDOSO, R. The Brazilianness of Brazilian Art Discourses on Art and National Identity, c 1850–1930. In: CARDOSO, R.; TRODD, C. (Coord.). *Art and the academy in the nineteenth century*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

CARVALHO, A. M. F. M. de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CARVALHO, R. M. de. *Collecção dos desenhos das principaes iluminações nos dias da coroação do Sn<sup>r</sup> D. P. 2<sup>o</sup>*. Fundação Biblioteca Nacional.

CARVALHO, J. M. de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CAVALCANTI, A. M. T. Entre a Europa e o Brasil: a faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. In: CAVALCANTI, A. M T.; DAZZI, C; VALLE, A (Org.). *Oitocentos, Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 11. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008. v. 1, p. 159-166.

CAVALCANTI, A. M. T. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. *19&20*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm)>.

CAVALCANTI, A. M. T. Os prêmios de viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes. *185 anos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Waldir (Org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC, INL, 1973.

CAVALCANTI, N. O. Araújo Porto Alegre e o patrimônio arquitetônico do Rio de Janeiro. *Museologia e patrimônio*, v. 1, n 1, jul./dez. 2008.

CHAMBERLAIN, G. *Studies on American Painters and Sculptors of the Nineteenth Century*. [S.l.]: Turnpike Press, 1965.

CHILLÓN, A. M. *Aproximación a la vida y obra del escultor Eduardo Barrón (1858-1911)*. Dissertação (Mestrado) – Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

CHRISTO, M. de C. V. Indianismo na década de 1860: exposições e crítica de arte. *Boletim Grupo de Estudos Arte & Fotografia - Anais do VI Seminário Arte, Cultura e Fotografia*, São Paulo, n. 5, 2012.

COLI, J. C. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. *Perspective*, n. 2, 2016.

COLI, J. *Idealização do índio moldou a cultura nacional*. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/fof/brasil500/imagens5.htm>>. Acesso em: 23 set. 2014.

COLI, J. (Org.). Louis Rochet: Nova proposição apresentada à Comissão da estátua equestre de D. Pedro I, em 18 de setembro de 1856. *19&20*, Rio de Janeiro, jul./dez. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/rochet\\_coli.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rochet_coli.htm)> Acesso em: 23 set. 2014.

COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005.

CORD, M. M. Antônio Benevenuto Cellini: a trajetória de um escultor da escravidão à liberdade. Recife/Rio de Janeiro, século XIX. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 6., 2013, Santa Catarina. *Anais...* Santa Catarina: UFSC, 2013. Disponível em <<http://labhstc.ufsc.br/files/2013/04/Marcelo-Mac-Cord-texto.pdf>> Acesso em: 18 jun. 2016.

COSTA, R. S. O corpo indígena ressignificado: *Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2013.

CUNHA, M. C. da (Ed.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CZAJKOWSKI, J. P. (Org.). *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

DAZZI, C. *Relatório Geral de Membros Correspondentes da Academia Imperial de Belas Artes entre 1851 e 1888*. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

DAZZI, C. Artistas brasileiros e portugueses: a estada na Itália como parte da formação artística de pintores e escultores no século XIX. In: VALLE, A.; DAZZI, C. *Oitocentos. Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET-RJ, 2014.

DIAS, E. Félix-Émile Taunay e o Prêmio de Viagem à Europa: circulação de métodos e formação na Academia Imperial de Belas Artes brasileira (1845-1851). In: NETO, M. J.; MALTA, M. (Org.). *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX - As Academias de Belas Artes - Rio de Janeiro - Lisboa - Porto - Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*. 1. ed. Lisboa: Caleidoscópio, 2016. v. 1, p. 200-210.

DIAS, E. *Félix Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, 2005.

DIAS, E. Félix-Émile Taunay e a importância do monumento público na Academia Imperial de Belas Artes. In: CAVALCANTI, A. M. T.; DAZZI, C.; VALLE, A. (Org.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1, p. 199-206.

DIAS, E. La difficile reception de la tradition académique française au Brésil" *Figura*. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, v. 1, p. 1-25, 2014.

DIAVOLINO, G. Bellas Artes. *Mepistopheles*, ano 1, n. 32, p. 6, jan. 1875.

DICIONÁRIO PRIBERAM. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: 14 maio 2013.

DÓRIA, E. O atelier do Paço. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 22 jan. 1944.

DUQUE-ESTRADA, L. G. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro. Campinas: Mercado das letras, 1995.

DUQUE-ESTRADA, L. G. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Off. da livraria Moderna, 1897.

DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1895*. São Paulo: Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

EFEGÊ, J. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ERENSTOFT, J. B. *Controlling the sacred past Rome, Pius IX, and christian archaeology*, Tese (Doutorado em Filosofia) - State University of New York at Buffalo, 2008.

FANINI, A. M. R. *Os romances-folhetins de Alusísio de Azevedo: aventuras periféricas*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003

FAZENDA, J. V. Antiqualha e memórias do Rio. *Revista do IHGB*, v. 140, 1921.

FERNANDES, C. V. N. Entre a Academia e as Ordens Terceiras. Antônio de Pádua e Castro e o gosto na Corte de D. Pedro II. In: CAVALCANTI, A. M. T.; DAZZI, C.; VALLE, A. (Org.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1, p. 331-339.

FERNANDES, C. V. N. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/aiba\\_ensino.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm)>. Acesso em: 15 fev. 2016.

FERNANDES, C. V. N. A escultura no Segundo Reinado. O embate entre a encomenda oficial e a encomenda independente. In: COLÓQUIO DO CBHA, 2005, Tiradentes. *Anais do Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: Com Arte, 2005. v. 1.

FERNANDES, C. V. N. A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. [S.l.: s.n.], 2004.

FERNANDES, C. V. N. *Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FERNANDES, C. V. N. *A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

FERRARI, P. (Org.). Manoel de Araújo Porto-Alegre: Discurso pronunciado na Academia das Belas Artes em 1855, por ocasião do estabelecimento das aulas de matemáticas, estéticas, etc. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, out. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/mapa\\_1855\\_discurso.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/mapa_1855_discurso.htm)>. Acesso em: 20 jun. 2015.

FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Charelli, Porto Alegre: Zouk, 2012.

FERREZ, G. Os irmãos Ferrez da Missão artística Francesa. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 275, p. 3-54, abr./jun. 1967.

FREIRE, L. *Um século de pintura (1816-1916)*. Rio de Janeiro: Typ. Rohe, 1916.

FULLANA, P. Ramon Llull, inspirador i pedagog de la religió civil. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, n. 28, p. 178, jul./dez. 2016.

GALVÃO, A. Notas sobre as moldagens em gesso da ENBA da UB. Peças preciosas da coleção escolar, *Arquivos da escola de Belas artes*, 1957.

GALVÃO, A. Manuel de Araújo Porto-alegre, sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 19-20, 1950.

GOMES JÚNIOR, G. S. Biblioteca de arte. Circulação internacional de modelos de formação. *Novos estudos*, n. 81, jul. 2008.

GOUVÊA, F. da C. *O marquês de Paraná. O traço todo do conciliador*. Recife: Editora Universitária UFPE, Recife, 2008.

GUBERNATIS, A. de. *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*. Florença: Tipi dei successori Le Monnier, 1889.

GUIMARÃES, M. L. L. S. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Revista Estudos Históricas*, v. 1, n. 1, 1988.

GUTIÉRREZ, A. O Guaraní e a construção do mito do herói. *Revista de Letras*, ano 2, v.1, n 29, jan./jul. 2009.

HALTMAN, K. *Tecumseh keokuk black hawk. Indianerbildnisse in zeiten von verträgen und vertreibung. Portrayals of native americans in times of treaties and removal*. Dresden: Arnoldsche art publishers, 2014.

HOLANDA, S. B. de. *O Brasil Monárquico: o processo de emancipação*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1976.

ISABELLE, A. *Voyage a Buénos-Ayres et a Porto-Alègre, par la banda-oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul (de 1830 a 1834)*. Havre: Imprimerie de J. Morlent, 1835.

ISMÉRIO, C. Echo Americano: Discursos visuais de modernidade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007. *Anais...* [S.l.]: Associação Nacional de História, 2007.

JORGE, M. G. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/ra\\_indianismo.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm)> Acesso em: 23 jul. 2016.

JUNQUEIRA, E; CRUZ, P.O. *Arte francesa do ferro no Rio de Janeiro*, Memória Brasil, 2005.

KOCHMANN, H. Visita Imperial a Casa da Moeda. *Sociedade Numismática Brasileira*, n. 57.

KNAUSS, P.; KRAAY, H. A inauguração da estátua de José Bonifácio na visão de um correspondente estrangeiro em 7 de setembro de 1872. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 447, p. 279-289, abr./jun. 2010.

KNAUSS, P. Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil. *História*, São Paulo, v. 32, n.1, p. 122-143, jan./jun. 2013.

KNAUSS, P. Negro Horácio: Louis Rochet e a escultura antropológica no século XIX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais ...* São Paulo: ANPUH, 2011.

KNAUSS, P. Imaginação escultórica e identidade étnica no século XIX. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 31., 2011. *Anais ...* São Paulo: ANPUH, 2011.

KNAUSS, P. Projeto premiado: a estátua equestre de d. Pedro I no desenho de Maximiano Mafra. In: MALTA, Marize (Org.). *O ensino artístico, a história da arte e o Museu d. João VI*. 1 ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, v. 1, p. 161-170, 2010.

KNAUSS, P. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>>

KNAUSS, P. A interpretação do Brasil na escultura pública: arte, memória e história. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 171, 2010.

KNAUSS, P. Do academismo ao art deco: arquitetura e escultura pública no Rio de Janeiro. *Revista do IHGB*, n. 444, p. 379-391, jul./set. 2009.

KNAUSS, P. O desafio de representar o futuro: a estátua equestre de d. Pedro II e os sentidos da escultura monumental no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 37, 2005, p. 237-252.

KNAUSS, P. *Imaginária urbana e poder simbólico: escultura pública no Rio de Janeiro e Niterói*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, 1998.

KOCHMANN, H. Visita Imperial a Casa da Moeda. *Sociedade Numismática Brasileira*, n. 57, p. 61.

LA IMAGEN del indio en la Europa Moderna. Simposio Internacional "La imagen del indio en la Europa del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII". Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Europea de la Ciencia, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1990.

LAUDANNA, M; ARAUJO, E. *De Valentim a Valentim. A escultura brasileira, século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu AfroBrasil, 2010.

LEAL, E. da C. *Os filósofos em tintas e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, p. 90.

LEEUWE, A. van; HORA, E. Joaquina Lapinha, atriz. Da sua participação na cena lírico-dramática luso-brasileira. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 12, mar. 2009.

LEONÍDIO, A. O republicanismo social no Brasil na passagem do Império à República. *Diálogos*, v. 11, n. 1/2, 2007, p. 193-213.

LEVY, C. R. M. *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

LIVRO DE OURO. Comemorativo do centenário da Independência e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, 1922.

LUBRICH, O. Como antiguas estatuas de bronce: Sobre la disolución del clasicismo en la Relación histórica de un viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente, de Alejandro de Humboldt. *Revista de Indias*, p. 749-766, set./dez. 2001.

LUZ, A. A. da. A Missão Artística francesa. Novos rumos para a arte no Brasil. *Revista da Cultura*, ano 4, n. 7.

MAGALHAES, D. G. de. Ensaio sobre a história da literatura no Brasil. *Nictheroy: Revista Brasiliense, Ciências, Letras e Artes*, v. 1, p. 144, 1836.

MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.

MARANHENSE, I. J. F. Ao gênio do Brasil e do mundo, poema em folheto. 1853. In: MONIZ, F. F. de S. O septenário poético é mesmo de Laurindo Rabello? *Atas da VI Jornadas de Filologia*. Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2008.

MASSON, N. O Hino de Chico da Silva. *Jornal do Brasil*, 9 ago. 1963.

MATHIAS, H. G. *Comércio: 173 anos de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Expressão Cultura, 1993.

MATTOS, A. Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro, *Ilustração Brasileira*, 15 nov. 1922, 25 dez. 1922, mar.1923 e jan. 1923.

MIGLIACCIO, L. A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 23., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004. v. 1.

MIYOSHI, A. G. *Moema é morta*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MOMESSO, B. P. *Indústria e trabalho no século XIX: O Estabelecimento de Fundação e Máquinas de Ponta d'Areia*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

MONTEIRO, F. de A. *O patrimônio arquitetônico da saúde: discussões sobre a arquitetura hospitalar brasileira do século XIX*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

MORAES FILHO, A. J. de M. *História do Brasil-Reino e Brasil Império*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & C, 1871.

MORAES FILHO, A. J. de M. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MOREL, M. *As transformações dos espaços públicos: Imprensa, atores políticos e sociabilidades na Cidade Imperial*. São Paulo: Hucitec, 2005.

MOSSÉ, B. Civilização e progresso. In: \_\_\_\_\_. *Dom Pedro II, imperador do Brasil. O imperador visto pelo Barão de Rio Branco*. Brasília, FUNAG, 2015.

MURANO, A. F. G. *D. Pedro I: um análise iconográfica*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013, p. 17.

NASCIMENTO, M. L. do. *Arte e técnica. Escultura brasileira no século XIX*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

NASCIMENTO, F. T. *A imagem do índio na segunda metade do séc. XIX*. Dissertação (Mestrado) – EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.

NETTO, L. *Investigações sobre o Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870.

NEVES, L. M. B. P. das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Revan, FAPERJ, 2003.

NEVES, L. M. B. P. das. Estado e política na Independência. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Org.). *O Brasil Imperial*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009. v. 1.

NORONHA SANTOS, F. A. de. O parque da praça da República. Antigo da Aclamação. Notícia histórica do Campo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 8, 1944.

OLIVEIRA, C. H. de S.; MATTOS, C. V. de (Org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 1999.

PADGEN, A. *European Encounters with the New World: from Renaissance to Romanticism*. New Haven: Yale University Press, 1993.

PASCUAL, A. D. de. *Rasgos memoráveis do senhor dom Pedro I*. Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1862.

PAYRÓ, J. E. *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la pirámide de Mayo y la catedral de Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1971.

PEREIRA, S. G. A Historiografia da Arte no Brasil do Século XIX e a Construção de uma Arte Brasileira. In: COLÓQUIO DO COMITÉ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, NEW WORLDS: FRONTIERS, INCLUSIONS, UTOPIAS. NOVOS MUNDOS:

FRONTEIRAS, INCLUSÕES E UTOPIAS. 35., 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2015.

PEREIRA, S. G. A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro: dois momentos cruciais da arquitetura brasileira – a obra colonial e a reforma do século XIX. In: FERREIRA-ALVES, N. M. *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPESE, 2011.

PEREIRA, S. G. A Tradição artística e os Envios dos Pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. (Org.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ ; DezenoveVinte, 2010. v. 2, p. 617-638.

PEREIRA, S. G. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008.

PEREIRA, S. G. O percurso e os dilemas de artistas brasileiros em Paris no século XIX: o caso da tela A Carioca de Pedro Américo. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 25., 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005. p. 292-301

PEREIRA, S. G. Atuação da família portuense Alão no Rio de Janeiro. In: FERREIRA-ALVES, N. M. (Org.). *Artistas e Artífices no mundo de expressão portuguesa*. Porto: CEPESE, 2008. v. 1, p. 229.

PEREZ, L. F. Festas e viajantes nas Minas oitocentistas. *Comunidade Virtual de Antropologia*, São Paulo, v. 39. n. 1, 2008. Disponível em: <<http://antropologia.org.br/arti/colab/a39-lfreitas.pdf>> Acesso em: 18 maio 2014.

PICCOLI, V. As três raças do império, em: *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

PORTO-ALEGRE, M. de A. Exposição pública, 1. artigo, *Minerva Brasiliense*, v. 1, n. 4, 1843.

PORTO ALEGRE, M. de A. Iconografia Brasileira. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. 19, n. 23, 3. trim. 1856.

PORTO-ALEGRE, M. de A. O novo estatuário. *Ilustração Brasileira*, p. 138-141, jul. 1854.

PORTO-ALEGRE, M. de A. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Magestade Imperial o senhor dom Pedro II, imperador do Brasil. In: MELLO JÚNIOR, D. “Manuel de Araújo Porto-alegre e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira”. *Revista Crítica de Arte*, n.4, 1981.

PRÉZEL, H. la C. de. *Dictionnaire iconologique*, Paris:[s.n.], 1756.

- PUECH, D. *Notice sur la Vie de Monsieur Ernest Barrias*. Paris: Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1906. p. 10. Disponível em: <<http://mnba.gov.ar/coleccion/obra/3652>> Acesso em: 11 set. 2015.
- RABELO, N. R. M. *A originalidade na obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca da segunda metade do século XVIII*. Dissertação (Mestrado) – EBA,UFRJ, 2001.
- RAMOS, R. M. “Parla, diavolo”: Almeida Reis e a sombra de Michelangelo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah2/rmr.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2016.
- RAMOS, R. M. Almeida Reis, Michelangelo e o destino do artista. *Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, v. 2, 2014. Acesso em: 29 abr. 2015
- RECORDAÇÕES da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.
- REYERO, C. *Alegoría, nación y libertad: el Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- REZENDE, L. R. A circulação de imagens no Brasil oitocentista. In: CARDOSO, R. (Org.). *O design brasileiro antes do design: Aspectos a história gráfica (1870-1960)*. Rio de Janeiro. Cosac Naify, 2005.
- RIBEIRO, N. P. *Espaço e iconologia na arte de Mestre Valentim*. Tese (Doutorado) - IFCS-UFRJ, 2000.
- RIOS, A. M. de los. *O ensino artístico: subsídio para a sua história*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1938.
- RIOS, A. M de los. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. *A Noite*, 1941.
- ROCHA-PEIXOTO, G. *Arquitetos do Brasil Imperial: a obra arquitetônica dos primeiros a alunos da Academia Imperial de Belas Artes*. Tese (Doutorado em Historia Social) – IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- RODRIGUES, M. S. *Guerra do Paraguai: Os Caminhos da Memória entre a Comemoração e o Esquecimento*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ROSENBLUM, R. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton University Press, 1967.
- ROSENBLUM, R.; JANSON, H. R. *El arte del siglo XIX*. Madri: Akal, 1992.
- RUBENS, C. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.
- RUBENS, C. *As artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1935.
- RUSINS, A. T. As carruagens imperiais no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 42, 2010.

SANTOS, A. M. dos. A invenção do Brasil. Um problema nacional? *Revista de História*, n. 118, p. 3-12, 1985.

SANTOS, A. M. dos. A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto Civilizatório do Império. In: PEREIRA, S. G. (Coord.). *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1996. p. 127-142.

SANTOS, A. M. dos. A fundação de uma Europa possível. *Anais do Seminário Internacional D. João VI: Um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000. p. 9-17.

SANTOS, F. A. de N. O parque da República antigo da aclamação. Notícia histórica do Campo. *Revista do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944.

SANTOS, F. M. dos. O progresso material no Segundo Reinado, *O cruzeiro*, 28 nov. 1964.

SANTOS, F. S. *A representação do índio como símbolo da identidade nacional no romantismo brasileiro: articulações entre as obras homônimas de Gonçalves Dias, Rodolfo Amoedo e Francisco Braga, Marabá*. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SANTOS, G. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*. Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem. Rio de Janeiro: Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

SANTOS, G. dos. *Poemas dantescos*. Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem. Rio de Janeiro: Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.

SANTOS, M. F. M. *Letras e Artes no Brasil: a consolidação da crítica no Segundo Reinado*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SANTOS, P. F. *Quatro séculos de arquitetura Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto de arquitetos do Brasil, 1981.

SCHUSTER, S. "The "Brazilian Native" on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862-1889". *RIHA Journal*, set. 2015.

SCHWARCZ, L. M. *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João VI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, L. M. *O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

SCHWARTZ, L. M. Romantismo tropical ou o Imperador e seu círculo ilustrado. In: COLÓQUIO ANPOCS, Caxambu, 27-31 out. 1998. *Anais...* Caxambu, 1998. Disponível em:

<[http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=459%3Aanais-do-encontro-gt&catid=1049%3A22o-encontro&Itemid=359](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=459%3Aanais-do-encontro-gt&catid=1049%3A22o-encontro&Itemid=359)>  
Acesso em: 21 maio 2013.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, F. J. B. da. *Vulgaridades da arte*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1884.

SILVA, J. G. da. *Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império*. Programa de Apoio à Pesquisa. Fundação Biblioteca Nacional- Ministério da Cultura, 2007, p. 6. Disponível em: <[http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/janaina\\_girtotto.pdf](http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/janaina_girtotto.pdf)> Acesso em: 15 maio 2013.

SILVA, M do C. C da. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno : análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Tese (Doutorado) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

SILVA, M. do. C. C. da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 8, jul./dez. 2007.

SILVA, M. do. C. C. da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

SILVA, R. de J. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História da Arte/IFCH/UNICAMP, Campinas, 2005.

SILVA, R. DE J. *O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910)*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010.

SMITH, W. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston: C. C. Little e J. Brown, 1849. p. 2241-2242.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1999.

SOUZA, I. L. S. C. de. *Pátria coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SOUZA, I. L. S. C. de. A praça pública e a liturgia política. *Cad. Cedes. Campinas*, v. 22, n. 58, p. 81-99, dez. 2002, p. 83. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>

SQUEFF, L. C. *Uma Galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012.

SQUEFF, L. C. *O Brasil na letras de um pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SQUEFF, L. C. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. *Cadernos Cedex*, ano 20, n. 51, p. 103-118, nov. 2000.

STEHLE, R. L. Pettrich in America. *Pennsylvania History*. v. 33, n. 4, p. 389-411, out.1966.

TACCA, F. de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *Imagens*, v.18, n.1, p. 191-223, jan./mar. 2011.

TANNO, J. L. Clubes recreativos em cidades das regiões sudeste e sul: identidade, sociabilidade e lazer (1889-1945). *Patrimônio e memória*, São Paulo, v.7, n.1, jun. 2011.

TAUNAY, A. de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

TELLES, A. M. C. da M. *Da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos*. Grandjean de Montigny e a missão do arquiteto. Tese (Doutorado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

TORRÃO FILHO, A. Arquitetura da alteridade: imagens conceituais da cidade luso-brasileira na literatura de viagem francesa e britânica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 13-17 jul. 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008.

TREECE, D. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

TREVISAN, A. R. A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret" 19&20, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, jul. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_jbd\\_art.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm)> Acesso em: 21 maio 2013.

VACCANI, C. *Rodolpho Bernardelli: Vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro: s. edit., 1949.

VALLADARES, C. do P. *Rio Neoclássico. Análise Iconográfica do Barroco e Neoclássico Remanentes no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1978. v. 2.

VALLADARES, C. do P. *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, 1972.

VALLE, A. Carnaval nas artes plásticas do Rio de Janeiro do início do século XX. Uma análise de baile à fantasia de Rodolpho Chambelland. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, nov. 2010

VERNAY, C. de S. *La sculpture entre le Brésil et la France (1862-1922) : étude des transferts culturels*, Mémoire de recherche (2e année de 2e cycle) en histoire de l'art appliquée aux collections présenté sous la direction de Madame le Professeur Claire Barbillon. [Paris]: École do Louvre, 2015.

VIANNA, E. da C. de A. Das artes plásticas no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro em particular. *Revista IGHB*, v. 78, n. 132, 1916.

VIÑUALES, R. G. Carrara en Latinoamérica: Materia, industria y creación escultórica. In: BERRESFORD, S. (Ed.). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milão: Federico Motta Editore, 2007. p. 254-259.

VIRGA, A; BERNARDINI, P. (Ed.). *Voglio morire! Suicide in Italian Literature, Culture, and Society 1789-1919*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

WEISZ, S. de G. *Estatuária e ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

ZANINI, W. (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v. 1, 1983.

ZELESCO, L. O Gênio de Brasil e a ideia de nação. O projeto civilizatório do Império na arte oficial. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTORIA, 4., Maringá. 2010. *Anais...* Maringá: [s.n.], [2010].

ZELESCO, L. *Um índio musageta e seu discurso de brasilidade : política, cultura e a afirmação do nacional no Brasil oitocentista (1916-1860)*. Trabalho de conclusão de curso. UFRJ, IFCS, Rio de Janeiro, 2010.

## APÊNDICE – Periódicos Consultados

*A Atualidade*, 27 de fevereiro de 1863.

*A Atualidade*, 16 de março de 1863.

*A Atualidade*, 30 de outubro de 1863.

*A Atualidade*, 19 de abril de 1863.

*A Consciencia*, 11 de agosto de 1876.

*A Época*, 18 de dezembro de 1875.

*A folha da Vitoria*, 27 de julho de 1884.

*A Folha Nova*, 27 de dezembro de 1882.

*A Folha Nova*, 20 de dezembro de 1883.

*A Folha Nova*, 26 de dezembro de 1884.

*A Folha Nova*, 30 de agosto de 1884, Charles Rialta.

*A marmota fluminense*, 10 de dezembro de 1852.

*A marmota*, 20 de setembro de 1859, Elogio Dramatico em commemoração a o dia 7 de setembro, aniversario da independência do Brasil, O. D. C. A´ Sociedade Petalógica, por Antonio Ignacio de Mesquita Neves. Personagens allegoricas: O Genio do Brasil, Lysia (Portugal), a Liberdade, o Despotismo e soldados portugueses.

*A Nação*, 12 de dezembro de 1872.

*A Nação*, 10 de julho de 1873.

*A Nação*, 19 de janeiro de 1874.

*A Nação*, 24 de novembro de 1874.

*A Nacão*, 3 de junho de 1875.

*A Nação*, 30 de junho de 1875.

*A Nação*, 4 de agosto de 1875.

*A Nova Minerva*, dezembro de 1845.

*A Pátria*, 16 de fevereiro de 1867.

*A Reforma*, 5 de fevereiro de 1870.

*A Reforma*, 4 de março de 1870.

*A Reforma*, 18 de março de 1870.

*A Reforma*, 31 de dezembro de 1870.

*A Reforma*, 18 de março de 1871.

*A Reforma*, 5 de julho de 1872, H. de M.

*A Reforma*, 12 de fevereiro de 1873.

*A Reforma*, 27 de janeiro de 1874. Américo Vespuccio.

*A Reforma*, 28 de maio de 1876.

*A Reforma*, 27 de janeiro de 1877.

*A Reforma*, 26 de abril de 1877.

*A Reforma*, 20 de setembro de 1877.

*A Reforma*, 2 de março de 1878.

*A República*, 20 junho 1872.

*A República*, 12 de julho de 1873.

*A Semana*, 5 de março de 1887.

*A Vida Flumiennse*, 21 de dezembro de 1872.

*A vida moderna*, 21 de agosto de 1886.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1848.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1849.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1850.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1852.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1854.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1855.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1857.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1858.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1859.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1860.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1861.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1862.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1864.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1865.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1866.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1867.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1868.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1870.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1871.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1873.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1874.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1875.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1876.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1877.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1878.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1880.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1881.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1882.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1883.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1885.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1901.

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1903.

*Astréa*, 11 de novembro de 1828.

*Boletim da Ilustrissima Camara Municipal*, 1866.

*Boletim do Expediente do Governo*, dezembro de 1859.  
*Boletim do Expediente do Governo*, agosto de 1860.

*Boletim do Grande Oriente*, julho-agosto de 1883.  
*Boletim do Grande Oriente*, outubro-dezembro de 1883.  
*Brasil. Ministério do Império*, 1833.  
*Brasil. Ministério do Império*, 1843.  
*Brasil. Ministério do Império*, 1844.  
*Brasil. Ministério do Império*, 1850.  
*Brasil. Ministério do Império*, 1854.  
*Brasil. Ministério do Império*, 1855.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1856.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1858.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1860.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1863.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1869.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1870.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1871.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1873.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1875.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1876.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1878.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1881.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1884.  
*Brasil: Ministério do Império*, 1888.

*Brasil Histórico*, 1868.

*Brazil*, 13 de outubro de 1883  
*Brazil*, 7 de setembro de 1884. F. F.

*Brazil Litterario*, 20 de novembro de 1864.

*Cidade do Rio*, 4 de abril de 1887.  
*Cidade do Rio*, 31 de outubro de 1887.  
*Cidade do Rio*, 29 de novembro de 1887.  
*Cidade do Rio*, 10 de dezembro de 1887.  
*Cidade do Rio*, 14 de abril de 1888.  
*Cidade do Rio*, 5 de agosto de 1898.  
*Correio Commercial*, 30 de novembro de 1851.

*Correio da Tarde*, 22 de março de 1840.  
*Correio da Tarde*, 22 de fevereiro de 1850.  
*Correio da Tarde*, 5 de novembro de 1856.  
*Correio da Tarde*, 10 de maio de 1858.  
*Correio da Tarde*, 9 de novembro de 1860.

*Correio do Brazil*, 21 de fevereiro de 1872.  
*Correio do Brazil*, 26 de junho de 1872.

*Correio do Norte*, 12 de dezembro de 1877.

*Correio Mercantil*, 23 de abril de 1849.

*Correio Mercantil*, 20 de julho de 1849.

*Correio Mercantil*, 10 de janeiro de 1850.

*Correio Mercantil*, 19 de outubro de 1850.

*Correio Mercantil*, 13 de março de 1851.

*Correio Mercantil*, 30 de novembro de 1851.

*Correio Mercantil*, 20 de dezembro de 1852.

*Correio Mercantil*, 13 de fevereiro de 1854.

*Correio Mercantil*, 28 de julho de 1854.

*Correio Mercantil*, 26 de fevereiro de 1855. F. Octaviano.

*Correio Mercantil*, 6 de julho 1855.

*Correio Mercantil*, 28 de julho de 1855.

*Correio Mercantil*, 7 de dezembro de 1855.

*Correio Mercantil*, 6 de maio de 1856.

*Correio Mercantil*, 21 de junho de 1856.

*Correio Mercantil*, 28 de julho de 1856.

*Correio Mercantil*, 23 de agosto de 1856.

*Correio Mercantil*, 3 de setembro de 1856.

*Correio Mercantil*, 22 de setembro de 1856.

*Correio Mercantil*, 30 de setembro de 1856.

*Correio Mercantil*, 17 de outubro de 1856.

*Correio Mercantil*, 24 de outubro de 1856.

*Correio Mercantil*, 9-10 de dezembro de 1856.

*Correio Mercantil*, 2 de janeiro de 1857.

*Correio Mercantil*, 23 de julho de 1857.

*Correio Mercantil*, 24 de setembro de 1857.

*Correio Mercantil*, 20 de dezembro de 1857.

*Correio Mercantil*, 1 de março de 1858.

*Correio Mercantil*, 6 de junho de 1859.

*Correio Mercantil*, 17 de outubro de 1859.

*Correio Mercantil*, 28 de outubro de 1859.

*Correio Mercantil*, 16 de fevereiro de 1860.

*Correio Mercantil*, 6 de junho de 1860.

*Correio Mercantil*, 1 de agosto de 1860.

*Correio Mercantil*, 20 de agosto de 1860.

*Correio Mercantil*, 7 de setembro de 1860.

*Correio Mercantil*, 8 de setembro de 1860. Luiz Pedro de Alcantara Copioba.

*Correio Mercantil*, 7 de janeiro de 1861.

*Correio Mercantil*, 9 de janeiro de 1861.

*Correio Mercantil*, 24 de janeiro de 1861.

*Correio Mercantil*, 25 de março de 1861.

*Correio Mercantil*, 25 de abril de 1861.

*Correio Mercantil*, 10 de agosto de 1861.

*Correio Mercantil*, 15 de março de 1862.

*Correio Mercantil*, 4 de abril de 1862.

*Correio Mercantil*, 15 de abril de 1862.

*Correio Mercantil*, 15 de maio de 1862.

*Correio Mercantil*, 23 de setembro de 1862.

*Correio Mercantil*, 26 de setembro de 1862.  
*Correio Mercantil*, 6 de outubro de 1862.  
*Correio Mercantil*, 15 de outubro de 1862.  
*Correio Mercantil*, 17 de março de 1863.  
*Correio Mercantil*, 3 de abril de 1865.  
*Correio Mercantil*, 16 de abril de 1863.  
*Correio Mercantil*, 19 de maio de 1863.  
*Correio Mercantil*, 21 de maio de 1863.  
*Correio Mercantil*, 11 de setembro de 1863.  
*Correio Mercantil*, 6 de maio de 1864.  
*Correio Mercantil*, 11 de maio de 1864.  
*Correio Mercantil*, 16 de setembro de 1864.  
*Correio Mercantil*, 3 de abril de 1865.  
*Correio Mercantil*, 16 de junho de 1865.  
*Correio Mercantil*, 20 de outubro de 1865.  
*Correio Mercantil*, 21 de outubro de 1865.  
*Correio Mercantil*, 12 novembro 1865.  
*Correio Mercantil*, 19 de fevereiro de 1866.  
*Correio Mercantil*, 24 de fevereiro de 1866.  
*Correio Mercantil*, 8 de abril de 1866.  
*Correio Mercantil*, 16 de julho de 1866.  
*Correio Mercantil*, 7 de setembro de 1866.  
*Correio Mercantil*, 19 de setembro de 1866.  
*Correio Mercantil*, 13 de outubro de 1866.  
*Correio Mercantil*, 14 de outubro de 1866.  
*Correio Mercantil*, 15 de outubro de 1866.  
*Correio Mercantil*, 19 de janeiro de 1867.  
*Correio Mercantil*, 27 de julho de 1868.  
*Correio Mercantil*, 21 de setembro de 1867.  
*Correio Mercantil*, 4 de fevereiro de 1868.  
*Correio Mercantil*, 17 de fevereiro de 1868.  
*Correio Mercantil*, 8 de março de 1868.  
*Correio Mercantil*, 7 de maio de 1868.  
*Correio Mercantil*, 12 de maio de 1868.  
*Correio Mercantil*, 14 de maio de 1868.  
*Correio Mercantil*, 20 de setembro de 1868.  
*Correio Mercantil*, 2 de junho de 1873.

*Correio Oficial*, 9 de setembro de 1840.  
*Correio Oficial*, 5 de março de 1841.

*Correio Paulistano*, 10 de maio de 1864.  
*Correio Paulistano*, 6 de julho de 1872.

*Courrier du Brésil*, 20 de abril de 1862.  
*Courrier du Brésil*, 22 de junho de 1862

*Diário Carioca*, 20 de março de 1864.

*Diário de Minas*, 20 de fevereiro de 1873.

*Diário de Notícias*, 18 de agosto de 1870.  
*Diário de Notícias*, 2 de abril de 1872.  
*Diário de Notícias*, 21 de abril de 1886.  
*Diário de Notícias*, 5 de novembro de 1885.  
*Diário de Notícias*, 30 de dezembro de 1885.  
*Diário de Notícias*, 19 de fevereiro de 1886.  
*Diário de Notícias*, 1 de março de 1886.  
*Diário de Notícias*, 21 de abril de 1886.  
*Diário de Notícias*, 2 de março de 1887.  
*Diário de Notícias*, 15 de abril de 1887.  
*Diário de Notícias*, 22 de julho de 1887.  
*Diário de Notícias*, 9 de agosto de 1887.  
*Diário de Notícias*, 8 de setembro de 1887.  
*Diário de Notícias*, 24 de setembro de 1887.  
*Diário de Notícias*, 1 de outubro de 1887.  
*Diário de Notícias*, 14 de fevereiro de 1888.  
*Diário de Notícias*, 21 de janeiro de 1889.

*Diário do Povo*, 27 de março de 1868.  
*Diário do Povo*, 8 de maio de 1868.

*Diário do Rio de Janeiro*, 30 de janeiro de 1824.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 24 de março de 1824.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 20 de abril de 1826.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 29 de fevereiro de 1828.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 7 de janeiro de 1832.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 3 de outubro de 1836.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 24 de novembro de 1838.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 11 de julho de 1843.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 11 de agosto de 1843.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 25 de agosto de 1843.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 9 de julho de 1844.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 5 de março de 1845.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de julho de 1846.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 18 de dezembro de 1849.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de fevereiro de 1850, L. M. Pecegueiro.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 28 de outubro de 1851.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de julho de 1855.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 30 de julho de 1856.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1856.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 10 de fevereiro de 1857.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1857.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 7 de novembro de 1858.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1858.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 26 de maio de 1860.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 8 de fevereiro de 1861.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 3 de março de 1861.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 24 de maio de 1861.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 8 de julho de 1861.

*Diário do Rio de Janeiro*, 26 de janeiro de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 9 de março de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 13 de março de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 16 de abril de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 17 de abril de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de junho de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 6 de outubro de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 13 de outubro de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 11 de novembro de 1862.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 16 de março de 1863.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de abril de 1863.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 20 de abril de 1863.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 1 de junho de 1863.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de agosto de 1863.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de novembro de 1863.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 9 de dezembro de 1864.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 1 de fevereiro de 1867.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 14 de agosto de 1869.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 11 de setembro de 1869.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 3 de março de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 9 de março de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 2-3 de maio de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 3 de junho de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 27 de junho de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de julho de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 11 de julho de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 7 de agosto de 1870.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 22 de setembro de 1870  
*Diário do Rio de Janeiro*, 14 de janeiro de 1871.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 20 de janeiro de 1871.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 3 de fevereiro de 1871.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 13 de março de 1871.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 21 de setembro de 1871  
*Diário do Rio de Janeiro*, 27 de novembro de 1872.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 21 de julho de 1873.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 28 de setembro de 1873.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 5 de outubro de 1874.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 18 de fevereiro de 1875.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de fevereiro de 1876.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 5 de fevereiro de 1876.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 10 de setembro de 1876.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 18 de setembro de 1876.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 2 de junho de 1876.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 27 de novembro de 1876.  
*Diário do Rio de Janeiro*, 16 de março de 1877.

*Diário Oficial*, 25 de setembro de 1837.

*Diário Português*, 13 de agosto de 1885.

*Diário Português*, 14 de agosto de 1885

*Gazeta da Tarde*, 13 de abril de 1882.  
*Gazeta da Tarde*, 23 de maio de 1882.  
*Gazeta da Tarde*, 7 de julho de 1882.  
*Gazeta da Tarde*, 31 de julho de 1882.  
*Gazeta da Tarde*, 4 de janeiro de 1885.  
*Gazeta da Tarde*, 22 de janeiro de 1885.  
*Gazeta da Tarde*, 12 de fevereiro de 1885.  
*Gazeta da Tarde*, 19 de julho de 1887.

*Gazeta de Notícias*, 14 de dezembro de 1873.  
*Gazeta de Notícias*, 13 de agosto de 1875.  
*Gazeta de Notícias*, 12 de dezembro de 1875. Julio Huelva.  
*Gazeta de Notícias*, 2 de fevereiro de 1876.  
*Gazeta de Notícias*, 23 de março de 1876.  
*Gazeta de Notícias*, 6 de janeiro de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 13 de abril de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 6 de janeiro de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 13 de abril de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 17 de abril de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 26 de abril de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 25 de maio de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 8 de dezembro de 1877.  
*Gazeta de Notícias*, 31 de janeiro de 1881.  
*Gazeta de Notícias*, 15 de março de 1881.  
*Gazeta de Notícias*, 25 de novembro de 1881.  
*Gazeta de Notícias*, 19 de outubro de 1881.  
*Gazeta de Notícias*, 25 de novembro de 1881.  
*Gazeta de Notícias*, 5 de setembro de 1883.  
*Gazeta de Notícias*, 6 de dezembro de 1883.  
*Gazeta de Notícias*, 12 de janeiro de 1884.  
*Gazeta de Notícias*, 25 de outubro de 1884.  
*Gazeta de Notícias*, 31 de julho de 1885.  
*Gazeta de Notícias*, 17 de maio de 1889.  
*Gazeta de Notícias*, 24 de janeiro de 1900.

*Gazeta do Rio de Janeiro*, 2 de agosto de 1809.  
*Gazeta do Rio de Janeiro*, 10 de fevereiro de 1818.  
*Gazeta do Rio de Janeiro*, 18 de julho de 1819.  
*Gazeta do Rio de Janeiro*, 25 de maio de 1822.  
*Gazeta do Rio de Janeiro*, 8 de agosto de 1822.  
*Gazeta do Rio de Janeiro*, 3 de dezembro de 1822.

*Gazeta Nacional*, 31 de dezembro de 1887.  
*Gazeta Nacional*, 12 de janeiro de 1888.  
*Gazeta Nacional*, 25 de dezembro de 1888.

*Gazeta Oficial do Império*, 1 de dezembro de 1846  
*Gazeta Oficial do Império*, 21 de dezembro de 1846.  
*Gazeta Oficial do Império*, 23 de março de 1848.

*Gazetinha*, 31 de dezembro de 1880.

*Gazetinha*, 23 de abril de 1882.

*Guanabara*, 1850, v. 2.

*Il Raffaello*, 30 de agosto de 1874.

*Ilustração Brasileira*, julho de 1854.

*Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1876, n. 1.

*Ilustração Brasileira*, julho-agosto de 1956, Américo Pereira.

*Império do Brasil: Diário Fluminense*, 1 de julho de 1826.

*Indicador alfabético*, 1875.

*Iris*, t, I, 1848.

*Jornal da Tarde*, 30 de dezembro de 1870.

*Jornal da Tarde*, 2 de novembro de 1871. Mello Moraes.

*Jornal da Tarde*, 10 de abril de 1877.

*Jornal do Brasil*, 6 de fevereiro de 1867.

*Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1867.

*Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1912.

*Jornal do Brasil*, 9 agosto 1963, Nonato Mason.

*Jornal do Comércio*, 2 de julho de 1841.

*Jornal do Comércio*, 27 de novembro de 1842.

*Jornal do Comércio*, 3 de março de 1844.

*Jornal do Comércio*, 30 de agosto de 1844.

*Jornal do Comércio*, 26 de novembro de 1844.

*Jornal do Comércio*, 25 de abril de 1849.

*Jornal do Comércio*, 30 de abril de 1849.

*Jornal do Comércio*, 10 de agosto de 1849.

*Jornal do Comércio*, 21 de dezembro de 1850.

*Jornal do Comércio*, 24 de março de 1859.

*Jornal do Comércio*, 16 de fevereiro de 1862.

*Jornal do Comércio*, 25 de abril de 1862.

*Jornal do Comércio*, 27 de setembro de 1863.

*Jornal do Comércio*, 3 de agosto de 1864.

*Jornal do Comércio*, 20 de dezembro de 1864.

*Jornal do Comércio*, 16 de fevereiro de 1865.

*Jornal do Comércio*, 10 de novembro de 1865.

*Jornal do Comércio*, 7 de agosto de 1869.

*Jornal do Comércio*, 4 de maio de 1871.

*Jornal do Comércio*, 11 de junho de 1871.

*Jornal do Comércio*, 23 de julho de 1871.

*Jornal do Comércio*, 17 de novembro de 1872.

*Jornal do Comércio*, 8 de dezembro de 1873.

*Jornal do Comércio*, 24 de fevereiro de 1882.

*Jornal do Comércio*, 17 de dezembro de 1887.

*Jornal do Comércio*, 15 de maio de 1888.  
*Jornal do Comércio*, 20 de abril de 1889.

*Kosmos*, novembro de 1904. Duque-Estrada.

*L'Echo du Bresil*, 10 de junho de 1860.

*Le Messenger du Brésil*, 19 de janeiro de 1833.  
*Le messenger du Brésil*, 4 de setembro de 1884.  
*Le messenger, du Brésil*, 17 de janeiro de 1884.

*Mepistopheles*, ano 1, n. 32, p. 6 de janeiro de 1875. Diabolino.

*Minerva Brasiliense*, 1 de novembro de 1843.  
*Minerva Brasiliense*, 15 de dezembro de 1843.  
*Minerva Brasiliense*, n. 5, v. I, 1 de janeiro de 1844.  
*Minerva Brasiliense*, 15 de maio de 1844.

*Monitor Campista*, 22 de fevereiro de 1878.  
*Monitor campista*, 18 de novembro de 1879.

*Novo Correio das Modas*, 1853, ed. 2.

*Novo e Completo Indice Chronologico da História do Brasil*, 1859.  
*Novo e Completo Indice Chronologico da Historia do Brasil*, 1873.  
*Novo e Completo Indice Chronologico da História do Brasil*, setembro de 1878.

*O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1840.  
*O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1862.  
*O Auxiliador da Industria Nacional*, 1865.  
*O Auxiliador da Industria Nacional*, 1867.  
*O Auxiliador da Industria Nacional*, 1868.  
*O Auxiliador da Industria Nacional*, 1870.  
*O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1880

*O Brazil*, 31 de dezembro de 1842.

*O Brasil Artístico*.

*O Correio da Tarde*, 22 de fevereiro de 1850.

*O Constitucional*, 18 de outubro de 1862.

*O Correio da Tarde*, 28 de agosto de 1851.

*O Cruzeiro*, 12 de junho de 1878.

*O Despertador*, 24 de abril de 1838.  
*O Despertador*, 22 de novembro de 1840.  
*O Despertador*, 12 de junho de 1841.

*O Echo Americano*, 26 de setembro de 1871.

*O espectador nacional*, 16 de dezembro de 1825.

*O Fígaro*, 1877.

*O Futuro*, 15 de fevereiro de 1863.

*O Futuro*, 17 de dezembro de 1872.

*O Globo*, 11 de setembro de 1874.

*O Globo*, 28 de fevereiro de 1875.

*O Globo*, 29 de junho de 1875.

*O Globo*, 14 de março de 1876.

*O Globo*, 17 de março de 1876.

*O Globo*, 24 de março de 1876.

*O Globo*, 8 de setembro de 1876.

*O Globo*, 1 de abril de 1877.

*O Globo*, 5 de abril de 1877.

*O Globo*, 22 de abril de 1877.

*O Globo*, 24 de setembro de 1881.

*O Jequitinhonha*, 17 de abril de 1870.

*O Jornal do Brasil*, 27 de agosto de 1941.

*O liberal*, 1 de fevereiro de 1852.

*O Mequetrefe*, 26 de abril de 1879.

*O Mequetrefe*, 30 de janeiro de 1885.

*O Mosquito*, Rio de Janeiro, 1875, ano VII, n.289.

*O Paiz*, 5 de agosto de 1885.

*O Paiz*, 2 de novembro de 1887.

*O Paiz*, 11 de fevereiro de 1888.

*O Paiz*, 16 de fevereiro de 1888.

*O Paiz*, 28 de junho de 1907.

*O Paiz*, 5 de março de 1921.

*O Paiz*, 15 de novembro de 1922.

*O Paiz*, 1 de junho de 1924. Fléxa Ribeiro.

*O Paiz*, 15 de junho de 1924. Fléxa Ribeiro.

*O Paiz*, 27 de junho de 1924.

*O Paiz*, 3 de outubro de 1924. Fléxa Ribeiro.

*O Paiz*, 4 de outubro de 1924.

*O Portuguez*, 18 de setembro de 1864.

*O Portuguez*, 2 de março de 1865.

*O Tempo*, 6 de agosto de 1846.

*Opinião Liberal*, 8 de outubro de 1871.

*Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1882.

*Revista da Semana*, 8 de outubro de 1918.

*Revista da Semana*, 29 de junho de 1935. Escragnolle Doria.

*Revista da Semana*, 30 de setembro de 1939. Carlos Rubens.

*Revista de engenharia*, 1883.

*Revista de engenharia*, 14 de julho de 1885.

*Revista de engenharia*, 14 de novembro de 1885.

*Revista de engenharia*, 14 de novembro de 1885.

*Revista de engenharia*, 28 de agosto de 1885.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v. 227, abril de 1955. Separata de "Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata". Disponível em: <<http://www.artedata.com/crml/crml3001.asp?ArtID=18>> Acesso em: 20 de outubro de 2016.

*Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, 1884.

*Revista do Rio de Janeiro*, 1876

*Revista Illustrada*, 16 de setembro de 1875.

*Revista Illustrada*, 1879, ano IV, n.155. Angelo Agostini.

*Revista Illustrada*, 5 de agosto de 1882.

*Revista Illustrada*, 1887, ano XII, n.478.

*Revista Illustrada*, 1886, ano XI, n. 439.

*Revista mensal da Sociedade de Ensaios Literários*, 30 de novembro de 1871.

*Revista mensal da Sociedade Ensaios Literários*, 1 de junho de 1863.

*Revista Musical e de Belas Artes*, 19 de abril de 1879. Savarin.

*Revista Musica e de Belas Artes*, 31 de maio de 1879.

*Revista Musical e de Belas Artes*, 14 de fevereiro de 1880.

*Revista Typographica*, 11 de agosto de 1888.

*Semana Illustrada*, 11 de março de 1868.

*Semana Illustrada*, 19 de setembro de 1869.

*Semana Illustrada*, 2 de fevereiro de 1873.

*Semana Illustrada*, 25 de janeiro de 1874.

*Semana Illustrada*, 29 de março de 1874.

*The Anglo-Brazilian Times*, 24 de julho de 1866.

*The Anglo-Brazilian Times*, 7 de outubro de 1870.