

# caiana

Alberto Martin Chillón

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional

## Entre tradição e modernidade: Almeida Reis eo Paraíba

## Entre tradição e modernidade: Almeida Reis eo Paraíba

Alberto Martin Chillón

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Fundação  
Biblioteca Nacional

### Introdução

Num canto do grande Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, surpreende a forte figura de um índio brônzeo, captado em tensão, no momento em que abre um rochedo para fazer manar a água. Trata-se do rio Paraíba do Sul, (**Fig. 1**) ou como foi conhecido também na sua época, *O Paraíba*, obra fundamental na escultura carioca oitocentista, e envio do escultor pensionado em Paris entre 1866 e 1868, Cândido Caetano de Almeida Reis, quem o modelou em gesso no seu primeiro ano de estudos na cidade francesa, e foi rejeitada pela Congregação da Academia de Belas Artes.

A obra é reconhecida unanimemente como uma quebra da tradição, um ato ousado e moderno, fruto de uma artista genial e incompreendido. Por isso, e com o intuito de valorizá-la na sua justa medida, tratamos de entender o que está propondo o artista, quais são suas influências e referentes, e até que ponto sua criação é moderna ou tradicional.

Para isso, em primeiro lugar, tentaremos entender a genealogia de representações fluviais no Brasil, e situaremos a obra dentro de uma tradição temática, analisando a trajetória representativa das alegorias fluviais e seus usos principais. Por outra parte, desde um ponto de vista formal, analisaremos quais foram as escolhas do jovem escultor no panorama artístico parisiense, quais foram seus referentes, modelos e inspirações, na hora de compor seu trabalho de primeiro ano como bolsista.

Analisaremos também os motivos da rejeição da obra, pensando-a dentro do ambiente artístico-

cultural que a recebeu, levando em conta duas diretrizes: por uma parte, as exigências da Academia de Belas Artes; e, por outra, a escultura indianista em que a obra se enquadra, explorando quanto estava se adaptando ou quebrando ambos os dois âmbitos: o acadêmico e o indianista.



1. Cândido Caetano de Almeida Reis, (Rio de Janeiro, RJ 1838 - 1889), Alegoria ao rio Paraíba do Sul , 1866. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC - autorização n° 34.2014

Por último, alguns fatos da vida do escultor, recolhidos pela crítica, parecem aproximá-lo a moldes de artista romântico, moderno e rejeitado, se adaptando, quase que demasiado, a uma figura prototípica na literatura artística. Por isso, analisaremos e colocaremos em questão alguns desses fatos, para introduzir a possibilidade de mais uma variante na difícil equação em que se constitui esta obra, pensando a influência de uma construção historiográfica posterior, com interesses definidos, e sua influência na percepção e no entendimento do *Paraíba*.

Recorreremos, na medida do possível, às fontes primárias, e também à historiografia própria desta obra “rejeitada e moderna”, moderna num sentido duplo, enquanto atual, influenciada por acontecimentos franceses,<sup>1</sup> centro da arte, e enquanto nova no ambiente brasileiro, num sentido relativo, já que não era igual o novo em Paris que o novo no Rio de Janeiro, com um panorama artístico mais reduzido e menos exposto a novidades.

### Os usos das alegorias fluviais no Brasil Imperial

A dualidade na hora de se referir a *O Paraíba* pode remeter também, ainda que, no momento, nenhum dado concreto nos leve a pensar que foi esse o objetivo do escultor, a um habitante do atual estado de Paraíba, antiga capitania da Paraíba, fato que parece repetir-se numa outra obra alegórica desconhecida do escultor, *A Guanabara*.

Uma ambiguidade no nome também pode ser vista em uma obra de um outro aluno carioca pensionado em Paris pelo Imperador, criada apenas uns anos antes de *O Paraíba*, que representou *A Carioca*, que tanto pode fazer referência à fonte da Carioca, no Rio de Janeiro, quanto a uma mulher da mesma cidade.

Por isso, devemos procurar conhecer esta tradição de representações fluviais no Brasil oitocentista, delimitando suas características e usos, e saber até que ponto *O Paraíba* está contrariando ou continuando esta tradição.

A varanda efêmera idealizada por Manuel de Araújo Porto-Alegre para a coroação de dom Pedro II se rematava com um ático “coroadado por uma quadriga, em cujo carro triunfante está o Gênio do Brasil, tendo na mão esquerda as rédeas dos ginetes, e na direita o cetro Imperial”.<sup>2</sup> “Do lado norte ve-se a estatua colossal do Amazonas sentado e recostado sobre hum jacaré, tendo na mão esquerda a pá e na direita huma cornucopia cheia de fructos do Brasil: do lado do sul corresponde-lhe a estatua do Prata com iguais attributos. Estes dous rios gigantescos dão a denominação aos pavilhões”.<sup>3</sup> A importância ideológica deste monumento é bem explicada por Lilia Moritz Schwarcz ao afirmar que a “coroação de dom Pedro II, em 1841, constituiu uma das maiores festas do Império, onde as alegorias foram criadas com o propósito de representar os anseios da elite

política do país e o perfil que o jovem Pedro deveria simbolizar frente a nação e, paralelamente, aos súditos do Império”.<sup>4</sup> Sendo assim, ao mesmo tempo em que se marca o território, não à toa os rios escolhidos são o Amazonas e o Rio da Prata, limites naturais do Império, denominado o primeiro como o monarca dos rios do universo em textos da época, também a figura do imperador é glorificada. A magnificência e a magnitude dos vastos rios que limitam um extensíssimo território engrandecem ainda mais o governante possuidor e capaz de governar tão enorme império, além de caracterizar o novo território perante o mundo, que já foi usado em 1823 na varanda de coroação de dom Pedro I no Pará, onde a América, ao lado do Brasil, do Rio Amazonas e do Prata, proclamava o novo soberano.<sup>5</sup> Esta posição, que acompanha elementos representativos do poder, remete a outras representações na monarquia lusitana. Na sala do Trono ou das Audiências do Palácio de Ajuda, Cirilo Wolkmar Machado pinta uma alegoria de Portugal ou da monarquia portuguesa, acompanhada pelos rios Tejo e Douro. Na tradição portuguesa é bastante comum a presença das alegorias fluviais em obras de caráter fortemente político e ideológico, em contraste a um uso geral mais decorativo, principalmente em fontes.

No centro do centro do Império português, na Praça do Comércio de Lisboa, se levantou a estátua equestre de dom José I, que tem como fundo o grandioso arco triunfal da rua Augusta, a porta que dava passo à cidade desde a praça. No remate do arco, flanqueando-o, num lugar recorrente das alegorias fluviais, aparecem as alegorias dos rios Tejo e Douro, na forma de um velho recostado. O rio Tejo porta a pá e o vaso de água, e o Douro o mesmo vaso junto com um escudo e um pedaço de cacho de uva, com folhas e frutos, em relação ao forte caráter vinícola das terras por eles percorridas. Esta parte superior do arco se deve ao arquiteto Veríssimo José da Costa, ainda que o arco tenha sido iniciado no século XVIII, sendo a parte superior concluída em 1873. Nela aparecem, da mão do escultor Vitor Bastos, as alegorias fluviais além das estátuas de Viriato, de Vasco da Gama, do marquês de Pombal e de Nun’Alves.<sup>6</sup>

Este tipo de uso das alegorias fluviais aparece já em 1817, nos festejos para a chegada da princesa Leopoldina de Áustria,<sup>7</sup> quando os comerciantes

da cidade erigiram um arco na rua dos Pescadores, sob a direção de Grandjean de Montigny e Debret, e representaram em dois pedestais as figuras do rio Janeiro, apresentando as armas do Reino Unido do Portugal, e o rio Danúbio, apresentando as águias do Império, com as inscrições *Januarium* e *Danubios*, representação dos dois impérios. Em 1818, nas festas de aclamação de dom João VI no Rio de Janeiro, a Junta do Comércio financiou e iluminou um arco de triunfo realizado por Debret e Montigny. No meio do arco apareciam os rios Tejo e Janeiro com as armas do Reino Unido sustentadas por uma coroa.<sup>8</sup> Neste momento, o foco vai se situar em defender e reforçar a união entre os reinos da coroa lusitana. Não à toa um dos elementos mais recorrentes acompanhando a figura do imperador ou suas iniciais foram as alegorias dos rios, além do Tejo, os que mais nos interessam, o Amazonas e o Janeiro.<sup>9</sup> O Amazonas aparece num baixo-relevo que se situava no tímpano do Templo à Minerva, na coroação de dom João VI, no qual apareciam “*Neptuno* e os principais rios do Universo: *Danubio*, *Eufrates*, *Nilo* e *Amazonas*, oferecendo aos reis os produtos das regiões por eles percorridas”.<sup>10</sup>

Um dos mais importantes projetos públicos imperiais, porém sem realização, esteve a cargo de Grandjean de Montigny. O artista idealizou um amplo conjunto de monumentos que se estenderia pelo campo de Aclamação, formado por edifícios, colunas, estátuas ou arcos de triunfo:

No centro, seria levantado um monumento da Gratidão Nacional, procurando exprimir o sentimento geral da Nação pela reunião, e a representação das dezenove províncias do Império oferecendo a S. M. I. suas homenagens, e seus votos. Os edifícios seriam divididos em quatro alas, de acordo com as quatro entradas que dariam acesso à praça. Entre o monumento central e os edifícios haveria uma via triunfal, com o arco do triunfo diante da entrada principal, decorado com motivos que narravam os feitos do imperador. Do outro lado, entre esta via e os quartéis, seriam erguidas nove fontes, decoradas com emblemas ou representações dos principais rios do Brasil.<sup>11</sup>

Deste modo, toda “a praça formaria uma unidade que conjugaria um caráter funcional e uma vontade de embelezar a cidade, servindo como o espaço privilegiado das festas cívicas e públicas”.<sup>12</sup> É esse o projeto do qual pode fazer parte o desenho conservado na coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>13</sup> para erigir um monumento no Campo da Honra em memória do dia 7 de abril de 1831. Apresenta três alegorias fluviais na base e, segundo Morales de los Rios, estaria coroado por uma figura de índio simbolizando o Brasil.<sup>14</sup> Este projeto é uma das primeiras representações de rios conservadas no Brasil, pelo menos ligadas a uma ideia pública e política,<sup>15</sup> e claramente está remetendo aos modelos europeus tradicionais de alegorias fluviais, como os que Debret e Montigny puderam ter visto nos jardins de Versalhes. Velhos recostados ou sentados, sobre vasos de água e com o corno dos frutos das terras que percorriam. Como exceção a esta tipologia, a alegoria esquerda é concebida com maior liberdade. Apesar de ser um pequeno esboço, podemos observar como o rio tem uma postura muito mais movimentada, com a intenção de criar uma sensação de perspectiva, na qual as pernas se apresentam de frente, e o braço protege o rosto, solução que lembra o rio da Prata, criação de Bernini na *Fonte dos quatro rios* de Roma.

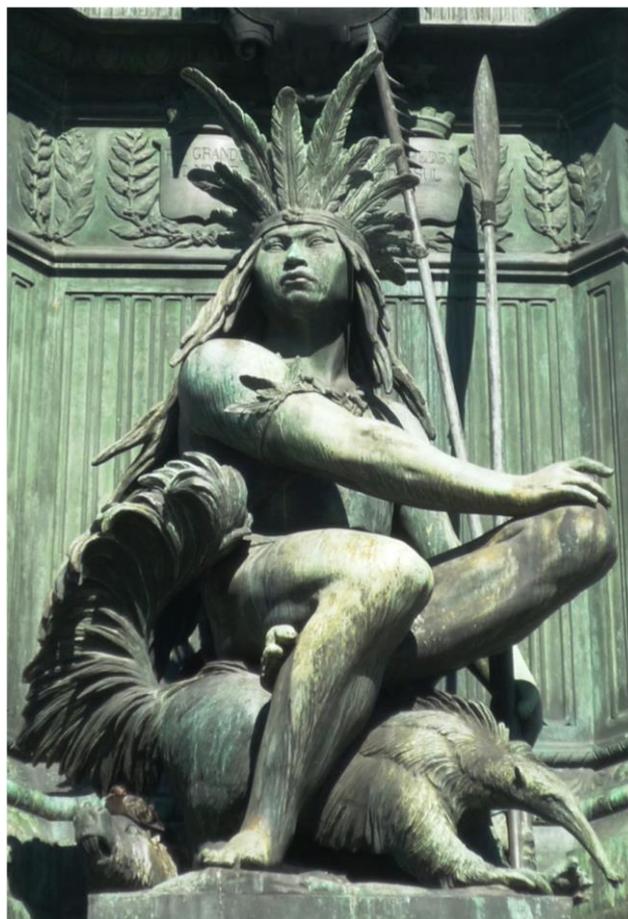
Até este ponto observamos dois usos fundamentais das alegorias dos rios. No primeiro deles, usado nas varandas de coroação e nos arcos triunfais, a figura do rio se materializa como um símbolo de representação nacional e política. No arco de coroação de dom João VI, as alegorias dos rios Tejo e Janeiro, concebidas por Debret e Montigny, representam os diversos territórios do Império, cuja unidade se assinala frequentemente nos festejos, assim como no templo à Minerva, o Amazonas se encontra entre os grandes rios do mundo, o Nilo, o Eufrates e o Danúbio, situando o Império entre os grandes impérios da história. Já em 1823, na varanda de coroação de dom Pedro I, os rios escolhidos são o Amazonas e o Prata, da mesma forma que na varanda de coroação de dom Pedro II. Por outro lado, o rio aparece em seu lugar mais tradicional de representação escultórica: a fonte. Ainda que acompanhando um monumento público de caráter fortemente político, e por isso também, em parte, se vê investido do mesmo caráter, aparece com uma face mais decorativa. No caso do projeto de

Montigny para o Campo da Honra, os rios aparecem desligados dos monumentos centrais e situados em nove fontes, do mesmo modo em que no desenho do monumento a 7 de abril de 1831, se convertem em fontes, elementos associados à água, que perdem importância ideológica em favor de outros elementos.

Fazendo parte de um grande projeto para comemorar a Guerra de Paraguai, aparecem no pedestal “oito estatuas diferentes em grupos de duas, representando os principais rios do Império; e separadas por proas de navios: terminadas estas por monstros marinhos, de cujas narinas jorra água, que precipita-se em bacias emi-circulares, collocadas inferiormente; e d’ahi para a bacia geral, produzindo um contraste harmonioso entre as águas que jorram e as que cahem formando cascatas”.<sup>16</sup>

O modelo deste projeto, exposto no dia 20 de junho de 1872 no terraço do Passeio Público, foi obra de F. de A. Caminhoá e P. Bernard.<sup>17</sup> Foi planejado com um tamanho de 59 metros de altura e 44 metros de diâmetro, no denominado estilo “francez, que já tem uma escola sua de pintura e de esculptura, tracta de crear uma escola de architectura nacional”.<sup>18</sup> Os autores do projeto afastaram-se das criações da arte grega inspirados pela arte moderna, adotando o “systema polychromo, quasi caracteristico da escola franceza, principalmente em trabalhos decorativos”.<sup>19</sup>

Uma obra chave na representação dos rios no Brasil será o monumento público em honra a dom Pedro I, realizado por Louis Rochet sobre o projeto de Maximiano Mafra, primeiro monumento público da cidade do Rio de Janeiro, onde “pela primeira vez, no Brasil, a imagem de índios da terra ganhava lugar de destaque em praça pública, na capital do Império do Brasil”.<sup>20</sup> Os rios perdem seus atributos tradicionais para aparecer como indígenas, estudando com detalhe os rostos das diversas etnias, mas respeitando os corpos e os atributos mais tradicionais. **(Fig. 2)** Tanta foi a repercussão, que na imprensa da época se repetem alegorias do rio Amazonas, com claras influências dos indígenas de Rochet, influência que terá também sobre Almeida Reis, que segundo a tradição, foi aluno do escultor francês durante sua estância em Paris.



2. Louis Rochet, Rio São Francisco. Monumento a dom Pedro I, 1862, Rio de Janeiro.

### ***O Paraíba***

Considerada unanimemente como uma quebra da tradição e uma oposição romântica e moderna ao academicismo, *O Paraíba* se converte em uma peça fundamental ao tratar das tentativas de modernidade no Brasil Imperial. A obra é definida como uma “virada estética na escultura brasileira”,<sup>21</sup> de uma “concepção nova”,<sup>22</sup> uma criação “arrojada que distingue [Almeida Reis] já dentre os escultores modernos”.<sup>23</sup> Esta crítica do século XX recolhe em grande parte as afirmações de Gonzaga Duque, que acredita 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>24</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>25</sup>

A alegoria foi o primeiro envio como pensionato da Academia Imperial de Belas Artes, cujo prêmio de viagem ganhou em 3 de junho 1865.<sup>26</sup> Tradicionalmente tem-se considerado *Michelangelo* como a obra que fez com que Almeida ganhasse esta bolsa, dado recolhido na maioria de publicações sobre o artista. Como acontecerá frequentemente com a figura do escultor, a sua vida e obra estão atravessadas por uma construção de artista marginal, de artista moderno, que muitas vezes não corresponde, estritamente, à verdade, para adaptar a vida do artista aos moldes românticos.<sup>27</sup> Sobre a bolsa de viagem a Europa, sabemos que em 1865 apresentaram-se ao concurso três alunos: Cândido Caetano d’Almeida Reis em estatuária, José Mendes Barbosa em pintura histórica, e Geraldo Francisco Xavier Lima em paisagem. As atas da Academia explicam com detalhe todo 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 esboço 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 Abrahaão, e para o concurso de Paisagem são 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. São então chamados os concorrentes á sala das sessões, communicã-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>28</sup>

Podemos introduzir um fato que, mesmo não mencionado pela Academia, pôde influenciar na fria recepção da obra. Parece que existiu uma inimizade pessoal entre o professor Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Almeida Reis, ainda que tivessem trabalhado juntos em algum projeto, como os relevos da Igreja de São Francisco, no Rio de Janeiro,<sup>29</sup> que se reflete em muitos textos jornalísticos. Esta ideia aparece já desde a data da perda da pensão do jovem pensionado, quando um grupo de artistas, sem identificação, se lamenta de que o escultor “incontestavelmente o primeiro escultor brasileiro”<sup>30</sup> fosse vitima da inveja, e perdesse sua bolsa “incorrendo no desgosto de alguém, que sem duvida viu nas obras apresentadas por aquelle pensionista, a revelação de um genio, e não um simples copiador de cavallos”,<sup>31</sup> alusão clara a Chaves Pinheiro, quem na época tinha feito a estátua equestre do imperador na Uruguaiana, presente na Exposição Universal de Paris.

Mello Moraes Filho também 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>32</sup> 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.

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 competência no céu artístico".<sup>33</sup>

Voltando à obra *O 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>34</sup> Não foi assim o julgamento da Academia, que julgou a obra em 13 de junho de 1867,<sup>35</sup> e cuja "congregação entendeu que a composição alegórica criada pelo artista nada representava, nada significava. Segundo seu julgamento, o rio, tão antigo no mundo, deveria ser representado por um velho, não por um jovem; este deveria estar deitado, e não sentado", e por aí seguem as opiniões discordantes da Comissão sobre a obra.<sup>36</sup> Claramente, a Academia estava se remetendo à tradicional tipologia das alegorias fluviais clássicas já mencionadas. 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.

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>37</sup> De ser assim, o fato de ter desobedecido às regras teria que, de maneira inevitável, trazer prejuízos ao jovem escultor, cuja obra seria entendida como uma provocação pelos professores, 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>38</sup>

Mas a versão oficial é bem distinta. "Em 24 de setembro de 1868, por determinação da Academia, o artista teve que interromper o seu pensionato em Paris e regressar ao Brasil", sob o

julgamento das obras enviadas pelo escultor em 1867 e 1868 nos seguintes termos:

tendo a Congregação da Academia julgado que os trabalhos apresentados pelo pensionista Candido Caetano de Almeida Reis, que se achava em Paris para estudar estatuaría, mostravam que se havia elle distraído do estudo, ou a pouca 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>39</sup>

A diferença do que 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>40</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 antiacadêmico 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. No 14 de agosto de 1868 recebe a Academia para julgamento os trabalhos do segundo ano do bolsista, um baixo-relevo intitulado Brasil, duas academias e uma cópia de um rio de Michelangelo.

O Snr. professor Padua obtem a palavra, e le o seguinte parecer sobre os trabalhos de 2º anno do Pensionista em Paris Candido Caetano de Almeida Reis. = "Os professores da Seção d'Esculptura abaixo assignados, tendo examinados os trabalhos do alumno d'Esculptura pensionista d'esta Academia, o Snr. Candido Caetano d'Almeida Reis, são de parecer que, o baixo-relevo em que o Snr. Candido representou uma figura assentada sobre uma meia esphera em que se vê escripta a palavra - Brasil-, e outra figura que está no ar com uma trombeta na boca e uma palma na mão direita 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: as duas Academias, uma de costas e outra sentada, feitas em 4 horas cada uma, como declarou o pensionista em uma carta ao Snr. Secretario; são apenas dous esboços em que se notão fortes massas e pouco estudo; as duas cabeças de expressão nenhuma expressão tem, são como trabalhos de principiante; o mesmo se nota no medalhão retrato em que ha falta de gradação de planos e semelhança, e tambem não está acabado: finalmente o rio de Miguel Angelo é com tudo mais toleravel por ser copia mais cuidadosamente acabada.

41

A comissão formada por José da Silva Santos, Antônio de Pádua e Castro e Francisco Manuel Chaves Pinheiro decide, em vista deste trabalhos, pela espera dos trabalhos do terceiro ano para decidir se o bolsista merecia ou não a continuação da bolsa. Assim, parece que a decisão da perda da bolsa veio, pelo menos oficialmente, do poder político.

A vista pois de taes trabalhos não acabados, e do tempo em que o mesmo Pensionista se acha na Europa; a Seção d'Esculptura 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 approved, 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 fórmula 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>42</sup>

Inclusive o 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.

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>43</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, “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>44</sup>

A figura do *Paraíba* (**Fig. 3**), como bem assinalou a Academia no seu julgamento, ficava longe das representações tradicionais dos rios como velhos deitados. 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. 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*, sumido 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 acontecendo no interior, parecendo que o que é realmente importante 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 Medicis.

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>45</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>46</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 (**Fig. 4**), 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, entre a 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>47</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 a 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 aceitos”.<sup>48</sup>

Um dos pontos destacados é a posição original da figura que parece não se adaptar às representações mais tradicionais. O movimento tenso e a instabilidade da figura estão longe da placidez com a 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 (**Fig. 5**). 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 (**Fig. 6**), é uma postura totalmente favorável ao estudo anatômico, que dada a importância deste campo na Academia, o tornava apropriado para um envio de um bolsista da Academia. 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 Carracci (**Fig. 7**) na sua obra *Alegoria Fluvial*, (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 (**Fig. 8**), ou Jean Joseph Foucou. 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 (**Fig. 9**) apresentou para seu ingresso como professor na Academia francesa, conservada no Louvre, e adquirida



3. Cândido Caetano de Almeida Reis, (*Rio de Janeiro, RJ 1838 - 1889*), Alegoria ao rio Paraíba do Sul, 1866. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC - autorização nº 34.2014. Fonte: Generino Rodrigues dos Santos, O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis., vol. 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.



5. Cândido Caetano de Almeida Reis, (*Rio de Janeiro, RJ 1838 - 1889*), Alegoria ao rio Paraíba do Sul, 1866. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC - autorização nº34.2014.



4. Cândido Caetano de Almeida Reis, (*Rio de Janeiro, RJ 1838 - 1889*), Alegoria ao rio Paraíba do Sul , 1866. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC - autorização nº 34.2014.



6. Cândido Caetano de Almeida Reis, (*Rio de Janeiro, RJ 1838 - 1889*), Alegoria ao rio Paraíba do Sul , 1866. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC - autorização nº 34.2014.

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>49</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.



7. Annibale Carracci *Allegoria Fluviale*, 1592, óleo sobre tela, 106 x 92 cm. Museo di Capodimonte, Nápoli. Per gentile concessione della Fototeca della Soprintendenza Speciale. Per il P.S.A.E. e per il Polo Museale della Città di Napoli).

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 é 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 satisfaz a Academia, e tanto que a sua original produção foi

posta de lado sem que merecesse o menor cuidado na sua conversação.<sup>50</sup>



8. Accademia Nazionale di San Luca, ASL, Giambologna, *Allegoria di un fiume*, terracotta, inv. 057.

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>51</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>52</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>53</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.



9. Jean Jacques Caffieri, Um rio, 1759, mármore, 61.5 x 39.4 x 49.5 cm Musée do Louvre, Paris. (Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Martine Beck-Coppola).

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>54</sup> O índio proposto por Almeida Reis é reconhecível como índio sem necessidade de qualquer tipo de atributo, já que se “coloca a figura do indígena como essência mais naturalista do que simbólica”.<sup>55</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>56</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, (**Fig. 10**) em que a postura e o tratamento são mais livres.

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 “molde mais correcto e typo do índio Americano”,<sup>57</sup> à categoria dos grandes temas clássicos, mitológicos e bíblicos.

Na Exposição Universal de Paris de 1889, mais de vinte anos depois da criação do *Paraíba*, encontramos a única obra que, durante o Império, trata o mesmo tema que Almeida Reis: o rio Paraíba do Sul. Faz parte das quatro alegorias colocadas aos lados das duas portas do pavilhão, recebendo o público e representando o “nacional”. Conservam-se somente fotografias de três delas: o rio Paraíba, o rio Paraná e o rio São Francisco. Todos eles voltam a ser representados com os atributos vegetais, pás, armas e coroas de penas, seguindo os moldes tradicionais de representação. Parece claro, levando em conta estas esculturas feitas mais de vinte anos depois, como o *Paraíba* apresentou um índio *estranho*, que contraria a imagem que o Império quer dar perante o mundo, sendo

claro o extremado classicismo destas três figuras, devedoras da estatuária clássica, e, especialmente, na efígie do Paraná, que colocada do lado do Doríforo de Polícleto, não deixa lugar a dúvidas da mensagem a transmitir. O Brasil é filho e herdeiro do mundo clássico. É a civilização europeia transplantada nos exuberantes trópicos.



10. Cândido Caetano de Almeida Reis, (*Rio de Janeiro, RJ 1838 - 1889*), Dois possíveis esboços para Alegoria ao rio Paraíba do Sul.

Fonte: Generino Rodrigues dos Santos, *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis.*, vol. 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.

## Considerações Finais

Os rios vão se converter, no Brasil, como já eram em Portugal, em elementos auto-representativos, com forte caráter político. Apareceram desde os inícios, da mão dos artistas da Missão Francesa, Jean Baptiste Debret e Grandjean de Montigny, profundos conhecedores dos recursos da propaganda imperial e política, nas festas de aclamação de dom João VI, de dom Pedro I e de dom Pedro II. Festas cívicas que vestem a cidade, chegando a toda a população, se convertendo em um ótimo meio de doutrinação e exposição do programa ideológico imperial.

Após o fato marcante da independência, para a nova nação se apresentava a necessidade imperiosa de construir uma identidade própria, uma consciência de nação, o elemento aglutinador que impedisse a desmembração do território. Agora, como assinala Souza, se tenta estabelecer uma associação forte entre América e dom Pedro, presente nas quadras, iluminações e arcos de triunfo, onde “instaurava-se uma descontinuidade entre esse príncipe e a monarquia portuguesa, esvanecendo lentamente

sua ascendência de Alfonso Henriques, sua devida fidelidade a Portugal, a fim de estabelecer um laço irreversível entre o príncipe e o Brasil”.<sup>58</sup>

Fruto deste desejo de construir uma arte e uma imagem propriamente brasileiras, se procura criar um estilo nacional, no qual se priorizam temas da terra, destacando a exuberante riqueza natural e o índio como seu habitante primordial, o habitante originário do Brasil, que, dentro do indianismo romântico, se converte num meio perfeito para representar a nação brasileira, que afeta a arte e a literatura, movimento que chega também às representações de rios, que têm na obra de Louis Rochet um ponto culminante, em que os rios perdem seu caráter tradicional para converter-se em imagens de indígenas estudados desde uma perspectiva antropológica, preocupada com os traços próprios dos diferentes grupos indígenas, frente à generalização anterior. Resulta muito interessante situar a figura de Almeida Reis, dentro deste contexto, ao mesmo tempo que no privilegiado ambiente parisiense onde a arte estava em estado de ebulição.

A escolha do tema é eloquente ao respeito das intenções do bolsista, conscientes, talvez, da importância do projeto nacional. Escolheu uma representação de um rio, já que devemos levar em conta a extremada importância e repercussão que a inauguração do monumento a dom Pedro I e suas alegorias fluviais indígenas teve no Rio de Janeiro da época, fato que sem dúvida animou o artista a criar, esperando igual sucesso, a representação de um rio. Mas não são os grandes rios brasileiros, senão que escolhe o rio mais importantes da região, o rio Paraíba do Sul, primando a imagem de sua própria terra.

Por outra parte, a obra do bolsista se enquadra dentro da realidade francesa, absorvendo em maior ou menor medida o panorama que o rodeava, e dando um tratamento muito diferente a sua obra. A escolha do artista revela os seus interesses tanto como a sua consciência das limitações que o meio carioca lhe iria impor na sua recepção. A situação do bolsista deve ter sido ambivalente: por um lado, sujeito a padrões brasileiros; e, por outro, exposto ao amplo mundo artístico parisiense, fruto do qual surgiu a polémica *O Paraíba*. Neste caso, a modernidade entendida como realidade é muito mais intensa, já que Almeida Reis está indo

além das tentativas antropológicas que seu mestre Louis Rochet fez nos rostos dos seus índios, para estendê-la a toda a concepção que, apesar de seguir a disposição tradicional de alegorias fluviais, desde o século XVI ao XVIII, pensadas com maior movimento e liberdade, especialmente a obra de Jean Jacques Caffieri, criada precisamente como obra de acesso à Academia, realiza um tratamento anatômico diferente, primando a corporeidade, o caráter terreno, a musculatura no seu esforço titânico. O rosto continua este desejo realista, tomando um dos bustos que Louis Rochet elaborou como estudo para seu monumento como modelo para o *Paraíba*, que se erige assim como a figura de um índio, mas um índio sem atributos, fora de qualquer molde visto até o momento no Brasil, mais ainda se o consideramos como um envio de estudos, que apresenta um índio, entendido como pessoa e não como mito ou imagem. Assim, Almeida Reis apresenta um duplo atrevimento: o de representar um índio fora da práxis artística sobre o tema e priorizá-lo aos temas bíblicos ou mitológicos.

Por fim, *O Paraíba*, de Almeida Reis, como era inevitável, se vê influenciado pela prática artística francesa, introduzindo nela experiências e ideias próprias desse ambiente e que eram aceitas ou pelo menos não eram causa de discussão. O interesse antropológico da escultura não era um movimento de vanguarda, entendida como ruptura, senão que era uma realidade cotidiana, mas que extrapolada ao ambiente carioca resultou, senão nova demais, sim inapropriada para o momento, em que um índio brasileiro não podia ocupar o lugar do índio mítico.

Mas, no entendimento desta obra, intervêm também outros fatores, criando uma complexa rede de significados e interesses. É importante sublinhar como, segundo o que foi visto ao longo do texto, a figura de Almeida Reis responde a uma tentativa de "romantização", objetivando adaptar a sua vida a uns cânones mais rebeldes e marginais, em fim antiacadêmicos. Assim, três fatos principais são destacados: em primeiro lugar, a crítica recolhe como o escultor ganhou a bolsa por uma obra, *Miguel Angelo*, sem se submeter assim ao processo habitual do concurso para a viagem à Europa. Assim, a genialidade do jovem artista seria tão grande, que faria com que a Academia decidisse outorgar o prêmio obviando seus

próprios processos. Por outra, *O Paraíba* é considerado um ato rebelde, extremamente ousado, contrário às regras acadêmicas, que fez com que o escultor perdesse sua bolsa, de um modo completamente consciente, como um desafio às normas estabelecidas. Realmente a repercussão da obra na sua época foi quase nula, e se retoma bastante tempo depois, principalmente por Gonzaga Duque, como exemplo de obra antiacadêmica e moderna. Por último, aparece a ideia do escultor como perseguido e abandonado sem recursos na Europa, vítima da fome e da pobreza, quando realmente a Academia solicitou e conseguiu uma ajuda destinada ao regresso do artista.

Assim, consideramos aqui a forte influência da construção artística sobre o escultor da historiografia posterior, responsável em grande parte da fortuna e do entendimento desta obra, grande parte criação de Gonzaga Duque, que toma a Almeida Reis como artista moderno e romântico, antecipado ao seu tempo. Na sua obra *Mocidade Morta*, baixo o nome de Cesário Rios, retrata o escultor, e uma de suas afirmações é extremamente interessante, já que reforça a ideia da apropriação da figura como um símbolo, como uma bandeira contra o acadêmico, deixando sua própria obra artística num segundo plano. Afirma que:

A veneração que teciam em torno do seu nome era mais um acinte à gente de Academia que entusiasmo por sua obra. Cesário Rios constituíra-se um protesto contra as facções, vivia só, quase como um sinobita, sobranceiramente desdenhando da intimidade dos aceitos.<sup>59</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Para o conhecimento da escultura de temática indianista e antropológica no Paris da época, ver: Paulo Knauss, "Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil", *História*, São Paulo, enero-junio, 2013, núm. 1, vol. 32, pp. 122-143.

<sup>2</sup> *Jornal do Comercio*, 2 julho 1841.

<sup>3</sup> *O despertador*, 12 junho 1841.

<sup>4</sup> Lilia Moritz Schwarcz, *O Império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*, Rio de Janeiro, J. Zahar, 2001, p. 22.

<sup>5</sup> Iara Lis Carvalho de Souza, *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*, São Paulo, Prismas, 1999, p. 222.

<sup>6</sup> Reginaldo dos Santos, *História da arte em Portugal*, Vol. II, Porto, Portucalense, 1953, p. 512.

<sup>7</sup> *Gazeta do Rio*, 12 novembro 1817.

Adolfo Morales de los Ríos, *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, Rio de Janeiro, A Noite, 1941, p. 234.

<sup>8</sup> Souza, *op. cit.*, p. 219.

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 234, nota 33.

<sup>10</sup> Morales de los Ríos, *op. cit.*, p. 236. Na medalha acunhada por Zephyrin Ferrez, onde representa o templo de Minerva, não aparecem os rios, senão um escudo com decoração vegetal.

<sup>11</sup> Souza, *op. cit.*, pp. 300-301. Ao igual que em Versalhes, onde aparecem os principais rios da França.

<sup>12</sup> *Ibíd.*

<sup>13</sup> Julio Bandeira; Pedro Martins Caldas Xexéo; roberto Conduru, *Missão Artística*, Rio de Janeiro, Sextante Artes, 2003, p. 187.

<sup>14</sup> Morales de los Ríos, *op. cit.*, p. 239.

<sup>15</sup> São muito frequentes em Portugal desde o século XVIII, e principalmente no século XIX, os gravados e pinturas alegóricas de caráter político que incluem a imagem do rio.

<sup>16</sup> “Monumento que no Campo de Sant’Anna vai ser levantado em honra dos bravos da campanha do Paraguay”, *Semana Ilustrada*, 2 fevereiro 1873.

<sup>17</sup> *A República*, 20 junho 1872, p. 1.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> *Ibíd.*

<sup>20</sup> Paulo Knauss, “Imaginação escultórica e identidade étnica”, em *[Com/com]tradições na História da Arte*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2011, p. 223.

<sup>21</sup> Walter Zanini, *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983, pp. 410-411.

<sup>22</sup> Generino dos Santos, *O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis*, em Espólio literário de Generino dos Santos, *Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*, Vol. VII, Rio de Janeiro, Editor Typ. do Jornal do Commercio, 1938, p. 145.

<sup>23</sup> Carlos Rubens, “O destino de uma obra prima”, *Revista da Semana*, 30 setembro 1939.

<sup>24</sup> Santos, *op. cit.*, p. 145.

<sup>25</sup> *Correio Mercantil*, 18 junho 1867.

<sup>26</sup> *Correio Mercantil*, 7 junho 1865. Atas 3 junho 1865. Atas 6 de setembro de 1865. Por proposta da secretaria 3 anos em Paris para Almeida Reis.

<sup>27</sup> Atualmente estamos estudando esta construção ou a utilização da figura do escultor com determinados fins, dentro da tese doutoral, fato essencial para o conhecimento do escultor.

<sup>28</sup> Atas da sessão de 22 de abril de 1865, Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.

<sup>29</sup> Santos, *op. cit.*, p. 89.

<sup>30</sup> *Correio Mercantil*, 20 setembro 1868.

<sup>31</sup> *Correio Mercantil*, 20 setembro 1868.

<sup>32</sup> Rubens, 263

<sup>33</sup> Suely de Godoy Weisz. Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos, em *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb\\_sgw.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm).

<sup>34</sup> Alexandre José de Mello Moraes Filho, *Jornal da tarde*, 2 novembro 1871, e Santos, *op. cit.*, p. 145.

<sup>35</sup> Atas da sessão de 13 junho 1867. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.

<sup>36</sup> Cybele Vidal Neto Fernandes, *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, 1855-1890*. Tese História Social. Orientador Manoel Luiz Salgado Guimarães. IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2001, p. 216.

<sup>37</sup> Duque Estrada, *op. cit.*, p. 244.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

<sup>39</sup> *Ministerio do Imperio*, 1869.

<sup>40</sup> Acta da sessão de 5 de setembro de 1868. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.

<sup>41</sup> Atas da sessão de 14 de Agosto de 1868. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.

<sup>42</sup> Atas da sessão de 14 de Agosto de 1868. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Museu dom João VI. EBA, UFRJ.

<sup>43</sup> Fernandes, *op. cit.*, p. 216.

<sup>44</sup> *Ibíd.*

<sup>45</sup> Duque Estrada, *op. cit.*, p. 244.

<sup>46</sup> Não existe explicação pelo momento de porque Gonzaga entenderia esta escultura como uma mulher. É curioso que a outra representação deste rio que existe, a enviada a Exposição Universal de Paris de 1889, seja precisamente uma mulher.

<sup>47</sup> Luís Gonzaga Duque Estrada, *Mocidade morta*. Rio de Janeiro, Off. da livraria Moderna, 1897, p. 112.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 113.

<sup>49</sup> Disponível em < <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/river>> Acessado em 15 agosto 2013, 20:34.

<sup>50</sup> Duque Estrada, *op. cit.*, p. 244.

<sup>51</sup> Pereira, *op. cit.*, p. 298.

<sup>52</sup> Morales de los Ríos, *op. cit.*, p. 239.

<sup>53</sup> Luciano Migliaccio, “A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional.” em *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, Editora do EBHA, 2004, v. 1, p. 240.

<sup>54</sup> Zanini, *op. cit.*, p. 410.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, pp. 410-411.

<sup>56</sup> Knauss, *op. cit.*

<sup>57</sup> Mello Moraes Filho, *op. cit.*

<sup>58</sup> Souza, *op. cit.*, p. 225.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 113.

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Chillón, Alberto Martín; “Entre tradição e modernidade: Almeida Reis eo Paraíba”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 5 | 2do. semestre 2014, pp. 29-43.

Fecha de recepción: 30 de julio de 2014

Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2014