



HOME

Almeida Reis, Michelangelo e o destino do artista

Renato Menezes Ramos



Fig. 1. Almeida Reis, o rio Paraíba do Sul, 1867, bronze, 146 x 120 x 97 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Depois de morto, Candido Caetano de Almeida Reis seria um nome jogado no baú de esquecimento da arte brasileira, sem que fosse preciso da “geração modernista” para se encarregar desse papel. Vez ou outra seria lembrado pelo bronze “*O Rio Paraíba do Sul*” ([fig. 1](#)), de 1867, quando a obra fora enviada para o Brasil como parte de suas obrigações enquanto pensionista da Academia Imperial de Belas Artes. Por outro lado, o que raramente seria lembrado é que essa escultura representa um ato de rebeldia por parte do então aluno, que, ao se recusar a esculpir uma obra de temática religiosa ou histórica (mas sim alegórica), seria desligado da instituição. A partir de então, seu nome seria eclipsado, e junto dele, a sua obra.



Fig. 2a. Almeida Reis, Miguel Angelo, poeta, 1864, gesso, 146 x 70 x 147 cm. Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.

Em 1865, o jovem Caetano de Almeida Reis, então com apenas 27 anos, era apresentado como uma grande promessa da escultura. Havia ingressado na Academia em 1852 e logo iria se tornar aluno de Chaves Pinheiro, o principal professor de escultura da instituição. Após colaborar com a execução de alguns painéis para a igreja de São Francisco de Paula, e até ser contemplado com uma medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1862, seria ele premiado três



Fig. 2b. Almeida Reis, Miguel Angelo, poeta, 1864, gesso, 146 x 70 x 147 cm. Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.



Fig. 2c. Almeida Reis, Miguel Angelo, poeta (detalhe).

anos depois com uma viagem ao estrangeiro. Entre 1866 e 1867, frequenta, em Paris, o ateliê de Louis Rochet, que executara a estátua equestre de D. Pedro I, inaugurada em 1862, no Rio de Janeiro. Ocorre que a obra através da qual Almeida Reis conquistou o prêmio de viagem raramente é listada na produção deste artista e menos ainda mencionada como saída de suas próprias mãos.

O artista havia modelado em gesso um enorme Michelangelo ([fig. 2a](#) e [fig. 2b](#)), que, apesar de arrancar da crítica pontuais bons comentários, não causara grande repercussão[1]. O próprio artista só retomaria um tema diretamente ligado ao Renascimento italiano com “*Dante ao voltar do exílio*” ([fig. 3](#)), um bronze de 1889, ano de sua morte. A estátua de Michelangelo, no entanto, executada antes do artista conhecer mais de perto a arte europeia, já demonstrava que o seu interesse pela arte italiana era orientado por razões bastante particulares. Dante, que desejou sem sucesso voltar a Florença, sua cidade natal, após tanto tempo trancafiado consigo próprio em exílio, onde escrevera a “*Divina Commedia*” e padecera, é atendido pela fértil imaginação de Almeida Reis. Já Michelangelo volta-se para si mesmo em estado de concentração absoluta, interrompendo a narrativa do livro para favorecer a sua própria imaginação. Ambos, portanto, apresentam-se em estado reflexivo, de perfeito retorno a si.

A cabeça libera todo o seu peso sobre a mão, que se dobra e conduz o apoio do braço sobre uma bíblia fechada, quase escondida sob o tecido que recobre o



Fig. 3. Almeida Reis, Dante ao voltar do exílio, 1889, bronze, 57 x 20 x 21 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 4. Rafael. A Escola de Athenas, detalhe, 1509, afresco, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticano.

acento, caindo em dobras graciosas. O outro braço está livre de qualquer tensão: dobra-se sobre uma perna enquanto a outra auxilia no apoio do livro que segura entreaberto em pausa de leitura. Ele repousa quieto, com as pernas lânguidas que acentuam o seu estado de fadiga. Sua cabeça volta-se levemente para baixo, concentrado, depois de interromper a leitura. Mas ele voltará a ler, por isso seu dedo marca o livro. Uma convulsão de pensamentos o atacara em fúria. Era preciso, por isso, pausar a leitura para controlar a agressividade da ideia que nele se instalava; uma “ideia fixa”, para usar uma expressão machadiana.

Almeida Reis representa Michelangelo como um perfeito cortesão do século XIX. A roupa justa talhando o corpo, com tecidos que se dobram na superfície da pele, cabia, infalível, a um dândi. A pausa melancólica de Michelangelo se converte em tempo ocioso, cultuado religiosamente pelos *hommes de goût*, e celebrado por Balzac, para quem a ociosidade do artista – ora elegante, ora desleixado – é um trabalho e seu trabalho, um repouso^[2], reflexão que cabe perfeitamente à referida obra. Almeida Reis suprime então os atributos das artes para torná-lo leitor, pensador.

A obra de Almeida Reis é conhecida desde o momento de sua execução, curiosamente, como “*Miguel Ângelo, poeta*”. Assim, ele não era lembrado pela sua atividade como escultor, criador do *Moisés* ou das esculturas da *Capela Medici*, tampouco como aquele que reescreveu a bíblia no teto da Capela Sistina e sequer como arquiteto.



Fig. 5. Américo, Pedro, retrato de Cândido Almeida Reis, 1888, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 6. Almeida Reis, Alma Penada, 1885, bronze, 47 x 33 x 31 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

“Non ha l’ottimo artista alcun concetto” elevaria Michelangelo ao estatuto incontestado de poeta excelente. Não obstante, sua atividade eminentemente literária seria lembrada, pelo menos pelos intelectuais franceses, justamente em 1863, quando é publicada a primeira coletânea traduzida das poesias de Michelangelo, precedida por longas seções temáticas que refletem aspectos de sua biografia entrelaçada à de Vittoria Colonna^[3].

Muito embora o trabalho poético de Michelangelo tenha sido altamente elogiado por Benedetto Varchi em sua oração fúnebre, é no afresco da *Stanza della Segnatura*, “A Escola de Atenas”, executado por Rafael, onde aparece pela primeira vez a imagem do artista associado ao universo literário (fig. 4). Nele, Michelangelo aparece em primeiro plano, segurando uma pena e apoiando no bloco marmóreo um papel para o qual não olha. Ele volta sua cabeça para baixo, a refletir melancólico, deformando sua face esquerda com o pressão da mão. O estado físico e psíquico em que se encontra Michelangelo seria a razão pela qual o artista emprestaria seu semblante a Heráclito, que a iconografia moderna esquematizou como o filósofo do lamento pela bestialidade humana diante do tempo que nada perdoa e tudo devora. Ocorre que Rafael também concebe um Michelangelo em pausa: ele não desenvolve a atividade que indica, mas sim a interrompe inquieto.

Poucos anos antes de ser assim representado por Rafael, Michelangelo executava os afrescos na abóbada da Capela Sistina. Data dessa época uma

série de relatos que, três séculos depois, identificaria o artista como um gênio incompreendido, espreitado pela inveja alheia e cuja relação com as instituições que o cercavam era sobremaneira conflituosa. Deste mesmo ano é datada a carta que Michelangelo envia a seu irmão, então em Florença, na qual diz: “Aqui vivo em enorme ansiedade e com imensa fadiga física; não tenho amigos de nenhuma espécie e nem os quero”[4]. Não seria por acaso, portanto, que Almeida Reis encontraria no *pensieroso* da Escola de Atenas a sua referência. Ao mesmo tempo em que a obra se tornava uma projeção de si próprio – das suas expectativas e das suas identificações –, ela era um suporte para introduzir um estudo da expressividade humana e artística que o artista desenvolveria até o fim de sua vida.

Almeida Reis, então em Paris, ao se desentender com Chaves Pinheiro, intermediário entre aquele e a Academia, o que lhe custou a suspensão de seu pensionato, é acolhido por um grupo de artistas não identificados, que desejavam a urgente reavaliação da decisão tomada:

“Acaba de ser suspenso na Europa o aluno Candido Caetano de Almeida Reis, discípulo da academia que nela mais se distinguiu em escultura, e incontestavelmente o primeiro escultor brasileiro.

Incorrendo no desagrado de alguém, que sem dúvida viu nas obras apresentadas por aquele pensionista a revelação de um gênio, e não um simples copiador de cavalos[5], começou o aluno Candido a ser tasquinhado na academia, e tantas se fez e tais se arranjou, que foi a intriga calando no animo do Sr. Diretor, e daí a suspensão que pesa sobre o infeliz artista. (...)

Cumpria que as asas lhe fossem cortadas; e foram. Aparou-as a tesoura da intriga, manejada pela inveja. (...)

Então S. Ex. [Ministro do Império] há de convencer-se que a uns se tira para dar-se a outros, e que ao passo que se nega talento ao que tem enche-se de vento aquele que o não possui. (...)"[6]

O pedido, evidentemente, não foi atendido, mas a ideia de que Almeida Reis caminharia por uma via que lhe conduziria ao fracasso absoluto começa nesse instante. É preciso pensar que em 1863, o fracasso dos artistas não

aceitos no *Salon de Paris* assinalaria o sucesso desse grupo. O caráter heroico do artista passava a residir na sua incompreensão. Almeida Reis incarnava a ideia de que o artista moderno não se submete às regras institucionais, mas age guiado pela vontade que a própria arte lhe requisita ao impulso criador. Nesse sentido, Almeida Reis era dono de um romantismo congênito, que perseguia cada vez mais intensamente uma sinceridade expressiva. Assim, o seu Michelangelo tornava-se um campo de experimentação metalinguística, no sentido de que a obra de arte de conteúdo expressivo falava dela mesma, de seus próprios meios e referências.

Almeida Reis e Michelangelo uniam-se, ademais, na sórdida esfera da intriga, que movimentava a inveja alheia. Vasari narra que Michelangelo teve de superar desde a inveja de Torrigiano, que o agrediu no nariz, marcando-lhe para o resto da vida, até as intrigas de Bramante para desqualificá-lo e favorecer, em contrapartida, Rafael diante dos olhos de Julio II. Também Almeida Reis é submetido, segundo os anônimos, a outra instância de inveja: a do mestre, superado pelo discípulo, da qual Michelangelo também não escapou. O sentido anedótico, vasariano por excelência, do *topos* da superação do mestre pelo discípulo, identificado, por exemplo, nos pares Cimabue-Gioto, Verrocchio-Leonardo, Ghirlandaio-Michelangelo, parece se repetir com Almeida Reis e Chaves Pinheiro. O paralelo entre o mestre florentino e o jovem brasileiro era ainda fortalecido pela ideia de artista como transviado social, que emergia do mito

michelangiânico.

Atordoado, inconformado ou melancólico, Michelangelo está envolto por um drama todo próprio, reflexo da tempestade que o levava a interromper a leitura. Ele pressupõe um isolamento através do qual é sempre identificado, isso porque seria apenas esse distanciamento do mundo que o permitiria um encontro consigo próprio, para então poder enxergar com nitidez as suas paixões e as suas vontades. Almeida Reis insiste na ideia de arte como pensamento, e de artista como pensador. É esse o momento em que a inspiração lhe atinge fulminante e, por dentro de um corpo pesado e sem forças, há uma turbulência furiosa a lhe torturar a consciência; é o momento da criação análogo ao de uma espécie de “possessão demoníaca”^[7].

A gestualidade se intensificaria na obra de Almeida Reis, e o que antes ainda transitava pelo mundo do intelecto (como o seu Michelangelo) passaria a habitar o mundo do matérico. Ocorre que essa entrega a uma arte de vertente expressiva *avant la lettre* e essa crença na criação do novo como atitudes eminentemente modernas também já haviam sido percebidas pelo grupo anônimo que se manifestava contra a suspensão do pensionato de Almeida Reis. A crescente liberdade do gesto criativo e a oposição a um modelo clássico e oficial levaria ao “grupo anônimo” a transferi-lo do *locus* do artista insubmisso e inconsequente para um universo utópico-romântico, onde a arte se afirma como um anti-destino, e o qual não se deve questionar, mas sim obedecer.

O problema da recusa ao modelo plástico idealizante – o que hoje se pode entender como uma oposição ao classicismo pseudo-hermético da Academia – tornaria a aparecer mais gravemente vinte anos depois da primeira exposição de “*Miguel Ângelo, poeta*”. Desta vez, em 1884, seria Félix Ferreira que atacaria o artista, quando ele exibiu na Exposição Geral daquele ano, uma estátua de gesso do poeta Antônio José, que ganhava vida novamente no drama romântico de Gonçalves de Magalhães, interpretado por João Caetano[8]:

“O Sr. Almeida Reis é um artista feito, tem bastante inteligência, amor ao trabalho, certa educação e gosto artístico. Que lhe falta pois? Escolhe bem os assuntos, mas não os estuda profundamente, não ensaia suficientemente a execução, não esboça bastante, nem compara os seus estudos com bons modelos, acredita demasiadamente na escola impressionista e julga suficiente a predileção do assunto para alcançar o resultado que a imaginação lhe fantasia (...)”[9]

Capacidade imaginativa e gestualidade expressiva, os aspectos eleitos por Félix Ferreira que justificavam a qualidade duvidosa da obra de Almeida Reis,

eram justamente aqueles selecionados por Gonzaga Duque, anos mais tarde, para elevá-lo à qualidade de artista genial da “Arte Brasileira”. Em sua temporada em Paris, como menciona Gerino dos Santos[10], Almeida Reis travara contato com artistas que declaradamente deixavam-se seduzir por uma liberdade do ato criador. Mercié, Injelbert e, sobretudo, Falguière, driblavam o classicismo pasteurizado da *Académie*, em favor de uma arte sob o domínio dos caprichos da imaginação.

As palavras de Gonzaga Duque diante da mesma escultura duramente criticada por Félix Ferreira transformam-se em imensa comoção pela “(...) expressão de dor e de tomento, bem caracterizada pela contração dos músculos faciais, pela fixação chorosa dos olhos, pelo trêmulo movimento dos lábios onde parecem gemer as últimas palavras de esperança”[11]. É evidente que Almeida Reis era um ponto convergente de todos os aspectos prementes da imaginada arte brasileira de Gonzaga Duque, cuja preferência por artistas que subvertiam a normatização acadêmica, se não era por ele próprio declarada, era inegavelmente explícita. Castagneto em suas palavras, por exemplo, torna-se um rude filho de pescadores, que pinta o que lhe vem à frente, que não se acomoda nos limites de qualquer instituição, mas isso porque a sua gestualidade “lanhava a tela ao deixar a tinta; a espátula trabalhava nos empastelamentos rapidamente: em certos pontos percebia-se a passagem do polegar, ao modo dos escultores”[12].

Uma arte gestual, que se livra de superfícies polidas e dos modelos clássicos, e se entrega à materialidade plástica passava a ser sinônimo de arte moderna, porque a “demasiada crença na escola impressionista”, como se referia Félix Ferreira, tornava-se uma característica elementar de uma arte liberta do conservadorismo acadêmico. Almeida Reis, portanto, era figura que agradava a Gonzaga Duque, muito pela sua iniciativa de ter tentado criar uma instituição alternativa ao ensino oficial da Academia logo que retorna ao Brasil, à qual denominou “*O Acropólio*”, onde o ensino das artes seria orientado não mais através das cópias de modelos europeus. Ademais, tal como Castagneto, Almeida Reis torna-se um artista que vive em meio às lutas com a necessidade da existência, e levado a se inspirar, segundo Gonzaga Duque, nas “surdas tempestades do coração humano, as espumantes, negras, encrespadas lutas psicológicas (...)”[\[13\]](#).

Michelangelo, assim, exercia sobre Almeida Reis uma outra instância de influência. Para além do artista cujas regras de trabalho ultrapassavam às da instituição, ambos eram, doravante, gênios incompreendidos, atormentados e que dispensavam uma fúria demiúrgica na execução de suas obras. O mestre florentino, além do mais, superava o modelo clássico conquistado, por exemplo, por Rafael, para encarnar no mármore a paixão febril do corpo tensionado, que se tornava, sob os olhos românticos, uma potência vibrante.

Mas é preciso recordar que apenas em

1888, o “*Miguel Ângelo, poeta*” executado em 1864 por Almeida Reis teria o seu primeiro comentário crítico, que saía do já mencionado livro “*A Arte Brasileira*”, de Gonzaga Duque. Ele compreende rapidamente que Almeida Reis moldava no gesso uma série de discursos sobre si próprio, e a escultura não deixava de corresponder a uma profunda identificação de seu temperamento com o do artista italiano:

“Este corpo talhado por uma maneira austera que não deixa esquecer de todo a do grande mestre, tanto pela violência e largura de passar a espátula quanto pelo sentimento da forma, este corpo nos recorda aquele grande florentino que, para distrair Pedro de Médicis fazia estátuas de neve, e, para assombrar a Humanidade, talhava estátuas de mármore”[\[14\]](#).

A enorme capacidade imaginativa, a vida expressiva que conferia a suas obras e a originalidade compositiva conectaria idealmente Almeida Reis a Michelangelo. A lembrança insistente do ideal de artista como pensador, reforçada por Almeida Reis na sua escultura de Michelangelo, voltava-se agora para ele mesmo nas palavras de Gonzaga Duque, que, por sua parte, também não esqueceu o quanto o Positivismo lhe foi caro. Enquanto a cultura neoplatônica foi a musa do

florentino, a breve temporada em Paris teria sido suficiente para aquele se deixar seduzir pela filosofia de Comte. Almeida Reis, no ano anterior à sua morte, não escapou dos pincéis de Pedro Américo ([fig. 5](#)), que o apresentou às feições de um filósofo místico, com a cabeleira esvoaçante, olhar hipnótico, barba que aponta o queixo e uma túnica negra aveludada, que indicam a sua adesão quase religiosa à fé positivista[15], reforçada pela atitude messiânica a estender a mão em convite eloquente[16].

Mas o mesmo artista que nos apresenta encantado a sedução positivista, era aquele que anos antes agravava o problema que havia anunciado com o “*Miguel Ângelo, poeta*”, ao fundir em bronze uma “*Alma Penada*”[17] ([fig. 6](#)), que abre a boca e profere um berro estridente, cujos cabelos se agitam e o rosto inevitavelmente se deforma apavorado. Seus modelos eram evidentemente Bernini e os diversos artistas que se esmeram em estudos de fisiognomonia no século XVIII e inícios do século XIX. Com a “*Alma Penada*”, Almeida Reis coroava o seu fascínio pela angústia que atravessa a existência humana. Mais do que figura na qual o escultor projetava sua personalidade – no momento mesmo em que se transferia para ele um ideal de artista moderno –, Michelangelo prenunciava-lhe o próprio destino, como gênio incompreendido, espreitado pela inveja, fadado ao fracasso, atacado pela perturbação do ato criador e seduzido pela autodestruição. A onda de esquecimento que o levou, contudo, foi mais forte que o peso que garantiria a sua lembrança[18]. Talvez Almeida Reis

fosse realmente o grande escultor moderno brasileiro, como anunciava a sua promessa, não obstante, como bem apontara Gonzaga Duque, “não é para a doce tranquilidade dos felizes que o artista estava destinado”[\[19\]](#).

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, nº 2, 2014.

[\[1\]](#) A obra, seguramente, foi executada em 1864, e oferecida ao Congresso Juvenil Artístico, associação que organizava exposições anuais para reunir artistas em formação, da qual Almeida Reis era tesoureiro, conforme aponta o Correio Mercantil daquele ano. Na base da obra encontra-se a inscrição: “1864 Ao Congresso Juvenil Artístico” ([fig. 2c](#)).

[\[2\]](#) BALZAC, Honoré. Tratado da vida elegante. In.: *Manual do dândi: a vida como estilo*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. 2ª ed., p. 31.

[\[3\]](#) Cf. Michel-Ange et Vittoria Colonna. Étude suivi des poésies de Michel-Ange. Première traduction complète par M. A. Lannau-R.

[\[4\]](#) BUONARROTI, Michelangelo. *Cartas escolhidas*; prefácio, seleção, tradução e notas de Maria Berbara. – Campinas, SP: Editora Unicamp, p. 37.

[\[5\]](#) Os artistas anônimos referem-se, aqui, à monumental estátua equestre de D. Pedro II, executada entre 1866 e

1870, atualmente localizada no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

[6] *Correio Mercantil*. 30 de setembro de 1868. Página 3. – Língua portuguesa atualizada pelo autor.

[7] v. STAROBINSKI, Jean. *Trois fureurs*. Essais. – Paris: Gallimard, 1974. A obra, no ano seguinte seria vertida ao espanhol sob o título: *La posesion demoniaca: tres estudios*.

[8] “*Antônio José, ou o Poeta da Inquisição*” foi publicado por Gonçalves de Magalhães em 1838. Esta obra, considerada a primeira obra do teatro brasileiro, recria os momentos finais da vida de Antônio José da Silva (1705-1739), poeta de origem judaica, por isso também conhecido como “Judeu”, que depois de ser perseguido no Rio de Janeiro, vai para Lisboa, onde é condenado junto com a sua família pela Inquisição.

[9] FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. – Porto Alegre: Zouk, 2012. 2ª ed., p. 192.

[10] SANTOS, Generino dos. *Humanidades: livro undécimo: o estatutário brasileiro* C. C. Almeida Reis. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1939. v. 7, p. 105.

[11] GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*; introdução e notas de Tadeu Chiarelli. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

[12] GONZAGA DUQUE. Castagneto. In.: *Graves e Frívolos*; prefácio e preparo da edição por Vera Lins – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 56.

[13] GONZAGA DUQUE, 1995. *Op. cit.*, p. 247.

[14] *Idem.* Página 246. Gonzaga Duque faz referência, aqui, ao texto de Vasari de 1568, passagem inexistente na primeira edição das *Vite*.

[15] *Mostra do redescobrimento:* Luciano Migliaccio. Século XIX. Nelson Aguilar, organizador / Fundação Bienal de São Paulo. – São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000.

[16] Almeida Reis, de alguma maneira, encarna também a oposição entre o Positivismo, vinculado à ala mais moderna e radical do ponto de vista político, defensora de uma reforma mais aguda dos pressupostos da Academia Imperial de Belas Artes, em relação ao conservadorismo Imperial, defensores da manutenção do poder monárquico e do sistema acadêmico.

[17] Esta obra comporia uma série inconclusa sobre a “*Divina Comédia*”, da qual faria parte também o citado “*Dante...*”.

[18] É preciso recordar que, muito embora Almeida Reis não tivesse deixado de circular no meio artístico de seu tempo, haja vista o seu retrato mencionado e as encomendas que recebia, o nome de Rodolpho Bernardelli obliteraria a sua figura, praticamente monopolizando as encomendas de esculturas públicas no país, minguando, conseqüentemente, a produção do primeiro.

[19] GONZAGA DUQUE, 1995. *Op. cit.*, p. 246.

