

O gênio e o copiador de cavalos ou Almeida Reis e Chaves Pinheiro: Originalidade e cópia na escultura brasileira oitocentista

Alberto Martín Chillón¹

Submetido em: 15/03/2018

Aceito em: 02/05/2018

Publicado em: 15/06/2018

Resumo

Sob os qualificativos “gênio” e “copiador de cavalos” se encontram dois dos principais escultores cariocas do século XIX, Cândido Caetano de Almeida Reis e Francisco Manuel Chaves Pinheiro, os dois polos em torno dos quais se tem entendido a escultura oitocentista: a produção acadêmica como simples cópia e as propostas “modernas” que tentavam modificar o fazer acadêmico. No presente artigo tentamos entender como este binômio acadêmico/moderno ou cópia/originalidade tem moldado o entendimento da escultura, analisando as construções historiográficas, os silêncios e escolhas que privilegiam a personalidade do artista, a criação individual como elemento moderno. Trata-se de um discurso muito mais baseado na historiografia que no conhecimento e na observação direta das obras destes artistas, dispersa e em muitos casos desconhecida, contemplada sob o termo genérico e redutor de acadêmico, que elimina qualquer tipo de individualidade.

Palavras-chave: Escultura; Arte brasileira; Século XIX; Historiografia; Academismo.

Abstract

The “genius” and the “horse copier” are the two main nineteenth century

¹ Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Este artigo tem sido financiado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro, FAPERJ, através do edital de pós-doutorado nota 10, processo E-26/202.368/2017.

sculptors in Rio de Janeiro. Cândido Caetano de Almeida Reis and Francisco Manuel Chaves Pinheiro, the two poles around which has been understood the nineteenth century sculpture: production academic as a simple copy and the “modern” proposals that tried to modify the academic work. In this paper we try to understand how this academic/modern binomial, copy/originality has shaped the understanding of sculpture, analyzing the historiographical constructions, the silences and choices that privilege the personality of the artist, individual creation as a modern element. A discourse more based on historiography than on the knowledge and direct observation of the works of these artists, dispersed, and unknown in many cases, contemplated under the generic and reducer term “academic”, which eliminates any kind of individuality.

Key-words: Sculpture; Brazilian art; 19th century; Historiography; Academicism.

Resumen

Bajo los calificativos de “genio” e de “copista de caballos” se encuentran dos de los principales escultores cariocas del siglo XIX, Cândido Caetano de Almeida Reis e Francisco Manuel Chaves Pinheiro, los dos polos en torno a los que se ha entendido la escultura decimonónica: la producción académica como simple copia y las propuestas “modernas” que intentaban modificar la labor académica. En este artículo, intentamos entender este binomio académico/moderno, copia/originalidad, que ha definido el entendimiento de la escultura, analizando las construcciones historiográficas, los silencios y elecciones que priorizan la personalidad del artista, la creación individual como elemento moderno. Se trata de un discurso basado más en la historiografía que en el conocimiento y en la observación directa de las obras de estos artistas, dispersa y, en muchos casos, desconocida, englobada bajo el término genérico y reductor de académico, que elimina cualquier tipo de individualidad.

Palabras clave: Escultura; Arte brasileño; Siglo XIX; Historiografía; Academicismo.

No *Correio Mercantil*, de 20 setembro 1868, um grupo de artistas brasileiros não identificado² criticou fortemente a perda da pensão em Paris do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis com as seguintes palavras:

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 esculptor brasileiro. Incurrendo 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 arranhou, que foi a intriga calando no animo do Sr. director, e dahi a suspensão que pesa sobre o infeliz artista³.

Cândido Caetano de Almeida Reis seria um dos poucos artistas brasileiros que perderam a pensão concedida pela Academia Imperial de Belas Artes para sua formação e estudo na Europa. Vencedor do concurso de 1865 do Prêmio de Viagem, partindo para Paris em 1866, teve sua pensão interrompida em 1868, após o julgamento das obras enviadas pelo escultor correspondentes ao segundo ano de estudos, pelo pouco interesse e o pouco trabalho que a Comissão julgadora percebeu nelas. Como membro desta Comissão, destacaria Francisco Manuel Chaves Pinheiro, professor de estatuária da Academia entre 1852 e 1884, o “simples copiador de cavalos” ao qual alude a notícia.

Em torno dos conceitos de gênio e de cópia se articulará a produção escultórica oitocentista brasileira e seu estudo, ilustradas nestes dois escultores, seguindo os binômios cópia/originalidade, acadêmico/moderno ou neoclássico/romântico. Três binômios que polarizam a produção do momento priorizando ou bem um ponto de vista conservador e tradicional,

² Possivelmente escrito por Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919).

³ *Correio Mercantil*, 20 de setembro de 1868.

identificado com a Academia de Belas Artes o neoclássico ou a simples cópia, ou bem os elementos inovadores, mais modernos ou românticos que se oporiam à arte acadêmica. Este entendimento da arte oitocentista tem definido o modo de ver também da escultura brasileira, procurando apenas identificar e definir elementos de uma ou de outra forma de entender a arte, usados como compartimentos estanques sem diálogo possível, como categorias enfrentadas, deixando em muitos casos de perceber e valorizar todas as sutis e importantes diferenças e matizes que as criações artísticas encerram e estão muito além desses simples termos. Por outra parte, o diálogo entre estas duas categorias, procurando elementos inovadores, modernos ou românticos na produção acadêmica se produz frequentemente como uma tentativa de justificar ou valorizar essa produção em função de sua proximidade a modelos modernos e não à própria valorização como uma produção autônoma, intelectual e que deve ser entendida dentro de seus próprios fundamentos e finalidades.

Este conflito ilustra várias questões interessantes para a arte brasileira do período que analisaremos neste texto: por uma parte, a construção da historiografia em torno destes dois artistas de um discurso que exaltou a ideia de Almeida Reis como um artista criador e original, representante do gênio romântico, deixando a obra de Chaves Pinheiro e toda a arte acadêmica num esquecimento notável, como obras sem originalidade sujeitas às regras neoclássicas e acadêmicas, conceitos que serão revisados e questionados principalmente nos discursos historiográficos, seus protagonistas e objetivos. Por outra, a crítica à Academia como centro da tradição e da cópia dos modelos antigos que não fomentava a originalidade, num momento no qual estavam entrando no Brasil as correntes naturalistas e realistas, que geraram um intenso debate.

Partimos da pergunta de Schiller que se questionava em 1783 se “Pode haver entusiasmo onde reina o espírito das academias?”⁴, entendendo esse entusiasmo como a força, a paixão e a inspiração. Num interessante

⁴ PEVSNER, N. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 237.

ensaio sobre o ensino de arte na época das Academias, Alain Bonnet e Hélène Jagot retomam esta ideia e comentam que “a concepção romântica da criação artística, impondo a imagem do gênio soberano autônomo, acabou com a própria ideia de ensino, fundada na repetição limitadora de modelos impostos”. Segundo os mesmos autores, esse descrédito das instituições de ensino de arte aumentou a partir do fortalecimento do mercado de obras de arte no último quartel do século XIX que “estabeleceu o valor dos objetos (...) a partir de critérios diferentes daqueles que provinham de uma formação escolar”. No lugar das “exigências de perfeição técnica e de respeito aos modelos canônicos”, valorizou-se a “originalidade, em seu duplo sentido de originalidade psicológica e de autenticidade material”⁵.

Assim, as obras acadêmicas são entendidas como ultrapassadas, faltas de pensamento, de criação e de originalidade, carentes da individualidade artística. Diante desse panorama nos perguntamos o que o termo acadêmico está realmente significando no discurso artístico, além de um sistema de ensino. Este tipo de formação anularia qualquer tipo de individualidade? Seriam as propostas “acadêmicas” de todos os artistas atuantes dentro de uma instituição de ensino como a Academia, por essência, semelhantes e necessariamente regressivas? Do mesmo modo nos perguntamos se resulta necessário procurar elementos modernos ou românticos para justificar a produção “acadêmica”.

Este texto é um primeiro passo para entender desde si mesma a produção acadêmica, desde seus próprios parâmetros e finalidades, discutindo a suposta unicidade do “acadêmico”, e muito mais num sistema artístico como o brasileiro, sobre o qual ainda há muito por esclarecer. Desse modo analisamos as construções historiográficas dentro dos diferentes discursos, épocas e necessidades. Segundo as palavras de Jorge Coli, “importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem”, que são úteis para agrupar “objetos por meio de algumas

⁵ BONNET, A, et al. **Devenir peintre au XIXe siècle**. Lyon: Fage, 2007, p. 31.

afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam”⁶.

Os exemplos claros deste fenômeno são os dois escultores mencionados, separados por apenas 16 anos, Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1864), professor da Academia, e Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-1889), aluno da mesma instituição e pensionado em Paris, que desenvolveu seu labor fora da instituição. Assim, Almeida Reis será reconhecido por sua obra *O Paraíba*, de 1866, envio do primeiro ano como pensionado em Paris, e Chaves Pinheiro por sua obra *Dom Pedro II na rendição da Uruguaiana*, do mesmo ano.

Este conceito de gênio soberano e de originalidade irá definir o estudo da escultura oitocentista brasileira. Isso se reflete com clareza no modo pelo qual que a historiografia tem se dedicado aos dois escultores. Só em 2009 aparecerá a primeira publicação dedicada a Chaves Pinheiro, uma dissertação de mestrado realizada na UFRJ por Maria de Fátima do Nascimento Alfredo que traça uma biografia do escultor e escolhe quatro obras para analisá-las além do neoclassicismo identificado com academismo, procurando encontrar influências românticas nas mesmas, embora estudos posteriores tenham identificado pelo menos uma dessas obras como criação de outro artista.

Mas também na própria época estes conceitos serão importantes. Como mostra Rosângela de Jesus Silva, o pensamento de críticos como Angelo Agostini apontava também para a originalidade e a individualidade ligada com a modernidade, pois “o artista moderno precisaria ser capaz de compreender que a arte deveria ser livre, e que o artista deveria conferir o cunho da sua individualidade e o seu modo de sentir às suas obras e executá-las sem imitar nenhuma escola, nem respeitar convenções e

⁶ COLI, J. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: SENAC, 2005, p. 11.

regras estabelecidas”⁷.

Também Camila Dazzi⁸ se ocupa do conceito de moderno no final do século XIX, mostrando como essa modernidade se constituía através da diferença em relação aos preceitos artísticos adotados pela Academia Imperial de Belas Artes, associados ao passado. A modernidade passava por se diferenciar do que estava sendo feito pelos professores da Academia, como Victor Meirelles, Pedro Américo ou Chaves Pinheiro. Dazzi aponta, citando como Michael Wilson, que a ideia do artista como indiferente e isolado surgiu no romantismo e foi uma constante no século XIX⁹.

Cândido Caetano de Almeida Reis

O caso de Almeida Reis¹⁰ resulta notável, pois alguns dos fatos da sua

⁷ SILVA, R. de J. **A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do segundo reinado**. Campinas, Dissertação (Mestrado em História da Arte), Programa de Pós-Graduação em História da arte do IFCH/UNICAMP, 2006, pp. 316-317.

⁸ DAZZI, C. “O moderno no Brasil ao final do século 19”. **Revista de Arte e Arqueologia**, v. 17, jan/jul 2012.

⁹ *Ibidem*, p. 95.

¹⁰ Este estudo e redimensionamento da figura do escultor Almeida Reis tem sido realizado ao longo de vários artigos desde diferentes pontos de vista: em “Entre tradição e modernidade: Almeida Reis e O Paraíba”. **Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte**, v. 5, pp. 29-43, 2014, estudamos a obra mais representativa do escultor, *O Paraíba*, analisando-a formal e iconograficamente, estabelecendo relações entre Europa e Brasil e apresentando as construções sobre o escultor, comparando-as com os dados documentais e questionando-as; em “Sobre la formación de un escultor brasileño en París: el caso excepcional del pensionado Almeida Reis. In: NETO, M^a João; MALTA, Marize (org.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas Artes Rio de Janeiro-Lisboa-Porto (1816-1836). Ensino, artistas, mecenas, coleções**. 1 ed. Lisboa: Caleidoscopio, 2016, pp. 289-302, analisamos o prêmio de viagem do escultor e as circunstâncias da perda de sua pensão através de dados inéditos, mostrando como a origem dessa perda veio mais do Governo do que da própria Academia; em “O prêmio de viagem de Almeida Reis: o trânsito entre o acadêmico e o moderno. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua História**. 1ed. Rio de Janeiro, 2016, pp. 222-231, analisamos as obras do escultor para tentar entender sua personalidade e comparar as obras com a historiografia; por último, em “Almeida Reis e o atelier escultórico no Brasil Imperial. In: Arthur Valle; Camila Dazzi; Isabel Portella; Rosangela de Jesus Silva (org.). **Oitocentos. Tomo IV. O atelier do artista**. 1ed. Rio de Janeiro, 2017, v. I, pp. 13-22, nos ocupamos das redes de

vida, recolhidos pela crítica, parecem aproximá-lo desses moldes de artista romântico, moderno e rejeitado, adaptando-se, quase que demasiado, a uma figura prototípica na literatura artística. No estudo da trajetória do escultor encontramos acontecimentos contraditórios, que, à luz dos dados descobertos, se revelam inexatos ou diretamente falsos. Assim, podemos nos questionar até que ponto a imagem do artista foi “moldada” ou “adaptada” a diversas necessidades, transmitindo várias mensagens, ainda que não negando seu caráter pessoal e diferenciado. Com esse intuito, tentamos expor, em primeiro lugar, as diversas fontes para o conhecimento de Almeida Reis, nas suas diferentes épocas e quem foram os “biógrafos” do artista.

Alexandre José de Mello Moraes Filho, historiador e literato, foi o primeiro biógrafo do escultor, que primeiro julgou o artista como um grande criador. A testemunha 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”¹¹.

Dedicou-lhe a capa da publicação bimensal que dirigia, o *Echo Americano*, em 26 de setembro de 1871¹². 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 atriz Emília

sociabilidade do escultor, o papel do atelier como centro de criação, exposição, relação e comércio, e analisamos outras iniciativas artísticas como o grupo Acropolio, praticamente inédito, mostrando seus integrantes. No presente artigo reunimos estas informações e nos ocupamos dos protagonistas na construção da imagem do escultor, como os diferentes críticos e grupos políticos e ideológicos que apoiaram o escultor como símbolo de renovação e de uma nova época.

¹¹ MORAES FILHO, A. J. de M. **Artistas do meu tempo**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904, p. 2.

¹² **Echo Americano**, 26 de setembro de 1871.

Adelaida Pimentel e da vista da cascata da Tijuca e os 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.

Em diversas ocasiões se ocupará do escultor, mas de especial relevância é o primeiro capítulo da sua obra *Artistas do meu tempo*¹³, 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. Dentre os artistas ocupou-se de Almeida Reis e do 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*¹⁴, 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*.

Talvez, a figura mais importante para o conhecimento do escultor 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

¹³ MORAES FILHO, *op. cit.*

¹⁴ DUQUE-ESTRADA, L. G. **A arte brasileira: pintura e escultura**. Campinas: Mercado das Letras, 1995. 1ª edição, Rio de Janeiro: H. Laemmert, 1888.

terminaram por ser genuinamente positivistas”¹⁵, 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 *Humanidades*, escrita em data desconhecida, mas publicada em 1938¹⁶. 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.

Outros críticos como Felix Ferreira, em *Belas Artes: estudos e apreciações*¹⁷, 1885, ou Angelo Agostini, em diversas publicações na imprensa¹⁸, 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 “é a mesma que existe entre o Sr. Almeida Reis e um servente de pedreiro local”¹⁹.

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 Fléxa Pinto Ribeiro, quem liderou, junto com o núcleo positivista, um “resgate” do escultor nas páginas do jornal *O Paiz*, na década de 20, quando aconteceram dois fatos importantes em relação a Almeida Reis: por uma parte, foi fundida em bronze a figura do *Paraíba*, junto com *Santo Estevão* e *Martírio de S. Sebastião*, de Rodolpho

¹⁵ BEVILACQUA, C. *História da faculdade de direito do Recife*. v. II, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927, p. 136.

¹⁶ SANTOS, G. R. dos. *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*. v. VII do Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem. Rio de Janeiro: Editor Typ. do Jornal do commercio, 1938.

¹⁷ FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Portoalegre: Zouk, 2012.

¹⁸ SILVA, *op. cit.*

¹⁹ *Revista Ilustrada*, 1886, ano XI, n. 439, pp. 6-7.

Bernardelli²⁰, para aparecer na *Exposição de arte contemporânea e retrospectiva*, que ocorreu no dia 13 de novembro de 1922²¹; e, por outra parte, foi inaugurado, no dia 3 de outubro de 1924, “o mausoleo do saudoso estatuário patricio Almeida Reis e sua esposa, erigido em virtude de esforços dos seus admiradores e amigos, no cemiterio de S. Francisco Xavier”²², financiado pelo Apostolado Positivista do Brasil²³. Nesse mesmo ano é quando Fléxa Ribeiro 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 dedicará um artigo à figura do escultor, e, posteriormente, fará muitas citações do mesmo e incluirá algumas imagens de várias obras do artista.

Será o período de formação o mais fecundo em “lendas”, situando aqui a maioria dos já citados fatos contraditórios ou deformados. 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 viagem²⁴, *O Paraíba* como obra com a que perdeu a bolsa, e também se afirma que o artista ficaria sem recursos, quase morrendo de fome, subsistindo graças a 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.

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, sabemos que Almeida Reis concorreu num concurso, em 1865, junto com José Mendes Barbosa em pintura histórica, e Geraldo Francisco Xavier Lima em paisagem, concurso

²⁰ *O Paiz*, 5 de março de 1921.

²¹ *O Paiz*, 15 de novembro de 1922.

²² *O Paiz*, 4 de outubro de 1924.

²³ *O Paiz*, 3 de outubro de 1924.

²⁴ MORAES FILHO, *op. cit.*, p. 2 afirma, já em 1904, que ganhou a bolsa por concurso.

que ganhou em 3 de junho de 1865²⁵, com a obra *Homero cego cantando pelas cidades de Grecia*²⁶. Deste modo, não seria uma obra genial, a que faria que a própria Academia dispensasse seus procedimentos, outorgando a bolsa por aquela obra.

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, ainda que a Academia recebesse friamente a obra por não se adequar à tipologia de alegorias fluviais de velhos deitados, determinou os progressos do aluno. Diante da ideia da Academia afrontada pelo ato ousado, sabemos que a congregação decidiu esperar os envios de segundo e terceiro ano, para decidir se o aluno poderia continuar ou não sua estadia na Europa²⁷.

Apesar disso se determinou “que se havia elle distrahido do estudo, ou a poca importância dava aos trabalhos que tinha obrigação de enviar à Academia”²⁸, mas a decisão final veio do Governo²⁹ e não da Academia, pelo menos oficialmente, como afirmava um grupo anônimo de artistas brasileiros, que atribuía esta perda diretamente à inveja do professor Chaves Pinheiro, “que sem duvida viu nas obras apresentadas por aquelle pensionista, a revelação de um genio, e não um simples copiador de cavallos”³⁰. Mello Moraes oferece para isso uma explicação, atribuindo a perda da bolsa a um labor conjunto do professor e o conselheiro Paulino, agregando também que o diretor da Academia, o conselheiro Thomaz

²⁵ Atas da sessão de 3 de junho de 1865. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu Dom João VI. EBA, UFRJ.

²⁶ Atas da sessão de 22 de abril de 1865. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu Dom João VI. EBA, UFRJ.

²⁷ Atas da sessão de 14 de Agosto de 1868. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu Dom João VI. EBA, UFRJ.

²⁸ Ministério do Império, 1869.

²⁹ Acta da sessão de 5 de setembro de 1868. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu Dom João VI. EBA, UFRJ.

³⁰ **Correio Mercantil**, 20 setembro 1868.

Gomes dos Santos, se opôs a essa decisão³¹. Segundo Generino dos Santos, a razão da inimizade dos escultores se deveria a uma discussão acontecida em uma reunião artística, na qual Almeida ridiculizou o seu professor diante de Louis Rochet³².

Por último, parece que o artista foi abandonado em Paris, sem recursos para voltar³³, subsistindo graças aos concertos que dava nos bares boêmios para ganhar algumas moedas. Esta informação é oferecida por Mello Moraes, o maior responsável pela construção da imagem do escultor. 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 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.

De todas elas a mais importante, e que marcaria a vida e obra de Almeida Reis, seria a inveja que sofreu ao longo da sua vida, que provocou que fosse, segundo algumas fontes, isolado do meio acadêmico e vivesse solitário e quase que perseguido, “cerrando os ouvidos ao murmurar

³¹ MORAES FILHO, *op. cit.*, p. 2.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

confuso de adversarios desleales”³⁴. Se parece que este fato pode 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. A primeira referência a encontramos no manifesto publicado em 1868 por um grupo de artistas com motivo da perda da pensão, atribuindo-a diretamente à inveja de Chaves Pinheiro³⁵, que retomaram Mello Moraes e Generino dos Santos. Em 1885 a imprensa se perguntava de onde vinha “o esquecimento quasi insultuoso a que tem sido condenado? D’onde a guerra que se lhe move?”³⁶, pois segundo esta resenha Almeida Reis teria vivido até esse momento “n’uma obscuridade imerecida e sem protecção do governo”³⁷, ideia que retoma Gonzaga Duque ao afirmar que foi “um artista digníssimo que vive obscuro como um habitante da Tebaida”³⁸.

Mello Moraes assinala como foi “votado ao abandono, preterido em concursos para monumentos, calumniado e caloteado”³⁹, ideias que retomaram outros críticos⁴⁰, e como “a intriga refervia, embargando-lhe os passos; punhaes oculos feriam-lhe a alma, resvalando na morte, que já o artista presentia no coração”⁴¹. Se aos olhos de Angelo Agostini seria um delírio de perseguição de artista desgovernado⁴², existem outros testemunhos de uma mais que possível inimizade de Chaves Pinheiro e de alguns fatos um tanto quanto “misteriosos”. Também algumas de suas obras assinalam este sentimento, já que uma de suas primeiras obras é *O Crime*, e a última

³⁴ **Jornal da Tarde**, 2 de novembro de 1871. Moraes Filho.

³⁵ **Correio Mercantil**, 20 de setembro de 1868.

³⁶ **Gazeta da Tarde**, 4 de janeiro de 1885.

³⁷ DUQUE-ESTRADA, L. G. **Mocidade Morta**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 112.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ MORAES FILHO, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁰ RUBENS, C. **As artes plásticas no Brasil**. São Paulo, Nacional, 1935, p. 266. “Abandonado pelos contemporâneos, preterido em concursos, caluniado”.

⁴¹ MORAES FILHO, *op. cit.*, p. 4.

⁴² **Revista Ilustrada**, 28 de janeiro de 1888.

Expição, quase uma declaração de intenções, sem olvidar a que foi uma de suas obras mais relevantes e pessoais, *O Gênio e a Miséria*, designada como auto-alegoria.

Mas, diante destas ideias, devemos levar em consideração o reduzido mercado escultórico, muitas vezes dominado por estrangeiros⁴³, o que aconteceu em um dos dois monumentos em que o escultor pôde se sentir preterido, o monumento a José Bonifácio, para cuja realização se ofereceu sem nenhuma remuneração, mas que, finalmente, foi encarregada a Louis Rochet⁴⁴. Este exemplo é relevante para ver como, talvez, não houvesse em todos os casos alguma má vontade contra Almeida Reis, já que cabe considerar outros aspectos, que atingem a toda produção escultórica, neste caso a preferência por um artista estrangeiro e de maior importância. No segundo monumento ao que concorreu, apesar de ter realizado alguns projetos mais para outros monumentos, foi o do General Osório, realizado finalmente por Bernardelli, mas já proposto por ele vários anos antes. Aqui, entra em jogo outra situação que afetou à escultura. Junto com o mercado da arte nacional, “meio sempre ingrato ao homem de aspirações e de gênio que teve a desgraça de nascer no Brasil”⁴⁵, aparece a figura de Rodolfo Bernardelli, quem, devido a seu prestígio, obteria projetos, com é o caso, e cargos, como a cadeira de escultura da Academia, para a que se candidatou Almeida Reis, anos antes de Bernardelli ter voltado da Europa.

Assim, se seu inimigo na juventude foi Chaves Pinheiro, na maturidade Bernardelli se constituiu como seu mais direto concorrente, dominando a maioria dos grandes encargos. Assim, Weisz mostra como seria Almeida Reis o único escultor capaz de disputar com Bernardelli, mas que era estigmatizado na academia⁴⁶. Segundo o visto, notamos como é necessária

⁴³ CHILLÓN, A. M. “Mercados y mecenas en el Brasil imperial: la cuestión nacional en la escultura”. In: Abella, R; Brandão, A; Guzmán, F; Miranda, C; Tavares, A. (Orgs.). **El sistema de las artes**. VII Jornadas de Historia del arte. 1ed. Santiago de Chile, 2014.

⁴⁴ **Opinião Liberal**, 8 de outubro de 1870.

⁴⁵ MORAES FILHO, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶ WEIZ, S. de G. “O caráter ideológico da estatuária comemorativa, o monumento ao General

uma revisão da figura do escultor, levando em consideração fatores mais amplos, e estudando em profundidade sua vida, para questionar essa perseguição e essa vida de artista preterido e marginal.

Neste ponto, não podemos esquecer que o escultor recebeu vários reconhecimentos por parte do governo. 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. Também lhe foi concedida a Ordem da Rosa, pela estatua *O Crime*⁴⁷. Essa estátua, junto com outra, foi levada para a Exposição Internacional da 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 e no final de sua carreira, e em 9 de abril de 1888 o diretor propõe o escultor como professor substituto. Em 1884 a Congregação já tinha negado o pedido do escultor para ser nomeado como professor de Estatuária, preferindo a Rodolpho Bernardelli. No caso do imperador, trabalhou num espaço cedido por ele no Paço Imperial e realizou a decoração da galeota imperial, motivos pelos que devemos reconsiderar sua posição de artista excluído.

A outra grande ideia da vida de Almeida Reis é o seu afastamento do campo artístico, pelo menos oficial. 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 saía para expor suas obras. Mas ao mesmo tempo, Mello Moraes afirmava que havia sido o centro do arte de seu tempo⁴⁸, ideia que retomam Generino dos Santos ou críticos posteriores como Acquarone, que escreve que Almeida Reis “teve uma grande projeção no meio artístico do seu tempo”⁴⁹, e Fléxa Ribeiro,

Osório”. **Anais da ANPAP**, 1996.

⁴⁷ **A vida fluminense**, 24 abril 1875.

⁴⁸ MORAES FILHO, 1904, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁹ ACQUARONE, *op. cit.*, p. 207.

que aponta como “formou como que o centro do movimento artístico da capital do Império”⁵⁰.

Além disso, sua inserção no meio intelectual foi forte. 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 Agostini, que afirma: “não se escame agora o collega comnosco, 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”⁵¹.

Desse modo podemos entender melhor a construção da imagem e da crítica do escultor, os grupos envolvidos nela, os discursos e seus objetivos, ilustrando um momento de mudanças, de desejo de câmbio da Academia Imperial, exemplificado no discurso de Gonzaga Duque, que parece que toma Almeida Reis como uma bandeira, um precursor da liberdade, de quem fala que “o que executa lhe sai da cabeça”⁵². É interessante pensar até que ponto Gonzaga faz uma leitura intencionada desta obra em favor dos seus interesses. À diferença da *Arte Brasileira*, publicada ainda em vida de Almeida Res, Gonzaga Duque mudará seu discurso em outra obra, *Mocidade Morta*, publicada em 1899, que introduz uma questão relevante no entendimento do artista. Assim escreve sobre Almeida Reis, sob o nome de Cesário Rios, em clara referência à sua obra *Paraíba*, que “a veneração que teciam em torno do seu nome era mais um acinte à gente de Academia que entusiasmos por sua obra”, remetendo de novo às críticas à Academia e aos desejos de renovação de uma nova geração que achou em Almeida Reis seu mártir e bandeira.

No momento de avaliar *O Paraíba*, segundo Gonzaga Duque, como

⁵⁰ *O Paiz*, 3 de outubro de 1924. Fléxa Ribeiro.

⁵¹ SILVA, R. de J. *op. cit.*, p. 306.

⁵² DUQUE-ESTRADA, L. G. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Off. da livraria Moderna, 1897, p. 112.

pensionado da Academia, “devia escolher assunto, segundo é praxe, na Bíblia, guardando o maior respeito pela forma pura e imutável do classicismo”⁵³. De ser assim, o fato de ter desobedecido às regras teria que, de maneira 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”⁵⁴. 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, ficando claro o discurso antiacadêmico do crítico.

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”⁵⁵. Para Cybele Vidal, foi “um dos primeiros testemunhos de libertação da escultura das cadeias do academismo neoclássico”⁵⁶, 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 ao voltar do exílio... A estátua do Progresso”⁵⁷. Rubens o considera um dos

⁵³ DUQUE-ESTRADA, 1995, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ ZANINI, W. (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v. 1, 1983, p. 411.

⁵⁶ FERNANDES, 2001, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁷ *Ibidem.*

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”⁵⁸, um artista que não se submetia às regras institucionais, sendo guiado “pela vontade que a própria arte lhe requisita ao impulso criador”⁵⁹.

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”⁶⁰, 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”⁶¹, 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.

Uma das críticas mais equilibradas e ajustadas, a nosso modo de ver, é a de Felix Ferreira, que entende como o escultor teve uma produção muito original e diferenciada, com traços grandiosos, mas que se viu afetada pela falta de formação e de estudo do natural. Ferreira coloca num nível de igualdade a concepção e a execução, admitindo a originalidade do escultor mas também suas limitações.

O escultor Almeida Reis, moço de talento e que deixa alguns trabalhos dignos de serem vistos. A sua vida,

⁵⁸ RAMOS, R. M. 2014, *op. cit.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Diário de Notícias*, 18 de agosto de 1870.

⁶¹ DUQUE-ESTRADA, 1995, *op. cit.*, p. 243.

como a sua educação artística, foi cheia de contradições. 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 excen tricidadeades, 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 vôos de artista e cerceava-lhe a magestade das concepções⁶².

Francisco Manuel Chaves Pinheiro

Em contraposição a Almeida Reis, a obra de Chaves Pinheiro não teve na imprensa uma análise aprofundada. Apesar de que sua presença na mesma seja importante pelo seu labor docente e através de algumas obras especialmente relevantes, que aparecem com frequência, como as estátuas de *Dom Pedro II na Uruguaiana* e do ator *João Caetano como Oscar*, não há um estudo similar às obras de Almeida Reis, manifestos da nova crítica artística, preocupada na análise estética, formal e temática que as diferenciava da produção anterior.

No caso de Chaves Pinheiro, ainda que grande parte de sua produção permaneça desconhecida ou pouco estudada, pois não existem análises detalhadas de suas obras e muito menos um entendimento de sua obra como conjunto, a historiografia seguiu as afirmações de Gonzaga Duque, que precisam, como foi feito com o caso de Almeida Reis, de uma revisão e um estudo documental e das obras do escultor, para entendê-lo e valorizá-lo na sua justa medida, fora dos preconceitos contra o

⁶² **Jornal do Comercio**, 20 de abril de 1889.

acadêmico⁶³.

Os julgamentos de Gonzaga Duque são muito negativos e organizados em quatro pontos principais, a formação como escultor e sua capacidade intelectual, sua técnica, o movimento e a concepção das obras. Entre as poucas qualidades positivas achadas por Gonzaga no escultor destaca a força de vontade e a capacidade de trabalho, afirmando que era capaz de “em menos de três dias, aprontar duas figuras alegóricas que deviam figurar em um provisório arco do triunfo”⁶⁴.

Destaca também seu caráter de mestiço, ainda que não tivesse a “imaginação fogosa” que o crítico atribuía a esse tipo de “cruzamento”. Nesse sentido sua formação como escultor e intelectual seria pobre, destacando como um artesão constante mais do que um artista criador, concepção que tem moldado principalmente o entendimento do artista:

Tendo uma educação literária por demais rudimentar, estudou as primeiras letras na escola pública da freguesia do Sacramento, não pôde acceirar seu espírito para figurar como artista culto, cuja concepção fosse guiada por um cérebro lucidamente orientado. Aprendendo com decidida vontade o metier a que se dedicou e dispondo de uma robustez física capaz de aguentar o mais fatigante trabalho, mostrou sempre grande atividade e presteza na feitura propriamente material de suas obras⁶⁵.

Partindo dessa premissa, tanto a técnica, quanto o movimento e a concepção se veriam fortemente afetados por esta carência. Assim destaca o crítico como na obra do escultor se nota o desalinho, a ausência

⁶³ Esse é o objetivo do atual pós-doutorado em curso, “Francisco Manuel Chaves Pinheiro e a escultura através da Academia Imperial de Belas Artes (1852-1884)”, financiado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro FAPERJ, através do edital de pós-doutorado nota 10, processo E-26/202.368/2017.

⁶⁴ DUQUE-ESTRADA, 1995, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁵ DUQUE-ESTRADA, 1995, *op. cit.*, p. 240.

de habilidade técnica, notando a ausência de diferenciação no trabalho escultórico nas diferentes partes como carnações e roupagens, notando como “a espátula rompeu a massa dos cabelos da mesma forma que rompeu a da carnação e a do pano que envolve o busto. A espessura é a mesma, a mesmíssima”⁶⁶. Do mesmo modo, o movimento conseguido também seria insuficiente e falso, destacando como as estátuas de *João Caetano* e de *Joaquim Augusto* “são mudas, têm a ação paralisada, não dão uma ideia imediata de que o artista imaginou ou sentiu”⁶⁷. E o mais importante, a parte concepcional, a liberdade criadora do artista e sua personalidade seriam a principal carência do escultor, pois:

Na parte concepcional ainda a mesma fraqueza se nos apresenta. Nenhuma ideia nova, nenhuma expressão exata da vida psicológica se manifesta nesses trabalhos. O grupo alegórico da lei de 28 de setembro de 1871 é uma ingênua reunião de três ou quatro figuras, sem anatomia, roliças, talhadas da mesma maneira, imóveis, posadas, inanimadas. O pensamento da liberdade, fremente na alma humana, não é traduzido pelo menor jogo dos músculos faciais, nestas figuras⁶⁸.

No final, estaríamos contemplando não só um artista que não domina os mais básicos princípios da arte, no referente ao movimento ou à técnica, senão que na opinião de Gonzaga Duque a obra de Chaves Pinheiro apenas apresenta um “artífice”, um mero executor que nada criava, pois nem teria a formação intelectual adequada nem teria o “gênio” próprio dos artistas, reduzindo-se então a um simples artesão, um copiador de cavalos.

Em outra pequena notícia da *Revista Ilustrada* ocupam-se também da falta de genialidade e criatividade do artista, da sua faceta intelectual. Ainda que não assinada, podemos pensar que direta ou indiretamente refletiria a

⁶⁶ *Ibidem*, p. 241.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

opinião de Angelo Agostini. Como aponta Rosangela de Jesus Silva⁶⁹, ainda que algumas críticas na *Revista Illustrada* não apareçam assinadas ou estejam assinadas por pseudônimos, refletiriam a opinião do crítico e proprietário da revista, ou pelo menos contaria com o beneplácito de Agostini.

A crítica aparecida no número em 1882, dois anos antes da morte do escultor, parece claramente remeter a Angelo Agostini. Do mesmo modo que Gonzaga Duque destacou Almeida Reis diante de Chaves Pinheiro, Angelo Agostini sempre dedicou a sua atenção a Rodolpho Bernardelli, o único representante na sua opinião da escultura brasileira. Sem dúvida, o crítico mais mordaz com Almeida Reis 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 Bernardelli⁷⁰. Não obstante, o crítico afirma que teria feito alguns elogios à obra do escultor, mas que a diferença entre ele e Bernardelli seria “a mesma que existe entre o Sr. Almeida Reis e um servente de pedreiro boçal”⁷¹.

Já no caso de Chaves Pinheiro, muito menos tratado por ele, recorre como é frequente nele a ironia para descrever o *São Sebastião* realizado para o Paço Municipal, uma obra na qual contrastava a execução técnica, a representação anatômica, com a falta da essência da arte, o que separava o artista hábil do artista genial:

O Sr. Chaves Pinheiro expoz uma estátua – S. Sebastião – na qual admira-se a habilidade que tem esse apreciável escultor em acabar perfeitamente os seus trabalhos. Vê-

⁶⁹ SILVA, *op. cit.*, pp. 2-3.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 306.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 289-290.

se que um pé é um pé, tem as suas cinco unhas, e muito bem feitinhas; o mesmo direi das pernas, do torso, dos braços, da cara e até da arvore, na qual está amarrado o Santo. O Sr. Chaves Pinheiro deve estar satisfeito com esse seu trabalho que tão conscienciosamente executou. É um trabalho completo: nada lhe falta.

No entanto, vejam como são as cousas!... Para mim falta tudo. Falta o mais importante, falta aquillo: aquillo que separa o simples artista habil, do grande artista genial; aquillo que se chama a scentelha, a inspiração, o fogo sagrado.

O Bernardelli é quem nos mostrará um dia, tudo isso esculpido no marmore.

A maior gloria que póde o ter o Sr. Chaves Pinheiro é ter sido o seu primeiro professor e sua melhor estatua é o seu discipulo que elle começou aqui e que a verdadeira arte concluirá em Roma⁷².

Também Felix Ferreira, de um modo mais delicado, apontará para as limitações do escultor, atribuindo-as ao meio em que viveu, destacando que “faltou ao artista essa atmosfera que alenta e vivifica a arte, criada pelos bons amadores, sempre prontos a aplaudir e a animar os que trabalham”⁷³. Desse jeito a sua imaginação não se desenvolveu quanto era de esperar num discípulo de Marc Ferrez “porque se viu condenado a passar a quadra da mocidade nos estreitos limites de um país que se distingue pela absoluta falta de gosto artístico”⁷⁴. Ainda em vida do escultor, um dos jornais mais atuantes na defesa de Almeida Reis, *O Paiz*, republicano e abolicionista, numa crítica anônima incide nessa ideia:

⁷² **Revista Illustrada**, 1882, ano VII, n. 294, p. 6.

⁷³ FERREIRA, F. **Belas Artes: estudos e apreciações**. Introdução e notas Tadeu Charelli, Porto Alegre: Zouk, 2012.

⁷⁴ **O Paiz**, 20 de outubro de 1884.

Não foi Chaves Pinheiro um artista de genio, um creador poderoso, um temperamento original; foi um artista sincero, um cuidadoso correcto, um mestre muito aproveitavel, tendo tido a rara coragem de se ter conservado artista e só artista durante toda a sua vida! Chaves Pinheiro era um academico, a sua preocuppação era a proporção das fórmãs, e a correcção da attitude sem prejuizo da expressão. O seu S. Sebastião é uma prova do que afirmamos⁷⁵.

No mesmo jornal, na década de 1920, Fléxa Ribeiro, um dos responsáveis pela recuperação de Almeida Reis, contribuirá a este entendimento do escultor como artífice carente de gênio e capacidade intelectual:

Chaves Pinheiro (...) não se póde condecorar com o titulo de artista: foi um artifice, um profissional da esculptura. Como mesteiral deixou obras que me enchem de tristeza, como a estatua equestre de Pedro II⁷⁶.

Em 1912 Roberto Gomes, no seu discurso sobre a arte e o gosto artístico no Brasil passa ligeiramente por Chaves Pinheiro, segundo ele de pouca produção, focando nos primeiros artistas que “encheram o mármore de idéa e pensamento”⁷⁷, Almeida Reis e Rodolpho Bernardelli.

Neste mesmo sentido outros importantes críticos como Adalberto Mattos seguiram literalmente o pensamento de Gonzaga Duque, nas suas críticas publicadas na *Ilustração Brasileira* e em *Para Todos*. Assim define ao escultor como “artista de horizontes acanhados e technica relativa”⁷⁸, um escultor sem genialidade⁷⁹, com um trabalho sem rasgos de audácia nem

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ **O Paiz**, 1 de junho de 1924. Flexa Ribeiro.

⁷⁷ GOMES, R. “Arte e gosto artístico no Brasil”, Conferencia realizada a 10 de outubro de 1912 pelo Dr. Roberto Gomes”. **Annais da Biblioteca Nacional**, 1912, p. 24.

⁷⁸ **Ilustração Brasileira**, 25 de dezembro de 1921.

⁷⁹ **Para Todos**, ano VIII, n. 408.

de técnica⁸⁰, porém destacando a honestidade artística do escultor. Representante de um desenfreado academismo a que estavam sujeitos seus discípulos⁸¹. Em contraposição a Chaves Pinheiro, Mattos destaca a figura de Almeida Reis como um temperamento complexo, culto, letrado, viajado que “imprimiu às suas criações o cunho de um espírito positivo, determinista, para quem a realidade era toda a matéria da arte”⁸².

Na escrita dos manuais artísticos clássicos, como os de Carlos Rubens *As artes plásticas no Brasil* publicada em 1935 e de Francisco Acquarone *História da Arte no Brasil* publicado em 1939, continuam as mesmas críticas a Chaves Pinheiro, ainda que suavizadas. Acquarone irá tratar a diferença entre Chaves Pinheiro e Almeida Reis mas como uma história dos estilos, situando a Chaves Pinheiro na escultura neoclássica, e a Almeida Reis na arte acadêmica. Seguindo essa divisão, coloca a Chaves Pinheiro como a maior figura do período, atendendo mais à quantidade de obras do que à qualidade, e não se detém numa análise mais exaustiva da sua personalidade artística. Por sua parte, Rubens ressalta também a operosidade e competência do escultor para imediatamente atemperar suas afirmações com as críticas habituais ao escultor. Começa entendendo que não foi “um chefe de escola, um mestre do cinzel comunicando a febre da sua imaginação ao barro das maquetes”⁸³, que “não vieram de suas mãos a nudez voluptuosa das vênus, bem a impressionante majestade dos Moisés; nunca seus dedos imprimiram à maleabilidade da tabatinga. O movimento dum discóbolo ou a forma coleante e suave de uma gemedora imagem”⁸⁴.

Na fortuna crítica do escultor uma publicação importante, o discurso de

⁸⁰ **Para Todos**, ano V, n. 236, 1923, Ercole Cremona.

⁸¹ **Para Todos**, ano IX, n. 458, Adalberto Mattos.

⁸² *Ilustração Brasileira*, setembro de 1924.

⁸³ RUBENS, C. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1941, pp. 259-260.

⁸⁴ *Ibidem*.

Alfredo Galvão com ocasião de sua entrada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1979⁸⁵, “Francisco Manuel Chaves Pinheiro, um grande escultor do século XIX brasileiro”, tem passado despercebido para a crítica posterior. O discurso de Galvão⁸⁶ supõe uma mudança no tradicional entendimento do escultor, antes da recuperação do artista por Cybele Vidal⁸⁷ e Fatima Alfredo⁸⁸.

Alfredo Galvão realiza a biografia mais completa do escultor até esse momento, interessando-se além disso por aspectos estéticos em uma nova linha de interpretação, muito mais positiva, valorizando o escultor como fruto do seu tempo. Para isso recorreu a Moreira de Azevedo e Ernesto da Cunha Araujo Viana. No caso do primeiro, considerava o escultor como um dos melhores artistas nacionais, e por sua parte Viana destacou que tinha as qualidades e o modo de interpretação do seu tempo. Assim, segundo suas palavras, se propunha tirar o manto de esquecimento que cobria a um dos artistas brasileiros mais ilustres do século XIX.

Para Galvão, Chaves Pinheiro absorveu “de maneira total a doutrina estética, o sentimento e a fatura neoclássica de Marcos Ferrez”⁸⁹, não supondo este fato um desmerecimento para a obra do escultor. Assim, os aspectos que se tornavam defeitos na crítica anterior passam a se ressignificar para Galvão como elementos válidos e autônomos, sem situá-los num nível de inferioridade. Dessa forma destaca a grandiosidade da obra pela simplicidade das formas e pelo envolvimento do modelado; a

⁸⁵ GALVÃO, F. A. “Francisco Manuel Chaves Pinheiro, um grande escultor do século XIX brasileiro”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileira*. v. 324, 1979, pp. 320-330.

⁸⁶ GALVÃO, *op. cit.*

⁸⁷ 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 de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

⁸⁸ ALFREDO, M. F. N. **Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro**. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

⁸⁹ GALVÃO, *op. cit.*, p. 323.

grandiloquência pela veracidade das fisionomias; e a imponente austeridade e riqueza de atitudes e gestos. Sem dúvida o gesto, para o crítico, era a base para a escultura, sem o qual não poderia existir beleza, e Chaves Pinheiro o apresentava na sua obra, de bela fatura. Nesse sentido destaca o gesto solene e majestático da *estátua pedestre de som Pedro II* e a beleza dos atores *João Caetano dos Santos* e *Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa* contida no gesto e na roupagem.

A equilibrada visão de Galvão o leva a considerar a produção retratista do escultor, que realizou um grande número de bustos, tradicionalmente menos tratados talvez pelo seu caráter de gênero menor, que permitia menos inovações ou pela sua relação mais direta com o mercado do que com a criatividade e a liberdade artística. Para Galvão os bustos de Chaves Pinheiro revelavam a “magistral execução neoclássica; planos largos, simples, sem detalhes inúteis; qualidades de helênica nobreza”⁹⁰.

Cybele Vidal Neto Fernandes na sua tese doutoral, *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes*, defendida em 2001, muda notavelmente a visão e o modo de aproximação ao artista, não considerando sua obra no puro estilo Neoclássico, e situando-o numa transição entre as suas primeiras obras ligadas ao convencionalismo acadêmico e as suas últimas obras, nas quais introduz elementos românticos, apresentando maior emoção e dramaticidade na interpretação dos temas⁹¹. Assim suas primeiras obras estariam tratadas em planos mais abertos e com gestos relativamente contidos e compassados, para nas suas últimas obras mostrar um sentido novo, com um movimento mais exaltado, superfícies tratadas em vários planos e com maior dramaticidade a partir da escolha do tema, como a autora observa nas obras *Ubirajara* e *Emancipação do Elemento Servi*⁹².

Fátima Alfredo, na sua dissertação *Diálogo neoclassicismo/romantismo na*

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ FERNANDES, *op. cit.* p. 213.

⁹² GALVÃO, *op. cit.*, p. 215.

*obra de Chaves Pinheiro*⁹³, continua com a proposta de Cybele Vidal, quem orientou a dissertação em 2009. Para isso procura os elementos neoclássicos e românticos na obra de Chaves Pinheiro, escolhendo e analisando quatro obras especialmente: *Alegoria ao Império Brasileiro*, 1872, a estátua de *João Caetano*, 1859, e dois grupos situados no hall do Palácio de Nova Friburgo, *Ubirajara* e *Perseu e Andrômeda*, atribuídos ao escultor na sua dissertação. A autora expõe assim o objetivo do seu trabalho:

A presente dissertação propôs como tema o diálogo Neoclassicismo / Romantismo na obra do escultor Chaves Pinheiro, partindo da hipótese de que, a importância da estatuária produzida segundo os moldes da Academia Imperial das Belas Artes, atestava o valor dessas obras como marcos simbólico da nação, pois o espírito do nacionalismo que se fazia necessário desenvolver através dos ícones e sua gestualidade, impunha uma poética romântica à produção escultórica desse período oitocentista⁹⁴.

Este destacado trabalho coloca de novo no âmbito acadêmico a figura de Chaves Pinheiro, muito mais lembrado por seu labor docente e por ser o mestre de Rodolfo Bernardelli, dentro da recuperação da arte acadêmica realizada na Universidade Federal de Rio de Janeiro especialmente. A autora entende o esquecimento do escultor como decorrente da percepção individual do escultor, da ideologia comercial do período que o limitou sua produção ao mecenato do Governo, e por “não ter sido ele, um homem de maiores sutilezas e dado aos esquemas burgueses, que marcaram a sociedade da época”⁹⁵. Assim a autora entende que ainda que a obra de Chaves Pinheiro tenha sido entendida dentro do convencionalismo neoclássico, a pluralidade de aspectos temáticos, como os motivos

⁹³ ALFREDO, M. F. N., *op. cit.*

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibidem.*

heroicos, alegóricos ou nacionais, o aproximam do movimento romântico, próprio para a construção da identidade nacional.

No entanto, pelo menos uma das obras escolhidas tanto por Cybele Vidal como por Fátima Alfredo, *Ubirajara*, atribuída a Chaves Pinheiro, foi obra de outro escultor bastante desconhecido na historiografia, o francês Leon Despres de Cluny, quem ganhou a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1862⁹⁶. Apesar do catálogo do Museu da República afirmar que as duas obras foram realizadas por Chaves Pinheiro, pelo menos uma com certeza não foi da sua autoria, sendo necessário rever também a autoria de *Perseu e Andrômeda*, nunca mencionada na produção do artista até esse momento.

Algumas considerações

Uma vez analisada a fortuna crítica de ambos os dois escultores, Almeida Reis e Chaves Pinheiro, e especialmente as construções e os discursos em torno do primeiro, tarefa que se faz necessária também para o segundo⁹⁷, apreciamos a importância para o conhecimento dos artistas e da arte brasileira da época de partir de um estado da questão inicial e da análise dos diferentes discursos, marcados fortemente pela crítica de finais do século XIX e as críticas à Academia Imperial de Belas Artes, coincidindo com a entrada dos pressupostos naturalistas e realistas. Assim, o conceito de gênio, de criação individual, vai se opor ao sistema acadêmico, ilustrado no modo em que Almeida Reis e Chaves Pinheiro têm sido estudados. No caso do primeiro, destacando um notável esquecimento e uma forte crítica como artista acadêmico ou neoclássico, ligado a conceitos como convencionalismo e repetição, e no caso do

⁹⁶ CHILLÓN, A.M. “Leon Despres de Cluny: um escultor oitocentista esquecido”. *H-art*, v. 1, , 2018, pp. 1-20.

⁹⁷ Esta análise, iniciada aqui, está sendo realizada no pós-doutorado em curso, com o projeto intitulado “Francisco Manuel Chaves Pinheiro e a escultura através da Academia Imperial de Belas Artes (1852-1884)”, financiado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro FAPERJ, através do edital de pós-doutorado nota 10, processo E-26/202.368/2017.

segundo tomado como artista romântico, moderno e contestatário, à margem da Academia e dos círculos oficiais.

Enquanto o entendimento de Almeida Reis tem permanecido mais ou menos próximo aos pressupostos oitocentistas de Gonzaga Duque, a historiografia têm recuperado a figura de Chaves Pinheiro especialmente por críticos e historiadores da arte ligados à Academia. Alfredo Galvão, professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Cybele Vidal Fernandes Neto, professora da Escola de Belas Artes, e Maria Fátima do Nascimento Alfredo, orientanda de mestrado da anterior, marcaram uma virada no entendimento do escultor. Tanto Vidal como Alfredo procuram na obra de Chaves Pinheiro elementos românticos, saindo do entendimento do acadêmico como neoclássico. Por sua parte, Galvão faz uma crítica muito acertada, julgando a obra do escultor não em relação com o romantismo ou as tendências mais modernas, como um certo modo de legitimar a produção do escultor, senão que o considera um fruto da sua época, valorizando como o escultor assimilou o ensino de Marc Ferrez, criando uma obra digna de estudo e revestida de um caráter positivo e principalmente não inferior à produção de outros artistas e de outras épocas.

Assim o conceito de gênio moderno, e o entendimento do academismo como não criativo nem livre, moldará o estudo da escultura oitocentista. Como aponta Carlos Reyero⁹⁸, “a grandeza do gênio se fundamenta em três conceitos: sua originalidade, como personagem único, que não se pode repetir, que alcança aquilo que ninguém mais pode conseguir; sua autenticidade, ligada a um sentimento vital irrenunciável, que nasce do mais profundo dele mesmo; e a liberdade, indispensável para valorizar a sua criação sobre qualquer imposição mundana”. Partindo dessas premissas, a Academia Imperial de Belas Artes, no olhar dos seus críticos, encarnava exatamente o oposto. Na reforma da Academia para criar a Escola Nacional de Belas Artes foi publicada no relatório do ministro uma

⁹⁸ REYERO, C. *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p. 68.

definição da Academia, que em grande parte compartilhava com Gonzaga Duque. Assim define a instituição:

A Academia era a contemplação ritual do passado; era a veneração do cânon inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraindo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador da natureza, era a lição tirânica de como viam, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural de como vedes; era o academismo, em suma, com todas as suas modestas ambições de corrigir a cena das coisas⁹⁹.

Nesse sentido, e como se perguntava Schiller, não poderia existir entusiasmo nas Academias, pois não possuiriam originalidade, como afirma Bonnet. Por esse motivo se justifica o esquecimento de Chaves Pinheiro, que nesse entendimento nada teria de original ou próprio, e esse convencionalismo não precisaria de estudos individualizados. Como aponta Camila Dazzi, a arte acadêmica responde muito mais a “arte que é produzida por agentes vinculados ao sistema acadêmico de ensino”¹⁰⁰ do que a um estilo.

Desse modo, saindo da polarização moderno/acadêmico, na qual o entendimento da arte como progresso faz com que o moderno seja o fim e o parâmetro de julgamento, procurando-o nas produções acadêmicas para justificá-las e legitimá-las, a produção denominada acadêmica pode ser entendida como valiosa em si mesma, como uma produção não homogênea, ao contrário do que pode sugerir o uso do termo acadêmico, que precisa ser entendida e estudada caso por caso fugindo das limitações generalizadoras¹⁰¹. Assim, seria interessante entender como eles representam

⁹⁹ VALLE, A. “O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós-Reforma de 1890”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 19, 2013, p. 130.

¹⁰⁰ DAZZI, C. “Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas”. *Visualidades*, v. 11, n. 1, jan./jun 2013, p. 126.

¹⁰¹ Nesse sentido, ver os importantes trabalhos: PEREIRA; S. G. **Arte, ensino e Academia. Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad / Faperj,

dois sistemas e modos de entender a arte, mais ao mesmo tempo flexibilizar os termos, recorrendo a uma análise direta das obras mais do que a aplicação de características apriorísticas de um ou outro estilo, neoclássico ou romântico, como propõem Jorge Coli, questionando uma sucessão linear de estilos, ou Sônia Gomes Pereira.

Do mesmo modo, seria talvez mais produtivo entender a produção escultórica através de escolhas, mais do que de limitações dos escultores, dependendo das características e circunstâncias de cada obra, outorgando assim um maior grau de responsabilidade e coerência, de trabalho intelectual e autonomia artística, do que atribuir a cada artista simplesmente a imposição de um estilo ou sistema artístico que o definiria e limitaria, no caso de Chaves Pinheiro, ou a contestação a esse sistema por parte de artistas totalmente livres e isolados, como no caso de Almeida Reis. Sem esquecer as diferenças notáveis entre um e outro artista e seus modos de entender a arte, uma análise fora desse binômio acadêmico/moderno pode criar um olhar mais abrangente, capaz de observar os matizes e trânsitos, a impossibilidade de encerrar a cada artista em um compartimento estanque que o define e que passaria a explicar sua obra, muito mais numa realidade artística tão complexa como a brasileira.

Inevitavelmente, eles devem se mover no mundo artístico e na sua realidade social, por isso outras questões devem se consideradas no estudo destes escultores, pois influenciam fortemente na valorização de sua produção. Não só seria diferente o modo de entender a arte de ambos escultores, senão que seria necessário situá-los numa realidade artística comum, pouco conhecida, e numa situação pessoal determinada. Olhando diretamente às obras dos escultores é claro que a proposta de Almeida Reis e Chaves Pinheiro é muito diferente, mas deve ser entendida também em relação ao destino das suas produções, pois em quanto Chaves Pinheiro trabalha sob encomendas, na maioria das ocasiões, Almeida Reis

2016; PEREIRA, S. G. "Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão". **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 8, 2001; DAZZI, 2013, *op. cit.*

desenvolve seu trabalho em muitos casos como iniciativas pessoais ou, em menor medida, sob encomendas de grupos que lhe dariam mais liberdade, reforçada pelo caráter das obras, sempre menores e com caráter mais privado. Já no caso de Chaves Pinheiro, o caráter de algumas de suas obras mais destacadas, como as estátuas do imperador, deixavam pelo gênero e sua finalidade, menor espaço a inovações ou variações, consideradas mais próprias do acadêmico e sua relação direta com o Governo e a construção da imagem imperial, que no entendimento “moderno” afastaria a arte da sua autonomia. Para entender e redimensionar a personalidade e a proposta de Chaves Pinheiro, resulta interessante recorrer a outras obras menos estudadas, como a sua produção de bustos, e obras até agora inéditas ou das quais não existia testemunha gráfica.

Por outra parte, a sua ligação com o Governo e a proteção da qual ele disfrutou também deve ser revista e redimensionada; temos de nos perguntar que obras foram encomendas diretas do Governo ou do Império, e como funcionava o pouco conhecido mercado e a encomenda das obras. Desse modo, através da análise documental das obras de forma individual e do entendimento do mercado será possível entender melhor o papel do professor de estatuária e sua preeminência como membro da Academia.

A modo de conclusão, podemos apontar como a ideia de gênio criador e original e por oposição a ideia de conservadorismo e simples cópia tem moldado o estudo da escultura oitocentista brasileira, em muitos casos superpondo as construções historiográficas e preconceitos associados a elas na literatura artística. Assim, mostramos especialmente na figura do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis como um estudo pormenorizado das fontes e uma observação direta das obras mostra interessantes matizes, construções e usos de sua imagem, por uma parte respondendo à necessidade de grupos como positivistas, republicanos ou abolicionistas, ou o próprio Gonzaga Duque, que através dele, criticaram a Academia Imperial de Belas Artes e a ordem estabelecida. Assim esse redimensionamento mostra uma complexidade muito além das limitações

dos termos impostos. Este trabalho se faz igualmente necessário no caso de Chaves Pinheiro, sistematicamente ignorado desde o século XIX, apontado aqui de um modo inicial, e no caso do redimensionamento da Academia como centro conservador de simples cópia e rotina, alheio a qualquer tipo de originalidade ou inovação que limita e simplifica em excesso a produção escultórica oitocentista, questionando como o termo acadêmico é utilizado e em que contribui ao conhecimento da arte oitocentista brasileira, limitando-a e simplificando-a, reduzindo à unidade o que é diverso e precisa ser revisto e individualizado.