



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Martín Chillón, Alberto  
Leon Despres de Cluny: um escultor oitocentista esquecido  
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 2, 2018, -Junho, pp. 39-72  
Universidad de Los Andes  
Colombia

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764370006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org



Sistema de Informação Científica Redalyc  
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal  
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

# LEON DESPRES DE CLUNY: UM ESCULTOR OITOCENTISTA ESQUECIDO

Leon Despres de Cluny: un escultor decimonónico olvidado  
Leon Despres de Cluny: A Forgotten Eighteenth-Century Sculptor

Fecha de recepción: 15 de julio de 2017. Fecha de aceptación: 16 de noviembre de 2017. Fecha de modificación: 24 de noviembre de 2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.03>

ALBERTO MARTÍN CHILLÓN

Doctor en Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor substituto del Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Becario de postdoctorado Nota 10, Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro, FAPERJ. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: "Almeida Reis e o atelier escultórico no Brasil Imperial". *Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista*. Valle et al. (orgs.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017; "A casa das artes. (A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro e seu papel na escultura imperial)". En: Magalhães, Aline Montenegro et al. (Org.). *Misericórdia. Um bairro na paisagem do Rio de Janeiro*. 1ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2017.

[albertomchillon@gmail.com](mailto:albertomchillon@gmail.com)

El artículo es resultado de reflexiones derivadas de la tesis doctoral titulada "Estatuário, escultor, artesão: a escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)" defendida en el 2017 en el Instituto de Artes de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, con la dirección de Maria Berbara, PhD.

## RESUMO

O presente artigo propõe-se a recuperar a figura de Leon Despres de Cluny, escultor francês ativo no Rio de Janeiro entre 1861 e 1881, que tem uma escassa presença na historiografia artística, não obstante tenha realizado um grande número de obras, com grandes grupos e encomendas oficiais e recebido as maiores honras artísticas. Além de sua atuação artística, apresenta-se como um dos principais comerciantes de arte, sendo o responsável, através de sua firma comercial e depois individualmente, pela venda das coleções de moldes antigos em gesso adquiridos pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX

## PALAVRAS-CHAVE

Escultura, Leon Despres de Cluny, Academia Imperial de Belas Artes, modelos gesso arte brasileira oitocentista.

## Como citar:

Chillón, Alberto Martín. "Leon Despres de Cluny: um escultor oitocentista esquecido". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 2 (2018): 39-72. <http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.03>

#### ABSTRACT

The present paper aims to recover the figure of Leon Despres de Cluny, a French sculptor active in Rio de Janeiro between 1861 and 1881. Despite having received limited attention within current art historiography, Leon Despres de Cluny produced a vast amount of works, in collaboration with important groups and often by official commission, thus achieving the highest artistic honors. In addition to his artistic production, he was one of the most important art dealers of his time, as he was responsible, both by means of his commercial company and later individually, for the sale of collections of old plaster molds acquired by the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro in the second half of the 19th century

#### KEYWORDS

Sculpture, Leon Despres de Cluny, Imperial Academy of Fine Arts, plasters, 19th-century Brazilian art.

#### RESUMEN

El presente artículo trata de recuperar la figura de Leon Despres de Cluny, escultor francés activo en Río de Janeiro entre 1861 y 1881, que ha tenido una escasa repercusión en la historiografía artística, a pesar de haber realizado numerosas obras, con grandes grupos y encargos oficiales y recibido los mayores honores artísticos. Además de su producción artística, aparece como uno de los principales comerciantes de arte, siendo responsable, a través de su firma comercial y después individualmente, de la venta de la colección de modelos antiguos en yeso adquiridos por la Academia Imperial de Bellas Artes de Rio de Janeiro en la segunda mitad del siglo XIX.

#### PALABRAS CLAVE

Escultura, Leon Despres de Cluny, Academia Imperial de Bellas Artes, modelos de yeso, arte brasileño decimonónico.

O escultor Charles Leon Despres de Cluny<sup>1</sup> (Img. 1) aparece como uma figura instigante no panorama artístico brasileiro, pois, se por uma parte realizou numerosas e importantes obras, recebeu distinções e prêmios, e esteve bem relacionado, por outra, quase não sabemos nada sobre sua vida e conservamos poucas de suas obras. Quem seria este escultor francês que trabalhou durante mais de 25 anos na cidade do Rio de Janeiro? No que pode contribuir para o conhecimento da escultura brasileira do Segundo Reinado



Imagem 1. Assinatura do escultor Leon Despres de Cluny. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

## 1. A HISTORIOGRAFIA DA ESCULTURA: PRESENÇAS E ESQUECIMENTOS

Historiograficamente, Leon Despres de Cluny é um artista praticamente desconhecido, a princípio irrelevante e de pouca repercussão na escultura do período, atuante fora dos círculos acadêmicos e de ensino da cidade. Adalberto Mattos, um dos poucos autores que dedicou atenção ao escultor, em 1923, na sua série de artigos intitulada *Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro*, quase não conseguiu recopilar dados de Leon Despres de Cluny, decorridos apenas quarenta anos desde a morte do escultor. Nesse momento, nem seu nome permanece na memória coletiva, nomeando-o Mattos como J. Despres. O estudo deste artista, peça-chave no necessário redimensionamento da escultura, é um exemplo perfeito da complexidade e riqueza desta arte, e muda necessariamente a visão que dela temos no Rio de Janeiro do Segundo Reinado.

Leon Despres de Cluny se insere num sistema artístico com a Academia de Belas Artes como centro, fundada como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816, e renomeada como Academia Imperial de Belas Artes em 1822. Esta instituição, impulsada por um grupo de artistas franceses chegados ao Rio de Janeiro em 1816, tradicionalmente conhecidos como Missão Francesa, se constitui como a mais importante instituição artística, tanto na formação de artistas como de gosto. Só em 1857 será criada a Sociedade Propagadora das Belas Artes, responsável pela inauguração, em 1858, do Liceu de Artes e Ofícios, o outro grande centro de formação artística, muito dirigido às artes industriais e à formação de profissionais capacitados para garantir o desenvolvimento do país.

1. *O Globo*, 11 de setembro de 1874.

2. Celita Vaccani, Rodolpho Bernardelli. *Vida artística e características de sua obra escultórica* (Rio de Janeiro: s. edit., 1949). Maria do Carmo Couto da Silva, “A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli” (Dissertação de mestrado, Departamento de História. Universidade Estadual de Campinas. 2005). Maria do Carmo Couto da Silva, “Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República” (Tese de doutorado, Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2011).

3. Cybele Vidal Neto Fernandes, “A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro” (Dissertação de mestrado, EBA/UFRJ, 1991).

4. Maria de Fátima do Nascimento Alfredo, “Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro” (Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, 2009).

5. Cybele Vidal Neto Fernandes, “Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)” (Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001).

6. Luiz Gonzaga Duque-Estrada, *A arte brasileira: pintura e escultura* (Campinas: Mercado das Letras, 1995). Francisco Acquerone, *História da Arte no Brasil* (Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia., 1939). Carlos Rubens, *Pequena história das artes plásticas no Brasil* (São Paulo, Nacional, 1941). Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, v. 1 (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983).

7. Carlos Cavalcanti y Walimir Ayala, *Dicionário brasileiro de artistas plásticos* (Brasília: MEC, INL, 1973).

8. Mauro Lino do Nascimento, “Arte e técnica. Escultura brasileira no século XIX” (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010)<sup>o</sup>.

9. Alberto Martín Chillón. “Apontamentos para o conhecimento dos escultores Antônio Quirino Vieira e Severo da Silva Quaresma”, 19&20 XI (2016), 1-10.

Em ambas as instituições existiu uma seção de escultura diferenciada. No caso do Liceu, essa seção contou, a partir de 1868, com um professor de Estatuária e um professor de Escultura de Ornatos. A Academia Imperial, por sua vez, estruturou sua Seção de Escultura em duas cadeiras até 1855, *Escultura e Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas*, e com três após essa data, *Estatuária, Escultura de Ornatos e Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas*.

Apesar de a historiografia ter se dedicado muito a estas instituições, especialmente à Academia de Belas Artes, poucos são os casos de escultores que receberam atenção pela historiografia. Especialmente desde a década de 1990, quando recu-se o interesse pelo âmbito acadêmico, aparecem alguns dos poucos estudos acerca de professores da instituição. Rodolpho Bernardelli,<sup>2</sup> professor de statuária da Academia Imperial e depois, após a reforma republicana, professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes, é o caso mais representativo e que mais atenção tem merecido por parte da crítica, com vários estudos monográficos, artigos, uma dissertação de mestrado e uma tese doutoral.

Outros professores, como Antônio de Pádua e Castro,<sup>3</sup> professor de escultura de ornatos entre 1863 e 1881, e Francisco Manuel Chaves Pinheiro,<sup>4</sup> professor de statuária entre 1852 e 1884, apesar de sua grande relevância, somente contam, cada um, com uma única dissertação de mestrado centrada em torno de suas figuras. O resto dos professores é conhecido superficialmente por alguns estudos gerais sobre a Academia Imperial<sup>5</sup> e sobre arte brasileira,<sup>6</sup> ou por informações fragmentárias, presentes em manuais e dicionários,<sup>7</sup> que têm sido recolhidas posteriormente em vários estudos.<sup>8</sup> Já o caso do Liceu de Artes e Ofícios, estudado em outros campos, se destaca pelo total esquecimento dos seus principais professores de statuária e escultura de ornatos, Severo da Silva Quaresma e Antônio Quirino Vieira.<sup>9</sup>

Além da Academia, a historiografia tem dedicado excelentes estudos a vários gêneros escultóricos e temas. Dentre estes, a escultura monumental tem sido alvo dos principais estudos,<sup>10</sup> destacando-se os estudos sobre o monumento a dom Pedro I<sup>11</sup> e, conseqüentemente, do seu autor, o francês Louis Rochet. Outros autores aparecem neste tipo de estudos, como Luigi Giudice, autor do frontão da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, ou Ferdinand Pettrich, quem realizou grandes obras em mármore e obras para a família imperial. Também estudos sobre temas concretos, como o indianismo, têm suscitado estudos, de novo realçando as figuras de Rochet e Pettrich, assim como de escultores nacionais como Cândido Caetano de Almeida Reis.<sup>12</sup>

Este último escultor configura um caso paradigmático, pois foi estudado de forma monográfica muito cedo e também porque perdeu a bolsa de estudos oferecida pela Academia quando estava em Paris e desenvolveu seu trabalho fora desta

instituição. Assim, o interesse pela sua figura está ligado aos movimentos antiacadêmicos de finais do século XIX e a seu entendimento como um artista incompreendido e moderno, ou seja, um gênio nos moldes românticos.

Apesar de contar, segundo o exposto, com vários e notáveis trabalhos sobre escultura, poucos são os estudos monográficos dedicados a escultores; além disso, os poucos existentes centram-se em professores da Academia Imperial ou em figuras relacionadas com ela, de modo que a instituição resulta num definidor dos estudos escultóricos, tanto por sua rejeição como por seu necessário redimensionamento posterior.

A mudança de objetivo da direção do olhar, fora dos grandes centros e das grandes obras, mostra uma grande variedade de escultores, ativos no Rio de Janeiro durante o Segundo Reinado (1840-1889), pouco conhecidos ou totalmente ignorados. Nomes como Leon Despres de Cluny, Camillo Formilli, Cristiano Luster, Antônio Quirino Vieira, Severo da Silva Quaresma, Francisco Elídio Pánfiro, Honorato Manoel de Lima, Giuseppe Berna ou Blas Crespo García pouco nos dizem atualmente, embora tenham sido muito relevantes para a escultura do período.

Vários são os motivos que podemos considerar para a pouca atenção dada aos escultores daquela época e, por consequência, a Leon Despres de Cluny. A escultura como gênero contribui para um menor interesse pelo tema, pois, numa lógica modernista, dentre todas as artes é a menos moderna, a mais apegada à tradição e a menos permeável a novidades. De certo modo, o período resulta importante para este fato, pois, num nível global, os estudos sobre o século XIX estiveram impregnados por um caráter depreciativo dentro de uma historiografia que privilegiava a modernidade e a originalidade, atribuindo ao século XIX, sem valorizá-lo como um campo de experimentação para as novidades e a modernidade, um caráter anacrônico e acadêmico com um matiz negativo, seguindo uma ideia de progresso artístico.

Também o período dentro do Brasil foi preterido por esse mesmo motivo. O movimento modernista, na procura de uma identidade e imagem do nacional, e seguindo sua vontade de ruptura e de criar uma nova tradição, foi responsável tanto pelo esquecimento da arte imperial quanto pelo modo como grande parte desta arte foi entendida pela posteridade. Curiosamente, outros escultores, como Antônio Francisco Lisboa, “o Aleijadinho”, e Valentim da Fonseca e Silva, “o mestre Valentim”, mereceram mais atenção da crítica. Isto talvez seja devido à união de duas lógicas: a imperial, que os considerava como uma possível origem artística para a escultura num momento de formação da identidade nacional e, por outro, à modernista, que conseguia achar, num momento também de construção nacional, determinadas origens aceitáveis, uma ideia de arte genuinamente nacional fora da

10. 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*, vol. 1 (Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004); Paulo, Knauss, *Imaginária urbana e poder simbólico: escultura pública no Rio de Janeiro e Niterói* (Tese de doutorado em História Universidade Federal Fluminense, 1998).

11. Paulo, Knauss, “Projeto premiado: a estátua equestre de d. Pedro I no desenho de Maximiano Mafra” em Marize Malta, *O ensino artístico, a história da arte e o Museu d. João VI*. vol. 1 (Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010), 161-170. Paulo, Knauss, “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”. *19&20* 5, nº 4 (2010), out./dez; Paulo, Knauss, “Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil”. *História (São Paulo)* 32, nº 1 (2013), 122-143.

12. Generino dos Santos, *O estatutário brasileiro C. C. Almeida Reis*. Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem. (Rio de Janeiro: Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938).

“ingerência” que parte da historiografia atribui à Academia, de cunho europeu, e portanto alheio à realidade brasileira.

A historiografia da arte no Brasil também está condicionada pela tardia implantação da história da arte como disciplina universitária e a aplicação de correspondente metodologia, que proporciona uma nova visão dos temas estudados, propondo aqui uma história da arte não centrada apenas em grandes obras e artistas, senão feita através de um entendimento global da escultura e de todos seus agentes.

Por último, a escassez de obras conservadas do período, a dispersão das sobreviventes e o pouco trabalho de pesquisa arquivística e de hemeroteca não ajudam na hora das pesquisas, fazendo deste campo um objetivo pouco “tentador”, mas que esconde atrás das névoas do tempo um panorama mais rico do que o imaginado, com uma atividade muito mais intensa e complexa do que se poderia pensar, da qual Leon Despres de Cluny é um excelente exemplo.

## 2. LEON DESPRES DE CLUNY ARTISTA

### *Chegada e primeiras obras (1856-1861)*

No dia 5 de maio de 1856 entraram no porto do Rio de Janeiro, provenientes da cidade portuária de Le Havre, na Alta Normandia, dois passageiros de sobrenome Despres: Ettiene Despres e Leon C. Despres.<sup>13</sup> É bastante provável que Leon C. Despres seja Charles Leon Despres, pois, frequentemente, nos registros portuários, os nomes e sobrenomes aparecem com alguma alteração, especialmente quando se trata de estrangeiros; devemos levar em consideração, ainda, que o primeiro testemunho da presença do escultor acontece apenas em 1857, quando já havia finalizado sua primeira obra documentada.

A grande aparição do escultor acontece em 1861, na I Exposição Nacional, celebrada no Rio de Janeiro, quando apresenta várias obras de carton-pierre, técnica que consistia na elaboração de relevos, com resultado semelhante ao estuco, com uma mistura principalmente de papelão e cola colocada em moldes metálicos.

A primeira delas é uma grande moldura com decoração arquitetônica na base, de temática vegetal e floral, além de figuras de meninos, dois em cada lado, um sobre os ombros do outro, e dois mais no remate, entre palmas, sentados, segurando uma cartela com o nome e o endereço do escultor: Leon Despres, rua do Cano, 146 (Img. 2). No espaço delimitado pela moldura, preenchido por um tecido, o escultor colocou um pequeno espelho talhado e uma consola sustentada por duas sereias nuas, separadas por um vaso. Também foram apresentados dois pequenos florões em baixo-relevo, um busto de mulher com suporte antropomorfo e uma pequena escultura feminina com o braço levantado sobre outro suporte.

13. *Correio Mercantil*, 6 de maio de 1856.



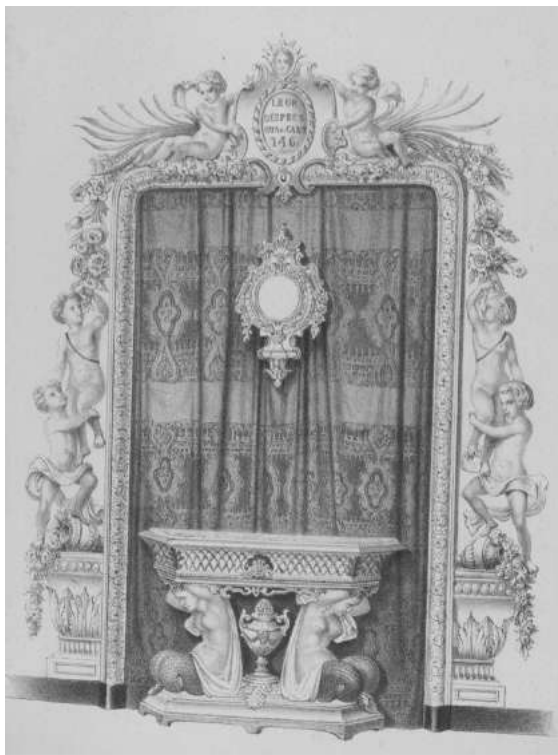


Imagem 2. Leon Despres de Cluny. Obra exposta na Exposição Nacional de 1861. Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.



Imagem 3. Leon Despres de Cluny. Obras expostas na Exposição Nacional de 1861. Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typ. de L. Winter 1862.

O artista também apresentou um relevo emoldurado sobre um suporte, sendo decorado o conjunto com motivos vegetais e animais, encerrando uma série de motivos de caça, incluindo animais como um pato, coelho, veado ou um pássaro de pescoço comprido, com uma espada e uma trompa de caça (Img. 3). A representação animal será uma constante na produção do escultor, que incluirá animais em várias de sus obras, inclusive como protagonista.

Estas obras se destacam por seu caráter decorativo, tanto pelo material, carton-pierre, como por sua tipologia. Trata-se de modelos em relevo ou de pequeno tamanho feitos em material barato e de rápida execução, seriados, idôneos para decorações arquitetônicas e de interiores, que foram identificadas como os trabalhos decorativos para o Hotel Europa, o Cafe Francioni e o Estabelecimento de banhos de saúde de Gustave Dupeyrat.

Em 20 de março de 1858 os jornais noticiam a grande inauguração do salão principal do Hotel Europa, “reconstruído e decorado com sumptuosidade e gosto”,<sup>14</sup> considerado, por sua elegância, como o primeiro salão de sua categoria da cidade,<sup>15</sup> e definido assim pelo Diário do Rio de Janeiro:

14. *Correio Mercantil*, 20 de março de 1858, 1.

15. *Correio Mercantil*, 20 de março de 1858, 1.





Imagem 4. Revert Henrique Klumb. Entrée du nouvel établissement de bains (Rue do Carmo), estereograma, papel aluminado, p&b. 7,7 x 14,4 cm em cartão suporte: 8,2 x 17,3 cm. ca. 1860. Coleção Thereza Maria Cristina. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil



Imagem 5. Revert Henrique Klumb. Entrée du nouvel établissement de bains (Rue do Carmo), estereograma, papel aluminado, p&b. 7,7 x 14,4 cm em cartão suporte: 8,2 x 17,3 cm. ca. 1860. Coleção Thereza Maria Cristina. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Seu aspecto é encantador. As abas e os enfeites do tecto, donde pendem dois lustres de crystal; os caixilhos de seis espelhos collocados nos intervallos das janellas; as sanefas das cortinas; quatro medalhões contendo ao natural grupos de verduras, caça, peixes e frutas; os outros ornatos das paredes e do balcão; é feito de cartão-pedra pelos Srs. Desprez e Simon, que já tinham dado uma pequena prova de sua pericia no café Francioni. A pintura foi executada pelo Sr. Naderman, pintor da galeota imperial. Artistas como esses recomendam-se por si mesmos, e são melhores aquisições que póde fazer o paiz.<sup>16</sup>

Assim, resulta plausível pensar que os dois enfeites do teto dos lustres, os grupos de verduras, caças, peixes e frutas, bem como os ornatos de paredes e do balcão do salão do Hotel Europa, poderiam corresponder às obras apresentadas na I Exposição Nacional (Img. 3). A identificação fica ainda mais clara no caso da primeira lâmina do Catálogo da Exposição Nacional (Img. 2), pois o relevo é, sem dúvida, realizado em

16. *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de março de 1858, 1.

data desconhecida, mas necessariamente entre 1856 e 1861, para o estabelecimento de banhos de saúde de Gustave Dupeyrat<sup>17</sup> (Img. 4 e 5). Esta identificação resulta possível pelas fotografias realizadas por Revert Henrique Klumb em data desconhecida da Casa de Banhos Dupeyrat, nas quais podemos observar como, no pequeno jardim em que acaba o corredor de entrada, Despres realizou a grande moldura apresentada na Exposição Nacional que rodeia uma paisagem.

### **O reconhecimento: Família de selvagens atacados por uma serpente (1862)**

O grande reconhecimento do escultor chegaria no ano seguinte, na Exposição Geral de Belas Artes de 1862,<sup>18</sup> quando ganhou a medalha de ouro por sua obra *Família de selvagens atacados por uma serpente*<sup>19</sup> (Img. 6). Esta obra, situada no hall do Palácio do Catete, antigo palácio do barão de Nova Friburgo, traz à luz alguns assuntos importantes para a escultura, como o indianismo, as influências artísticas, a encomenda privada e o entendimento da escultura. Tradicionalmente, esta obra, como figura no catálogo do Museu da República, tem sido atribuída a Francisco Manuel Chaves Pinheiro, identificado com uma obra desconhecida chamada *Ubirajara*,<sup>20</sup> mas uma resenha na imprensa fez necessária uma reavaliação da autoria:

O grupo do Sr. Despres é imponente. O índio, em pé, inclinado sobre o quadril esquerdo é surpreendido pela aparição de uma cascavel que se ergue e ameaça mordel-o. Tem na mão uma flexa; muito proximo porém para poder servir-se do arco, o índio prepara-se para defender-se, por assim dizer corpo a corpo. Esta luta manifestada com clareza, encheria de terror o espirito do espectador se a mulher, abrigada atraz do índio e trazendo um filho em seus braços, não respirasse tanta confiança.<sup>21</sup>

Pela descrição da obra e sua localização, no Museu da República, parece com bastante certeza que esta obra é a encomenda do barão de Nova Friburgo, Antônio Clemente Pinto,<sup>22</sup> que mandou construir seu opulento palácio onde trabalharam outros escultores brasileiros como Quirino Antônio Vieira<sup>23</sup> e Severo da Silva Quaresma<sup>24</sup>, e não a obra *Ubirajara*, de Chaves Pinheiro.

Esta atribuição evidencia a necessidade da historiografia da escultura ampliar seu olhar, pois, pressupondo uma panorama artístico pequeno e dominando pela Academia Imperial de Belas Artes, parece inevitável que uma obra tão importante tivesse necessariamente relação com ela, e, portanto, com seu professor de estatuação Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Porém, uma encomenda do professor de estatuação transforma-se num dos grupos mais relevantes do período, realizados, via encomenda privada, por um escultor estrangeiro quase desconhecido.

17. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1865, 612. Casa de banhos situada nos fundos da Capela Imperial, rua do Carmo, 16, anunciados pela primeira vez em 1865.

18. *A Actualidade*, 16 de março de 1863. *Correio Mercantil*, 16 de março de 1863.

19. Sobre esta obra: Alberto Martín Chillón, "Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista". *19&20* X, nº 1. (2015) Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>>. Acesso em: 05 de abril de 2017; Alberto Martín Chillón, "A imagem escultórica do índio brasileiro durante o Império: Leon Despres de Cluny", en: *XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte*, vol. 1 (Uberlândia: Comitê Brasileiro de Historia de Arte-CBHA 2015), 401-408.

20. Consta assim na ficha catalográfica do próprio museu e em várias publicações: Alfredo, *Diálogo neoclassicismo/romantismo*; Maria do Carmo Couto da Silva, "Representações do índio na arte brasileira do século XIX", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 8 (2007), 63-71.

21. *A Actualidade*, 19 de abril de 1863.

22. *A Actualidade*, 19 de abril de 1863.

23. *Revista do Rio de Janeiro*, 1876, 160-161.

24. Alberto Martín Chillón, "Apontamentos para o conhecimento dos escultores Antônio Quirino Vieira e Severo da Silva Quaresma", *19&20* XI, nº 1, (2016). Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/amc\\_escultores.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/amc_escultores.htm)>. Acesso em: 05 de abril de 2017.



Imagem 6. *Família de indígenas*. Litografia representando “Família de selvagens atacados por uma serpente”. O Guarany, ano I, n. 15, abril de 1871.



Imagem 7. Leon Despres de Cluny. *Família de selvagens atacados por uma serpente*, 1862, bronze, 227 x 217 x 123 cm. Acervo Museu da República; Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, Ministério da Cultura - MinC. Fundida em bronze pela Casa da Moeda em 1928.



Imagem 8. Atribuído a Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Perseu e Andrômeda*, bronze, 245 x 230 x 97 cm. Acervo Museu da República; Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, Ministério da Cultura - MinC.. Fundida em bronze pela Casa da Moeda em 1927.



Imagem 9. François Joseph Bosio, *Hércules lutando com a serpente*, 1824. Molde em gesso no Salon de 1814. Museu do Louvre.

Esta obra é, sem dúvida, aquela na qual melhor podemos observar o estilo do escultor e suas escolhas formais e compositivas, sendo um trabalho muito incomum no âmbito brasileiro por diversos motivos. Pouco sabemos sobre esta encomenda e o nível de responsabilidade do cliente no resultado final, pois, na frente do grupo no hall do palácio do barão de Nova Friburgo, existe outro grupo com uma composição semelhante, quase a modo de espelho, *Perseu e Andrômeda* (Img. 8), na qual a luta do herói chegou ao fim, o dragão é vencido e a donzela é salva.

*Perseu e Andrômeda* repete o conceito e a estrutura piramidal, ainda mais pura, com um estilo ainda mais moldado em modelos classicistas, nas posturas corporais, tipos e vestiduras e nas emoções muito mais contidas. Este grupo está composto por Perseu resgatando Andrômeda e segurando a cabeça da Medusa para petrificar o dragão Ceto. Até o momento, esta obra não teve sua autoria revelada, mas, sem dúvida, ambas formam um conjunto e uma unidade, desconhecendo-se se foram feitas ao mesmo tempo ou se uma precedeu a outra, e, do mesmo modo, se as duas foram realizadas por Leon Despres de Cluny ou se o grupo de *Perseu e Andrômeda* foi realizado por outro escultor.

Em qualquer caso, o grupo de *Família de selvagens atacados por uma serpente* é destacado, já naquela época, pelo seu classicismo, em vista do que denominam amor à escola antiga, que afastou o escultor do caráter do assunto representado, não captando bem o tipo indígena.<sup>25</sup> De fato, a composição se insere numa estrutura piramidal, com o elo central marcado pelo joelho do índio, o quadril esquerdo, o rosto e a mão alçada, tendo uma linha quase paralela na mão da índia e na flecha na mão esquerda pelo indígena. Em ambos os lados, a serpente saindo do mato e a índia de cócoras, segurando uma criança nos braços, completam a estrutura. Na publicação da época, sobre este assunto, afirma-se que, “se procurássemos nas linhas, esses famosos traços que, uma vez designados, tornam-se notáveis, veríamos o movimento do braço direito da índia imitado no braço direito do índio, o que modera um pouco a acção, o movimento”.<sup>26</sup>

A composição recorre a um lugar-comum de longa tradição na criação artística, utilizado para representar atos heroicos e especialmente de luta, que favorece o dinamismo e o movimento, assim como a expressividade e o dramatismo do conjunto. Representações de luta entre homem e animal usam frequentemente este esquema compositivo, como Hércules lutando contra a hidra de Lerna, as lutas de Teseu e o centauro, o Laocconte, Hércules contra Aquelo, como o caso de Francis Bosio (Img. 9 e 10), que apresenta interessantes paralelismos com a obra de Leon Despres de Cluny (Img. 11)

Nestas representações, a disposição mais comum é o ataque do homem diante da ameaça do animal, mas, no caso que nos ocupa, Despres de Cluny opta por modificar levemente a composição para criar um movimento de surpresa

25. *A Actualidade*, 19 abril 1863.

26. *A Actualidade*, 19 abril 1863.





Imagem 10. François Joseph Bosio, *Hércules lutando com Acheloos em forma de serpente*. Bronze, 1824. Molde em gesso no Salon de 1814. Museu do Louvre.



Imagem 11. Leon Despres de Cluny. *Família de selvagens atacados por uma serpente*, 1862, bronze, 227 x 217 x 123 cm. Acervo Museu da República; Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, Ministério da Cultura - MinC. Fundida em bronze pela Casa da Moeda em 1928.



Imagem 12. Antônio Canova, *Creugas, (Grupo Creugas e Damoxenos)*, 1800. Mármore. Museus Vaticanos.



Imagem 13. Gaulês Ludovisi, *Cópia romana de uma obra helenística*, mármore, 211 cm. Museus Capitolinos, Roma.

e defesa, e não de ataque. A figura central do índio remete fortemente a outra obra, também em posição defensiva dentro de uma situação de luta: a figura de Creugas, esculpida em 1801 por Antônio Canova (Img. 12), parte de uma composição junto com Damoxenos, de grande sucesso na Europa da época e que teve uma ampla circulação nos meios artísticos.

Canova, por sua vez, remetia-se a modelos clássicos, especialmente ao *Galo cometendo suicídio* (Img. 13), do Museu das Termas de Roma, na qual, após assassinar a sua mulher, compositivamente ocupando o mesmo lugar da índia de Despres, a figura do título é captada no momento de cometer suicídio com sua própria espada diante da ameaça inimiga, preferindo assim a morte à captura. A importância e repercussão tanto do Galo quanto do Creugas é tão grande que se convertem em referentes para muitas obras. Uma delas, também de ampla repercussão na época, chega a resultados plásticos muito similares à obra de Despres: *A defesa de Zaragoza*, ou, como foi exposta em Roma em 1818, *Nestor defendido por seu filho Antioco*, realizada em mármore em 1825 por José Álvarez Cubero (Img. 14).

Expressivamente, o grupo de Despres de Cluny se mantém dentro de uma certa contenção, especialmente a mulher (Img. 15), que aparece demasiadamente tranquila, esperando, diante de uma situação tão perigosa, que experimentasse alguma comoção, parecendo, como assinalou a imprensa, nua e bela como foi representada, ajoelhada, ou antes de cócoras, a Fé.<sup>27</sup> Por outra parte, a maior expressividade se dá no índio, correspondente à cabeça de Medusa (Img. 16) no grupo de Perseu, que reúne toda a expressividade, focando assim a expressividade em ambos oscasos num só rosto, permanecendo impávidos os restantes componentes da cena.

Não é esta a única obra de temática indianista realizada pelo escultor que, em 1882, pela ocasião da grande exposição antropológica, realizou os moldes em papier-maché de vários grupos indígenas, fotografados por Marc Ferrez (Img. 17):

Les statues de ces indiens, qui ont été modelées par M. le commandeur Després de Cluny, d'après le moulage du corps entier, figurent aujourd'hui parmi les précieuses collections du Musée National.

Ces Cherontes avaient fabriqué dans l'atelier du sculpteur deux de ces instruments de musique, les seuls, du reste, qu'ils connaissent avec le tambour. Nous avons également observé qu'ils déployaient une certaine habileté de main dans la confection de ces instruments, dont ils tirent des sons vraiment étranges.<sup>28</sup>

No entanto, na *Família de selvagens*, a imprensa ressalta o fato de que os tipos indígenas não haviam sido bem “apanhados”, devido ao amor à escola antiga e ao clássico.<sup>29</sup>

27. *A Actualidade*, 19 abril 1863.

28. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1882), 137. Tradução do autor: As estátuas desses índios, que foram modeladas pelo Comendador Despres de Cluny, a partir da moldagem do corpo inteiro, encontram-se hoje nas preciosas coleções do Museu Nacional. Esses Cherontes fizeram dois desses instrumentos musicais na oficina do escultor, os únicos que conhecem, além do tambor. Observamos também que eles mostraram uma certa habilidade na fabricação desses instrumentos, dos quais eles desenham sons realmente estranhos.

29. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1882), 137.

A construção dos tipos indígenas se dá de uma maneira especial, de modo que a indumentária da família resulta pouco usual. O cocar está longe das tradições ornamentais indígenas, e lembra mais uma diadema com penas do que um cocar; o mesmo se passa com o colar. A mulher se cobre com um manto de tela tosca, grossa, como de fibras vegetais entretecidas, representação de uma índia muito longe da realidade, em sintonia com representações europeias fora dos interesses antropológicos de algumas obras francesas, como as que Louis Rochet tinha realizado para o monumento de dom Pedro I, no Rio de Janeiro (Img. 18). No caso do pequeno índio no colo da mãe, a imprensa já sinalizou como mais parecia um pequeno anjo ou a um menino Jesus, e seu traço próximo ao indígena seria o corte de cabelo.

Louis Rochet (1813-1878), escultor francês responsável de numerosos monumentos públicos, como os dedicados a *Carlomagno* ou a *Guilherme o Conquistador*, foi o terceiro colocado no concurso para realizar o monumento a dom Pedro I no Rio de Janeiro em 1862, tendo sido escolhido para fundir em bronze em Paris o projeto vencedor, obra de Maximiano Mafra, professor e secretário da Academia Imperial de Belas Artes, introduzindo várias modificações no projeto original.<sup>30</sup> Rochet foi um dos pioneiros na escultura antropológica, influenciando fortemente escultores como o brasileiro Cândido Caetano de Almeida Reis.<sup>31</sup>

A figura do índio reúne uma série de referências interessantes, pois encontra-se muito longe das representações não só antropológicas de Louis Rochet, senão também das representações tradicionais do índio brasileiro. A indumentária se compõe de uma saia de penas com um pequeno bolso e uma pele de um grande mamífero nos ombros, e o penteado num coque aproxima-se mais dos modelos norte-americanos do que dos brasileiros.

Neste ponto, seria interessante considerar a presença do escultor Ferdinand Pettrich, que coincidiu, no Rio de Janeiro, com a de Despres nos anos 1856 e 1857. Pettrich realizaria nesta cidade uma grande série de estátuas e relevos de índios (Img. 19), fruto de sua estância nos Estados Unidos e dos esboços lá realizados. Entre essas obras, destaca-se Tecumseh morrendo (Img. 20), obra em mármore realizada entre 1855 e 1856, hoje nos Museus Vaticanos.

Pettrich, nascido em Dresden em 1789 e falecido em Roma em 1872, foi discípulo de Thorvaldsen, e chegou ao Brasil em 13 de abril de 1843<sup>32</sup> por motivos ainda desconhecidos, depois de abandonar os Estados Unidos. Estabelecido no Rio de Janeiro, recebe uma grande quantidade de encomendas, trabalhando ativamente na Santa Casa da Misericórdia, para a qual realizou, entre outras obras, a estátua pedestre de *dom Pedro II*, de *José Clemente Pereira*, de *São Pedro de Alcântara*, todas em mármore, e as estátuas em pedra da *Caridade* e da *Ciência*, além de bustos da família imperial e outras muitas obras.

30. Jorge Coli, "Louis Rochet: Nova proposição apresentada à Comissão da estátua equestre de D. Pedro I, em 18 de setembro de 1856". *19<sup>o</sup>/20 V*, nº2 (2010). Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/rochet\\_coli.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rochet_coli.htm)> Acesso em: 23 setembro de 2016. 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*, vol. I (Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004).

31. Generino dos Santos, *O estatutário brasileiro C. C. Almeida Reis. Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem*. (Rio de Janeiro: Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938). Alberto Chillón, "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* 5, (2014), 29-43. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php&vol=5>. Acesso em: 12 de dezembro de 2016. Alberto Chillón, "O prêmio de viagem de Almeida Reis: o trânsito entre o acadêmico e o moderno", em *Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua História*, Organizado por Ana Cavalcanti, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira (Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2016), 222-231.

32. 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*, vol. I (Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004).





*Imagen 14.* José Álvarez Cubero. *A defesa de Zaragoza, Nestor defendido pelo seu filho Antioco*. Mármore, 280 cm x 210 cm x 112 cm. Museu Nacional do Prado, Madrid.



*Imagen 15.* Leon Despres de Cluny. *Família de selvagens atacados por uma serpente*, 1862, bronze, 227 x 217 x 123 cm. Acervo Museu da República; Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, Ministério da Cultura - MinC. Fundida em bronze pela Casa da Moeda em 1928.



*Imagen 16.* Atribuído a Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Perseu e Andrômeda*, bronze, 245 x 230 x 97 cm. Acervo Museu da República; Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, Ministério da Cultura - MinC. Fundida em bronze pela Casa da Moeda em 1927.



*Imagen 17.* *Costume de chef indien Jauapiry*, fotografia de Marc Ferrez. Leon Despres de Cluny, 1882. Figuras de índios. Molde sobre modelo vivo, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

A importância deste escultor na época resulta notória, pois Manuel de Araújo Porto-Alegre, um dos mais importantes e influentes intelectuais da Academia, além de pintor, crítico de arte e diretor daquela instituição, situa o nascimento da escultura brasileira no momento da chegada de Pettrich, destacando efusivamente o domínio do mármore, uma de suas qualidades mais valorizadas.

Curiosamente, uma das obras que enfeitam o jardim do palácio do Catete, onde se encontra o grupo *Família de selvagens*, da fundição Val D'Osne, o menino representando América, obra de Mathurin Moreau, aparece com atributos similares ao índio de Despres, exibindo a pele nos ombros e o coque na cabeça, o que poderia remeter a uma tradição francesa comum. À diferença de Rochet e de Pettrich, Despres não se preocupa em reproduzir os traços indígenas em espécies animais e vegetais das florestas brasileiras, conforme assinala a imprensa:

Na exposição de esculptura ha um grupo do Sr. Leon Deprez de Cluny, representando Uma familia de selvagens attacada por uma serpente. Os animaes mortos que jazem no chão são o que ha de mais notavel neste grupo: o mais ou é regular ou falso; na ordem do falso está o indígena cuja cara com uma leve correcção fica puro caucasiano.<sup>33</sup>

Assim, a obra de Despres de Cluny aparece como um exemplo de escultura de temática indígena original e incomum no âmbito brasileiro, adaptando modelos clássicos, como notou a crítica desde a apresentação da obra, para criar um interessante caso de sincretismo artístico, aunando diversas tradições e referentes.

### **Condecorações e prêmios**

Uma nova distinção foi concedida ao escultor em 1864: a nomeação como cavaleiro da Ordem da Rosa, junto a Martin Johnson Heade,<sup>34</sup> pelas suas obras expostas na Exposição Geral de 1864:

Leon Despres de Cheny. Eu o imperador constitucional e defensor perpetuo do Brasil vos envio muito saudar. Querendo dar vos um testemunho de minha imperial consideração pelos trabalhos com que vos distinguistes na exposição geral da academia das bellas artes no corrente anno: hei por bem nomear-vos cavalleiro da ordem da Rosa. E Nosso Senhor vos tenha-em sua santa guarda. Escripta no palacio do Rio de Janeiro, em 30 de março de 1864, 48º da independencia e do imperio. Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador. José Bonifacio de Andrada e Silva. Para Leon Despres de Cheny.<sup>35</sup>

33. *O Futuro*, 15 de fevereiro de 1863, 371.

34. *Correio Paulistano*, 10 de maio de 1864.

35. *Correio Mercantil*, 6 de maio de 1864.

Também na Exposição Nacional de 1875, obteve menção honrosa pelas suas obras,<sup>36</sup> e, no mesmo ano, é proposto pela Academia como digno de uma distinção superior à medalha de ouro que esta podia conceder, pela estátua em mármore presente na Exposição Geral de 1875.<sup>37</sup> A imprensa noticia a distinção do escultor quando anuncia os artistas envolvidos nas obras do Externato do Imperial Colégio dom Pedro II, junto com Lourenço Tavares e Antônio Ennes Salgueiro,<sup>38</sup> e é plausível pensar que a estátua em mármore da Exposição Geral, que não aparece recolhida na obra de Levy,<sup>39</sup> seria a estátua da Ciência, que ornava a escada do Externato, hoje desaparecida. Na Exposição Geral de 1879, pelo merecimento artístico de que dera prova, o artista foi novamente agraciado com a encomenda da Ordem da Rosa:<sup>40</sup>

Para estes artistas, entende a Comissão que deve a Academia solicitar títulos honoríficos de grau mais elevado do que as distinções que o governo concedeu por ocasião da Exposição de 1872. Julga a Comissão que merecem distinções honoríficas como as que já, por vezes, tem o governo concedido, aos senhores:

Léon Dèsprès de Cluny, escultor, não só pelo seu plano em relevo da baía do Rio de Janeiro, obra que demanda grande estudo, e cuja utilidade é óbvia; mas, também, pelo seu grupo na fachada da Escola de Santa Rita,<sup>41</sup> e pela estátua da Ciência, que orna o alto da escada do Externato Imperial Colégio de D. Pedro 2º.<sup>42</sup>

Assim, o escultor aparece como um artista ativo, presente tanto em Exposições Gerais como Nacionais, nas quais recebeu os mais altos reconhecimentos em virtude de trabalhos muito diversificados: em 1861, apresenta um conjunto de obras decorativas em carton-pierre na Exposição Nacional; em 1862, um grande grupo em gesso, sendo preciso destacar que a concepção de grupos não era tão habitual no panorama escultórico; em 1864, a estátua em mármore de São Pedro, na sacristia da igreja homônima;<sup>43</sup> em 1872, novamente uma obra em mármore, A Ciência, na escada do Externato dom Pedro II, e obras desconhecidas na Exposição Nacional de 1875.

### A Exposição Geral de 1879

A Exposição Geral de 1879 foi a de maior presença do escultor, quem apresentou um modelo de cálice de ouro de Nossa Senhora de Lourdes (Img. 21), encomenda do bispo do Rio de Janeiro, dom Pedro Maria de Lacerda, com as seguintes inscrições:

Na primeira face: In Satisfactionem/Plurium injuriarum/quas/Flentibus bonis/Homines impii/Inferre ausi sunt/in talen ac tantan/Dei genitricem/Hominumque matrem. Refugium peccatorum/Parce nobis et monstra/Tē esse matrem.

36. *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de fevereiro de 1876. *O Globo*, 17 de março de 1876. *O Globo*, 24 de março de 1876.

37. Avulso n. 1.556, 10 de maio de 1876.

38. *O Globo*, 29 de junho de 1875. *A Nação*, 3 de junho de 1875.

39. Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990).

40. *O Apóstolo*, 17 de dezembro de 1879.

41. Atual escola José Bonifácio.

42. Laudelino Freire, *Um século de pintura (1816-1916)* (Rio de Janeiro: Typ. Rohe, 1916).

43. Adalberto Mattos, "Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

Na segunda face: Immaculatae/B.M.V./Sub titulo de Lourdes/O.D.C./Petrus Maria de Lacerda/episcopus S. Sebastiani/do Rio de Janeiro/ejusque clerus et populus/ac plures alii fideles/Brasiliensis imperii/anno 1878/mense maii.<sup>44</sup>

Por encomenda do Ministro da Marinha realizou um mapa em relevo da baía do Rio de Janeiro, destinado a ocupar o centro da Exposição Universal de Paris de 1878, com a colaboração do oficial da Armada Imperial, H. Ache, e do pintor Gustave James, além de outro mapa do porto e da cidade de Pernambuco, em escala de um por dez mil, figurando “na frente do espectador o recife, à direita a cidade de Olinda e seu istmo de areia, no centro a cidade de Santo Antônio, na parte posterior a cidade de Boa Vista e os arrebaldes”.<sup>45</sup>

Por último, apresentou um projeto para a construção de uma estátua, *O gigante do Brasil* (Img. 22), para lembrar a fundação do Império Brasileiro, obra da qual nada se sabe e que seria realizada “em poucos anos e sem despesas, se o governo conceder licença de estabelecer-se uma pedreira no dito morro”.<sup>46</sup>

### **Luta Desigual, 1879**

A sua obra mais conhecida, talvez por seu caráter público, é a escultura de natureza decorativa *Luta desigual* (Img. 23 a 31) no Campo de Sant’Anna. Despres cria em 1879 um grupo escultórico, idealizado por Auguste Marie François Glaziou e adquirido por 2.500.000 réis,<sup>47</sup> representando a luta de um homem armado com uma faca e seu cachorro com uma onça sobre um pedestal em forma de rochedo, escultura fundida em cimento, em consonância com o resto do Campo de Sant’Anna, ornado com obras de cimento formando pontes e balaústres que imitavam troncos de árvores, rochedos e grutas do mesmo material:

No campo de Sant’Anna, existe um grupo em cimento, representando a luta de um homem com um tigre. O trabalho está a cavaleiro de um rochedo, sob a fronde das arvores copadas e é obra do escultor J. Després. O artista soube tirar um partido magnífico do movimento das figuras e expressões. O gesto de defesa do homem, reflecte-se na contracção muscular da face; a dór do tigre está expressada na cabeça e na garra ponteaguda a procurar no vacuo um ponto onde os seus nervos encontrem um apoio ou um recurso de defesa. A bocca escancarada, deixa ver as presas e a lingua contorcida... pelas alamedas sente-se o ecoar do rugido sahido do peito da fêra apunhalada. E’ o grupo de Després uma bella manifestação, onde se percebe o artista.<sup>48</sup>

### **Outras encomendas**

Além destes trabalhos, o artista teve encomendas menores, como uma *Psyche* para uma loja de dourador, que a *Revista Musical e de Bellas Artes* trata com certo

44. Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico*. 248.

45. Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico*. 248.

46. Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico*. 248.

47. Francisco Agenor Noronha Santos, “O parque da República antigo da aclamação. Notícia histórica do Campo”, *Revista do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional*, nº 8 (1944), 163.

48. Mattos, “Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro”, *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.



*Imagen 18.* Louis Rochet. *Projeto de Maximiano Mafra*. Monumento a dom Pedro I, bronze, inaugurado em 1862, Rio de Janeiro.



*Imagen 19.* Ferdinand Pettrich. *Índios norte-americanos*. Museus Vaticanos.





Imagem 20. Ferdinand Pettrich. *Tecumesh morrendo*, 1856. Mármore, 93,1x197,2x136,6 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington.



Imagem 21. Leon Despres de Cluny. *Modelo para um cálice*. Fonte: SILVA, R. DE J. O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas imagens de um artista (1846-1910). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp. Campinas, 2010, p. 317.



Imagem 22. Leon Despres de Cluny. *O gigante do Brasil*. SILVA, R. DE J. A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas, 2005, p. 147.

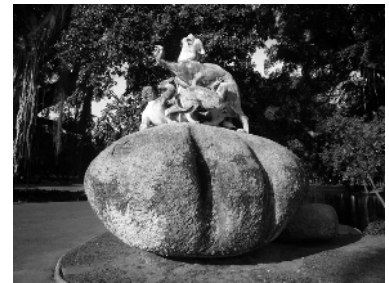


Imagem 23. Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.



Imagem 24: Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.



Imagem 25: Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.



Imagem 26: Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.

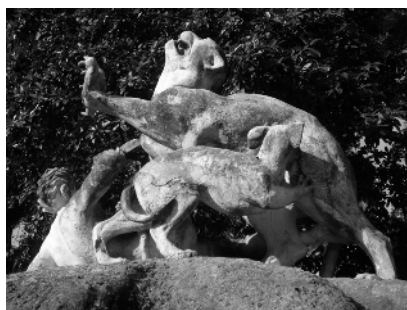


Imagem 27: Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.



Imagem 28: Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.



Imagem 29: Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.

desprezo e ironia, afirmando o seguinte: “cultiva o Sr. de Cluny com tanta felicidade o genero profano como o sacro; mas se nos fosse permitido dar-lhe um conselho, pedir-lhe-hiamos que vestisse um pouco mais de roupas a sua Psyché e despisse um pouco mais de ornamentos o seu vaso sagrado!”.<sup>49</sup> As pequenas encomendas privadas e comerciais, como se vê, constituem um campo desafiador e inóspito, em virtude da escassez de dados. Este campo, que precisa ser redimensionado, pode oferecer conclusões interessantes, pois não devemos pressupor sua inexistência ou baixa produtividade.

### A relação com Bethencourt da Silva

Do mesmo modo que grandes encomendas, conjuntos destacados e esculturas públicas têm sido esquecidos após o seu desaparecimento, e as obras de Cluny são um bom exemplo disso. Ele aparece ligado frequentemente à figura de Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911),<sup>50</sup> arquiteto das obras públicas e professor de arquitetura na Academia Imperial de Belas Artes e na Escola Politécnica, além de idealizador e criador, em 1856, da Sociedade Propagadora das Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios,<sup>51</sup> que visavam fomentar o desenvolvimento técnico, industrial e artístico do país através da educação.

Despres trabalhou com Bethencourt da Silva no Externato de dom Pedro II, com a já mencionada estátua da *Ciência*, da qual teve especial orgulho, pois, no pedido de avaliação de suas obras que fez à Academia em 20 de março de 1879,<sup>52</sup> solicitou especial atenção para esta estátua, pela dificuldade de execução. Talvez ele tivesse, ainda, uma possível participação na elaboração dos estuques, não documentada.

Na escola da freguesia de Santa Rita (Img. 32), na rua da Harmonia, hoje Centro Cultural José Bonifácio, prédio de dois corpos e três pavimentos, cuja construção, dirigida por Bethencourt, foi iniciada em 1871 e concluída em

49. *Revista Musical e de Belas Artes*, 19 de abril de 1879. Savarin.

50. Felix Ferreira, *Bethencourt da Silva. Perfil Artístico* (Rio de Janeiro: Typ. acadêmica, 1876). Felix Ferreira, *Belas Artes: estudos e apreciações, introdução e notas Tadeu Charelli* (Porto Alegre: Zouk, 2012).

51. Alba Carneiro Bielinsky, “Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação de 1856 a 1900” (Dissertação de mestrado, História e Crítica de Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003).

52. Avulso n. 4.706, 20 de março de 1879. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.





Imagem 30 y 31. Leon Despres de Cluny. *Luta desigual*, 1879, cimento. Parque da República, Rio de Janeiro.

1877,<sup>53</sup> encontrava-se um frontão representando “O estudo e a fama repartindo palmas e coroas”,<sup>54</sup> obra do escultor.

Neste ponto, é relevante assinalar o papel de Bethencourt da Silva na construção das escolas sob a sua direção, pois várias delas contaram com esculturas e conjuntos escultóricos relevantes, como a Escola de Santa Rita, o Externato do Colégio dom Pedro II e a escola da Glória. Não sabemos até que ponto ele seria responsável pelos programas e pela eleição dos escultores, mas, tendo em mente alguns dados, podemos pensar que o artista teve certa influência nestas decisões. Por exemplo, Despres de Cluny destaca a dificuldade de satisfazer o programa dado pelo arquiteto<sup>55</sup> na hora de esculpir a *Ciência*. Além disso, na imprensa aparece um pedido de Bethencourt, aprovado pelo Governo, para “contractar com Feraud o fornecimento de 4 estatuas e 6 vasos de ferro fundido para ornamentação do edifício destinado a escolas publicas da freguezia de Santa Rita”.<sup>56</sup>

### ***A decoração do prédio da Associação Comercial do Rio de Janeiro***

Talvez a obra mais destacada de Leon Despres de Cluny tenha sido o projeto de ornamentação do novo prédio da Associação Comercial do Rio de Janeiro, hoje Centro Cultural Banco do Brasil, que se constitui como projeto escultórico relevante. Em março de 1881 a imprensa descreve nos seguintes termos o modelo apresentado pelo escultor junto com Sebastião Mendes de Souza, artistas definidos como “bastante respeitados pela importancia de seus trabalhos”:<sup>57</sup>

Nos vãos dos arcos, sobre as impostas das principais portas da frente ha grupos de meninos representando na do centro o commercio e na dos lados a industria e a agricultura. O edificio é coroado por um grupo de estatuas, symbolisando o

53. Francisca Maria Teresa dos Reis Baltar, “Programas de escolas na segunda metade do século XIX. As escolas construídas pelo arquiteto Bethencourt da Silva” (Dissertação de mestrado, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999), 116.

54. Avulso n. 4.706, 20 de março de 1879. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

55. Avulso n. 4.706, 20 de março de 1879. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

56. *A Nação*, 24 de novembro de 1874.

57. *Gazeta de Notícias*, 15 de março de 1881.

commercio, a sciencia e o trabalho. No primeiro pavimento a decoração é dórica, sendo a do segundo corinthia; mas tudo em estylo do renascimento.

Sem ostentação nem peso de ornatos, é, entretanto, rico o edifício pela sua elegancia e pela simplicidade das linhas estheticas.<sup>58</sup>

A Associação Comercial, a fim de construir sua nova sede, abriu um concurso ao qual concorreram nove empreiteiros, vencendo a firma César Barani e Bosísio,<sup>59</sup> com um orçamento de 39.000.000, devendo entregar o prédio em 24 meses. A primeira pedra foi colocada em 26 de junho 1872, mas em 3 de dezembro de 1873 a Associação Comercial celebrou um novo contrato com o Governo para construir três palácios – o central para a sede da Associação Comercial, o sul para a Caixa de Amortização e o terceiro para escritórios comerciais. O contrato especificava que “todos os edificios guardarão completa harmonia no estilo arquitetônico, nas decorações e dimensões de cada uma de suas partes; as estátuas, medalhões e balaústres das janelas do segundo pavimento serão de mármore”.<sup>60</sup> O orçamento final foi de 4.554.000.000, contribuindo o Governo com os terrenos e prédios da área e 1.688.000.000. O empreiteiro Pedro Bosisio teve que transferir seu contrato a José Marcelino Pereira de Moraes e Rodrigo José de Mello Souza, aprovado pela diretoria em 18 de julho de 1875.

O primeiro prédio a ser construído, a Casa da Amortização, teve sua primeira pedra colocada em 24 de abril de 1875 e a última cumeceira em 11 de novembro de 1876, não mencionando Moreira de Azevedo os dois grandes grupos que adornam a fachada, dando conta, na sua descrição, apenas das quatro colunas de granito da fachada, pilastras e outras ornamentações, julgando o prédio de pouco gosto e despido de primor artístico, embora sólido e durável.

Em 19 de fevereiro de 1879, os empreiteiros José Marcelino Pereira de Moraes e Rodrigo José de Melo Sousa foram encarregados de fazer os dois prédios restantes, mas, por conta da falta de espaço, foi decidido construir apenas um edifício, encarregado a Bethencourt da Silva,<sup>61</sup> quem assinou o contrato em 6 de março de 1880 para realizar em 4 anos o prédio por 1.750.000.000 pelos mesmos empreiteiros.<sup>62</sup> o prédio, porém, só seria inaugurado em 8 de novembro de 1906<sup>63</sup> (Img. 33). Devido à demora das obras e à falta de recursos, desconhecemos se o projeto escultórico final foi obra de Despres, se seguiu seus modelos ou se foi realizado com contribuições posteriores, pois as escassas fotografias conservadas não permitem uma apreciação clara do conjunto (Img. 34 e 35).

Na *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*,<sup>64</sup> o diretor artístico do prédio, o engenheiro e arquiteto Luis Schreiner, disserta extensamente sobre os erros de construção do prédio, demonstrando uma grande erudição e conhecimento técnico das novidades quanto a materiais utilizados, especialmente dos gessos e argamassas, tanto na construção quanto na decoração, e oferece importantes dados sobre a construção.

58. *Gazeta de Notícias*, 15 de março de 1881.

59. Herculano Gomes Mathias, *Comércio: 173 anos de desenvolvimento* (Rio de Janeiro: Expressão Cultura, 1993), 114.

60. Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, Vol. 2 (Rio de Janeiro: Garnier, 1877), 299.

61. Mathias, *Comércio: 173 anos de desenvolvimento*, 126-127.

62. Mathias, *Comércio: 173 anos de desenvolvimento*, 129.

63. Mathias, *Comércio: 173 anos de desenvolvimento*, 159.

64. *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, vol. 16, 1884.



Imagem 32. Escola da Freguesia de Santa Rita.



Imagem 33. Auguste Girardet. *Medalha da inauguração do edifício da Associação Comercial de Rio de Janeiro*, 1906. Fonte: <<http://medals-medalhas.blogspot.com.br/2013/08/associacao-comercial-do-rio-de-janeiro.html>>

No contrato original foram destinados, à escultura exterior do prédio, grupos, estátuas, cariátides e ornatos, no valor de 10.000.000 de réis, apesar de, na opinião de Schreiner, serem precisos pelo menos 70.000.000 de réis.<sup>65</sup> No caso da decoração interior de emboços e rebocos, construção da platibanda, estuque de todos os tetos, ornamentação e decoração dos vestíbulos, entradas, sala circular, sala das sessões, revestimento das colunas, fundição das figuras, empregando gesso ou cimento, conforme fosse exigido, estipularam-se 120.300.000 de réis. No entanto, o fiscal de obra, Bethencourt da Silva, realizou contínuas modificações. Entre outros aspectos, aumentou o tamanho das 13 figuras a serem fundidas em ferro do plano primitivo de 3 para 3,50 metros;<sup>66</sup> aumentou o tamanho dos 12 bustos de 1 metro para 1,25 metros, e transformou os 8 candelabros da varanda em estátuas-candelabro.

65. *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, vol. 16, 1884. 62.

66. *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, vol. 16, 1884. 167.

O projeto arquitetônico foi avaliado por H. Seelinger, arquiteto e professor da Real Academia técnica e da Real Escola de Belas Artes de Berlim, por petição de Schreiner, em 4 de dezembro de 1882, com resultados muito negativos, embora destacando os ornamentos decorativos e figuras, que apresentavam um bom desenho desembaraçado,<sup>67</sup> mas que, no caso das estátuas do remate da fachada, estavam fora de toda proporção,<sup>68</sup> como sucedeu com os atlantes da porta principal, que tiveram de ser reduzidos e realizados em cimento, ao contrário do granito programado num primeiro momento. Os desenhos destas figuras, assim como da decoração de modo geral, eram fornecidos pelo fiscal Bethencourt da Silva, mas sem saber, até o momento, se seriam de sua autoria, ou da autoria de algum colaborador ou do próprio Despres de Cluny.

### 3. LEON DESPRES DE CLUNY, COMERCIANTE

Ao mesmo tempo que Despres de Cluny desenvolve sua atividade artística, também se destaca como comerciante, tanto de arte como de outros produtos. Desde 1856, recebe periodicamente envios de artigos como gesso, papel, tinta, artigos de escritório, artigos de perfumaria, quinquilharias, estátuas e bronzes.

#### **A relação comercial com a Academia Imperial de Belas Artes**

Neste sentido, destaca-se sua relação com a Academia, um dos primeiros fatos documentados na sua biografia, tanto fazendo parte da empresa Cavalier & Despres ou Cavalier&Companhia (Img. 36), quanto em carreira solo. Esta empresa, composta pelo escultor e pelo francês Charles Juste Cavalier, foi provedora habitual da Academia de material artístico durante anos, e também realizou trabalhos de restauração e modelagem.

Charles Juste Cavalier (Img. 37) aparece anunciado, entre 1849 e 1862, como músico instrumentista e como vendedor de instrumentos de física e matemática,<sup>69</sup> mas aparece, entre 1860 e 1872, vendendo material artístico à Academia, tal como envelopes, cadernos, penas, crayons, papel, lacre, facas de marfim, tintas, pinceis, compassos e esquadras, barricas de gesso, entre outros; após a sua morte, em 20 de junho de 1872,<sup>70</sup> seus sucessores, C. S. Cavalier-Darbilly, dão continuidade a seu trabalho até 1887.<sup>71</sup>

A relação comercial de Cavalier com a Academia é intensa, não só vendendo material artístico,<sup>72</sup> senão também livros.<sup>73</sup> A empresa também participou em trabalhos de restauração, presumivelmente realizados por Despres de Cluny, como o reparo em 1863 das estátuas *Fauno e menino* e *Castor e Pólux*, além dos relevos do Partenon e um busto de Paris,<sup>74</sup> assim como outras tarefas do processo artístico, a exemplo da realização da armação em ferro para a obra *Dom Pedro na Uruguaina*, de Chaves Pinheiro, em 1866.<sup>75</sup>

67. *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, vol. 16, 1884. 10

68. *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, vol. 16, 1884. 11.

69. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1850, 347.

70. *Correio do Brasil*, 26 de junho de 1872.

71. Avulso n. 2.825. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

72. Em 23 de julho de 1863 acontece a venda de um manequim, em 31 de março de 1871 a venda de 22 desenhos de ornatos, 22 desenhos figura gesso, 10 estudos pequenos a 2 crayons e 16 estudos grandes a dois crayons. (Avulso n. 2.873. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ).

73. Entre outros, em 27 de junho de 1861 vendeu 3 livros do Musée des Antiques por Bouillon, 17 livros Musée Reveil, 1 livro Le Jupiter Olympien, de Quatremere de Quincy, 12 livros do Musée Clarae, 70 cadernos de Archeologia e Architectura de Lebas e 31 cadernos do Voyage en Grece e Asie Minse por Laborde, por um total de 949.160 reais Avulso n. 2.660. (Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ).

74. Avulso n. 1.740, dezembro de 1860. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

75. Avulso n. 2.619, 28 junho 1866. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.





Imagem 34. Augusto Malta. Bondes elétricos na rua Primeiro de Março, destaque para igreja Santa Cruz dos Militares. Fotografia sobre papel, 18,1x24 cm. Augusto Malta/ Acervo Instituto Moreira Salles.



Imagem 35. Associação Comercial do Rio de Janeiro.

2420

*Para de Janeiro 3 de Junho de 1907*  
*A Academia Superior de Bellas Artes*

**A C.J. CAVALIER. & C<sup>a</sup>**

2	Grupos de Capomonte, C. de L.	2.500	5.000
217	Esculturas de 40"	2.500	5.000
76	Armas de L. de L. de L.	2.500	5.000
100	Esculturas de 40"	2.500	5.000
100	"	2.500	5.000
1	Grupos de Capomonte, C. de L.	2.500	5.000
2	Grupos de Capomonte, C. de L.	2.500	5.000
2	Grupos de Capomonte, C. de L.	2.500	5.000
8	Grupos de Capomonte, C. de L.	2.500	5.000
			18.770

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

1007

Imagem 36. Fatura de C. J. Cavalier & C<sup>a</sup>. Avulso n. 451. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

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

Imagem 37. Assinatura de Charles Juste Cavalier. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

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

Mas as grandes vendas da empresa foram, segundo o ofício de Antônio Nicolau Tolentino, diretor da Academia, datado de 18 de fevereiro de 1875, a compra de estátuas em gesso e cópias de originais antigos, em 1860, 1862 e 1864.<sup>76</sup> A chegada dos gessos entre 1860 e 1862 acontece de maneira gradual, chegando em 20 de outubro três caixas contendo dois grupos e 20 volumes de obras relativas às Belas Artes. Em 7 de dezembro, na galera francesa Vila-Rica, chegam seis caixas contendo gessos; em 25 de outubro de 1861, na galera Normadie, três caixas; em 4 de abril, mais duas caixas no navio France et Chili; em seis de outubro de 1862, quatro caixas da França com estátuas e outros objetos para a Academia; e, em 27 de dezembro de 1862, o restante.<sup>77</sup>

Na relação das contas das despesas feitas durante o mês de novembro do ano financeiro 1861-1862, aparecem consignados 501.492 réis pagos a Cavalier&Comp. por gessos originais mandados vir de Paris.<sup>78</sup> Em 1863, receberam outro pagamento de 696.308 reis pelas estátuas Laocoonte, Antínoo, Amazona e Adonis, entregues em junho de 1863 pela galera francesa Petrópolis<sup>79</sup> e restauradas por Quirino Antônio Vieira, valor talvez referente à aprovação do dia 5 de outubro de 1861 para gastar 2.000.000 reis do orçamento do ano 1863-1864 na continuidade da coleção de gessos.<sup>80</sup>

O próprio professor de estatuária, Chaves Pinheiro, foi enviado junto com a Comissão Brasileira à Exposição Universal de Paris de 1867, com o fim de se aperfeiçoar e “ficou incumbido de visitar os museus e escolher modelos de estátuas para a escola das Bellas Artes”.<sup>81</sup> Nesta viagem está documentada a sua relação com fundidores em gesso do Louvre, pois lá precisou fundir outra vez, devido ao deficiente estado de conservação, a figura equestre do imperador.<sup>82</sup>

### **A compra de estátuas de 1875**

A grande compra em gesso da Academia acontecerá em 1875, aprovada em 16 de março, por uma quantia de 10.000.000 reis.<sup>83</sup> Tolentino, diante da indispensável substituição da coleção, que se encontrava estragada e incapaz de prestar serviço, cumpre a petição do Governo, de 17 de abril de 1872, de apresentar uma relação de obras e seu importe aproximado para sua aquisição em Paris. Leon Despres de Cluny será o intermediário, já em empreendimento individual, para esta transação, obtendo, como nas vendas anteriores, uma taxa de 15% de benefício, obrigando-se a

76. Avulso n. 1.738, 18 de fevereiro de 1875. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

77. Avulso n. 1.744. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

78. Avulso n. 2.650. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

79. Avulso n. 2493. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

80. Atas do diretor, 13 de novembro de 1861. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

81. *Correio Mercantil*, 13 de outubro de 1866.

82. *Correio Mercantil*, 14 de outubro de 1866.

83. Avulso n. 1.738. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

substituir por outras quaisquer peças que não tiverem sido perfeitamente fundidas, ou não estiverem conformes a relação que lhe fôr entregue, comprometendo-se igualmente a adiantar em Paris o dinheiro para a compra da encomenda, e a não apresentar a sua conta senão depois de estarem nesta Academia os objectos recibidos.<sup>84</sup>

A coleção contaria com 11 grupos de estátuas, 48 estátuas, 15 troncos e fragmentos de estátuas, 182 bustos antigos e modernos, 49 membros destacados, 33 cabeças e máscaras, 45 reduções, 30 baixos-relevos, e 112 outros objetos, somando 525 peças, incluindo obras como *Fauno com menino*, *Apolo*, as *Vênus de Médici*, *Calipígia*, *de Milo*, *de Arles* ou *Anadiomene do Vaticano*, os relevos do *Partenon*, figuras e cabeças de animais, torsos, extremidades, vasos, máscaras, bustos e bastantes reduções, como as de *Espartaco*, *Antínoo do Vaticano*, *Antínoo do Belvedere*, *Germânico*, *Cristo na coluna*, *Esfolado com braço levantado*, *Gladiador morrendo*, *Gladiador em ação*, *Apolo*, *Diana com a bicha*, *Moises sentado*, *Virgem mãe*, *Fauno flautista*, *Madalena de Canova*, *Esfolado de Houdon*, *Jason Cincinato*, *Hercules Farnese*, *Aurora*, *Crepúsculo*, *Dia e Noite*, *de Miguel Ângelo*, *Vênus Accroupier*, *Mercúrio sentado*, *Mercúrio jovem atleta*, *Sófocles*, *Sófocles Vaticano*, *Demóstenes*, *Mercúrio de Pigalle* ou *Diana caçadora*.

O professor de estatúaria, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, membro da comissão encarregada de dar seu parecer sobre a nova coleção, divergindo da opinião geral dos seus colegas, remete um documento com seu próprio parecer ao diretor. Este professor, que colocou à venda sua própria coleção em 1868, por 360.000 reis,<sup>85</sup> detalha a situação dos gessos anteriores, muito estragados pelo decorrer dos anos e de impossível restauração, “prestando-se difficilmente, pelo seu estado, ao estudo entre alumnos noveis, que não podem apreciar bellezas de arte, que ainda alguns modelos contem e que só o verdadeiro artista descobre e admira”.<sup>86</sup> Apesar do seu estado, impróprio para os artistas, seriam ótimos para modelos de escola, podendo “ser vantajosamente augmentada por uma collecção de gesso moderno de merecimento artistico real e de tal natureza que nessa parte em nada ficasse inferior á antiga”.<sup>87</sup> Em suma, a nova coleção não podia satisfazer os fins para os quais foi adquirida por estar:

longe de encerrar as bellezas do gesso antigo: algumas peças não deixam duvida que são moldadas sobre copias infelizes de originais antigos; outras vazadas em formas já cansadas, gastas, apresentam os defeitos que escapam á vista das curiosas que as reproduziu: maos moldadores de gesso, que desconhecem as bellezas da arte; finalmente, muitas, grosseram.te lixadas, denuciam a mão profana que acabou de estragalas, roubando-lhe pequenos detalhes que a arte não despenda.<sup>88</sup>

84. Avulso n. 1.738. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

85. Avulso n. 5.950, 5 de dezembro de 1858. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

86. Avulso n. 1.742, 17 de fevereiro de 1877. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

87. Avulso n. 1.742, 17 de fevereiro de 1877. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

88. Avulso n. 1.742, 17 de fevereiro de 1877. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.



Assim, o professor recusa os novos modelos para o uso nas suas aulas, preferindo os antigos moldes, ainda que sujos e estragados, pois os novos, além de todos os seus defeitos, eram muito frágeis, por estar cheios de pano e cobertos por uma fina camada de gesso, o que tornaria inviável qualquer restauração.

## CONCLUSÕES

À guisa de conclusão, e retomando as perguntas com as quais iniciamos o texto –quem era este escultor e em que poderia contribuir para o conhecimento da escultura brasileira do Segundo Reinado–, podemos observar como um escultor esquecido, e de pouca relevância na historiografia da arte, aparece como uma figura importante no seu período, e ao mesmo tempo nos faz repensar a escultura brasileira do Segundo Reinado.

Leon Despres de Cluny aparece desde 1856 trabalhando na Corte, com encomendas privadas de caráter decorativo, como as obras apresentadas na I Exposição Nacional de 1861, ocupação que manterá durante toda sua carreira, realizando modelos para cálices, mapas e maquetes e pequenas estatuetas, entre outras coisas. Mas não só realizará este tipo de trabalhos em gesso ou carton-pierre, pois será autor de vários grandes projetos públicos, realizados em diversos materiais, entre eles alguns em mármore. Encomendas como o grupo de *Família de selvagens atacada por uma serpente*, do barão de Nova Friburgo, a estátua da *Ciência* no Externato do Colégio Pedro II, o grande relevo do frontão da escola de Santa Rita, a escultura pública *Luta desigual*, no Parque da República, encomendada por Auguste François Marie Glaziou, e os modelos para a escultura da Associação Comercial do Rio de Janeiro, revelam um escultor muito ativo, bem relacionado, que desenvolve seu intenso labor artístico fora da Academia, o que mostra a importância de se considerar e pesquisar a escultura para além dos limites acadêmicos, assim como da existência de um mercado privado pouco conhecido.

Neste texto, assim como na tese de doutorado *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*,<sup>89</sup> o nosso olhar tem sido deliberadamente ampliado para além das grandes obras (como monumentos públicos que, por diversos motivos, são mais conhecidos e estudados), e de grandes artistas e centros artísticos, como a Academia Imperial de Belas Artes. Entendemos que uma visão de conjunto possibilitaria conclusões menos parciais e, ao mesmo tempo, mais próximas à realidade do Rio de Janeiro oitocentista, trazendo novas perspectivas e caminhos de pesquisa, alterando, assim, substancialmente nosso entendimento do assunto.

Nesse intuito, foram documentados vários escultores que trabalharam ativamente fora dos circuitos oficiais e cuja memória tem sido, em alguns casos, totalmente apagada, e, em outros, limitada às poucas obras conservadas ou a

89. Alberto Chillón, *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*. (Tese de doutorado. Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017).

pequenos verbetes em dicionários. De fato, a grande perda de obras escultóricas do período (ou as atribuições pouco acertadas) e a falta de uma visão de conjunto, assim como de uma aproximação maior às fontes primárias e às próprias obras, tem moldado uma imagem distorcida do que poderia ter sido a escultura oitocentista. Por isso, casos como o de Leon Despres de Cluny resultam relevantes, pois oferecem um novo modo de entender a escultura daquele período, neste caso como ilustração de um mercado privado que ainda deve se avaliar em seu conjunto e mais estudado, reclamando sua existência e importância.

Por outra parte, o conhecimento do escultor também traz luz ao comércio da arte do século XIX no Brasil, pois ele será responsável pela venda das coleções de modelos de escultura antiga em gesso comprados na segunda metade do século XIX em Paris, assim como pela venda de diversos materiais artísticos, desde tinta e papel, até livros e coleções de fotografia. Assim, apesar de não estar ligado diretamente à Academia de Belas Artes, parte do seu trabalho está relacionado com esta instituição, na qual restaurou também algumas esculturas e elaborou a armação metálica para estátuas, e precisamente sua relação com o professor de arquitetura Francisco Joaquim Bethencourt da Silva marcará fortemente sua produção.

Assim, Leon Despres de Cluny aparece como um escultor multifacetado, trabalhando como estatuário, decorador, comerciante de arte, e, pelo que parece, construtor, pois figura como promotor da construção de chalets, afinal não realizados, no Parque da Aclamação, em 1880, junto a Henrique Guimarães.<sup>90</sup> Trata-se, em síntese, de um artista ativo e reconhecido no seu tempo, esquecido rapidamente após a sua morte, mas sobre o qual ainda há muito a dizer, e muitas perguntas precisam ser respondidas, abrindo novos caminhos de pesquisa, pois dariam informação essencial que mudaria o entendimento do escultor e do período em que atuou, como, por exemplo: por que o artista chegou ao Brasil? Qual era a sua rede de relações? Como conseguiu uma encomenda tão importante como a do barão de Nova Friburgo? Qual foi a sua relação com o professor de arquitetura da Academia e por que colaborou tanto com ele? Qual era o volume de trabalho da encomenda privada e de pequenos trabalhos decorativos? Qual seria a valoração de suas obras que solicitou à Academia?

A pesquisa, enfim, sobre um escultor esquecido, quase não tratado pela historiografia, revela uma intensa e rica trajetória, trazendo alguma luz sobre vários pontos importantes na história da arte oitocentista, como a relevância do mercado privado, o mercado artístico, a Academia de Belas Artes e as relações artísticas, contribuindo para o redimensionamento da história da escultura e mostrando como, ampliando o nosso olhar para além das grandes obras e instituições, podemos encontrar um campo fértil que resulta de igual modo importante para o entendimento da escultura e da arte brasileira oitocentista.

90. *Gazetinha*, 31 de dezembro de 1880.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alfredo, Maria de Fátima do Nascimento, “Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro”. Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.
- Azevedo, Moreira de. *O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, vol. 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.
- Baltar, Francisca Maria Teresa dos Reis. “Programas de escolas na segunda metade do século XIX. As escolas construídas pelo arquiteto Bethencourt da Silva”. Dissertação de mestrado, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- Bielinsky, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação de 1856 a 1900*. Dissertação de mestrado, História e Crítica de Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- Chillón, Alberto. “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* 5 (2014): 29-43. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php&-vol=5>. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.
- Chillón, Alberto. Martín. “Escultura e indianismo(s) no Brasil oitocentista”. *19&20* 10 (2015). Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm>>. Acesso em: 05 de abril de 2017
- Chillón, Alberto. “O prêmio de viagem de Almeida Reis: o trânsito entre o acadêmico e o moderno”, em *Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua História*, 1 ed, organizado por Ana Cavalcanti. Rio de Janeiro: 2016, 222-231.
- Chillón, Alberto Martín. “Apontamentos para o conhecimento dos escultores Antônio Quirino Vieira e Severo da Silva Quaresma”. *19&20* 11 (2016) 1-10. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/amc\\_escultores.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/amc_escultores.htm)>. Acesso em: 13 de janeiro de 2017.
- Chillón, Alberto. “A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)”. Tese de doutorado. Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

Coli, Jorge. “Louis Rochet: Nova proposição apresentada à Comissão da estátua equestre de D. Pedro I, em 18 de setembro de 1856”. *19<sup>o</sup>20*, Rio de Janeiro, jul./dez (2010). Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/rochet\\_coli.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rochet_coli.htm)> Acesso em: 23 setembro de 2016.

Fernandes, Cybele Vidal Neto. “A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro”. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 1991.

Fernandes, Cybele Vidal Neto. “Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)”. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

Ferreira, Felix. *Bethencourt da Silva. Perfil artístico*. Rio de Janeiro: Typ. Acadêmica, 1876.

Ferreira, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações. Introdução e notas Tadeu Charelli*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

Freire, Laudelino. *Um século de pintura (1816-1916)*. Rio de Janeiro: Typ. Rohe, 1916.

Knauss, Paulo. “Projeto premiado: a estátua equestre de d. Pedro I no desenho de Maximiano Mafra”, em *O ensino artístico, a história da arte e o Museu d. João VI*, vol. 1, organizado por Marize Malta. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: 2010, 161-170.

Knauss, Paulo. “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”. *19<sup>o</sup>20* 5, nº 4, (2010). Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

Knauss, Paulo. “Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil”. *História* 32, nº 1 (2013):122-143.

Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

Mathias, Herculanio Gomes. *Comércio: 173 anos de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Expressão Cultura, 1993.

Mattos, Adalberto. “Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro”, *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

Migliaccio, Luciano. “A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte

- internacional”, en *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004.
- Santos, Francisco Agenor Noronha. “O parque da República antigo da aclamação. Notícia histórica do Campo”. *Revista do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional*, nº 8, (1944). <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat08.pdf>
- Santos, Generino dos. *O estatutário brasileiro C. C. Almeida Reis*. Espólio literário de Generino dos Santos: Humanidades: o mundo, a humanidade, o homem, vol 7. Rio de Janeiro: Editor Typ. do Jornal do Comércio, 1938.
- Silva, Maria do Carmo Couto da. “A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli”. Dissertação de mestrado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- Silva, Maria do Carmo Couto da. “Representações do índio na arte brasileira do século XIX”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 8 (2007).
- Silva, Maria do Carmo Couto da. “Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República”. Tese de doutorado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2011.
- Vaccani, Celita. *Rodolpho Bernardelli. Vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro: s. edit, 1949.
- A Actualidade*, 16 de março de 1863.
- A Actualidade*, 19 de abril de 1863.
- A Nação*, 24 de novembro de 1874.
- A Nacão*, 3 de junho de 1875.
- Almanak Administrativo*, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1850 p. 347.
- Almanak Administrativo*, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1865, p. 612.
- Almanak Administrativo*, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1866, p. 592.
- Correio do Brazil*, 26 de junho de 1872.
- Correio Mercantil*, 16 de março de 1863.
- Correio Mercantil*, 6 de maio de 1856.
- Correio Mercantil*, 6 de maio de 1864.
- Correio Mercantil*, 13 de outubro de 1866.

*Correio Mercantil*, 14 de outubro de 1866.

*Correio Paulistano*, 10 de maio de 1864.

*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de fevereiro de 1876.

*Gazeta de Notícias*, 15 de março de 1881.

*Gazetinha*, 31 de dezembro de 1880.

*O Apóstolo*, 17 de dezembro de 1879.

*O Globo*, 29 de junho de 1875.

*O Globo*, 17 de março de 1876.

*O Globo*, 24 de março de 1876.

*Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1882, p. 137.

*Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, vol. 16, 1884.

*Revista Musical e de Belas Artes*, 19 de abril de 1879. Savarin.