

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

**A obra *Cristo e a mulher adúltera* e a formação italiana do
escultor Rodolfo Bernardelli**

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da
Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 28/02/2005.

BANCA

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (suplente)

FEVEREIRO/2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Si38o

Silva, Maria do Carmo Couto da.

A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernadelli. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador: Luciano Migliaccio.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bernadelli, Rodolfo, 1852-1931. 2. Arte – História. 3. Arte brasileira – Séc. XIX. 4. Escultura brasileira – Séc. XIX. 5. Escultura européia – Séc. XIX. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto De Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Art – History.

Brazilian art – 19th century.

Brazilian Sculpture – 19th century.

European Sculpture – 19th century.

Área de concentração: História da arte.

Banca examinadora: Luciano Migliaccio, Cláudia Valladão de Mattos, Domingos Tadeu Chiarelli.

Data da defesa: 28/02/05

RESUMO

Esta pesquisa enfoca o grupo escultórico monumental *Cristo e a mulher adúltera*, de Rodolfo Bernardelli (Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro RJ, 1931). Realizado em Roma entre 1881 e 1884, é considerado pela crítica como a sua obra-prima. Nosso projeto procurou estabelecer ligações entre essa escultura, outras obras do artista no mesmo período e a arte italiana e francesa contemporânea.

Outro objetivo desse projeto foi a análise da importância do estágio italiano do escultor, enquanto pensionista da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em Roma, entre 1877 e 1885, para melhor conhecimento acerca da vertente realista a qual o artista se filiou.

Além de procurar inserir a produção de Rodolfo Bernardelli no contexto histórico e artístico em que foi realizada, nos últimos anos do Segundo Reinado, a pesquisa buscou a compreensão do papel desses trabalhos na constituição da cultura visual do Brasil daqueles anos.

ABSTRACT

This research deals with Rodolfo Bernardelli's (Guadalajara, Mexico, 1852 - Rio de Janeiro, Brazil, 1931) monumental group of sculptures called "Christ and the adulteress". Sculpted in Roma between 1881 and 1884 it is considered by the critics as his master piece. Our project intends to establish links among this sculpture, some other works of the artist made in the same period and the contemporary French and Italian arts.

Another aim of this project was to analyze Bernardelli's Italian apprenticeship, sponsored by the Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro in Rome between 1877 and 1885, in order to grasp better understanding of the realistic school to which the artist connected himself.

Besides aiming to insert Rodolfo Bernardelli's work on the historical context of its production, that is the last years of the Second Reign, this research tried to understand the role played by his sculptures on the formation of Brazilian's visual culture during those years.

OBSERVAÇÕES

Utilizamos os seguintes critérios na modernização ortográfica dos documentos manuscritos:

1. As interpolações no interior do texto do documento foram utilizadas com a finalidade de acrescentar palavras para facilitar a compreensão. A nossa interferência está registrada entre colchetes.
2. Foram atualizados ortograficamente arcaísmos como dous = dois; scena = cena; esculptura = escultura; mao = mau, alumno = aluno; acto = ato; programma = programa.
3. O emprego de maiúscula foi substituído pelo de minúscula, mantendo-se apenas a utilização da primeira nos nomes próprios de pessoas, de lugares e referentes a instituições.

Agradecimentos

Agradeço ao CNPq, órgão que ofereceu os recursos para que essa pesquisa se concretizasse e também ao FAEP/UNICAMP. Agradeço sobretudo ao meu orientador, Luciano Migliaccio, pela imensa paciência, incentivo e persistência com que acompanhou as dificuldades desse trabalho.

Sou grata também aos professores do Departamento, Luiz Marques e Marcos Tognon, pelo carinho com que me receberam. Ao Marcos agradeço ainda preciosas opiniões e informações que favoreceram o desenvolvimento da pesquisa. Ao professor Nelson Aguilar, pelo auxílio à pesquisa que possibilitou apresentação de grande parte dos documentos e imagens dessa dissertação. Sou grata a professora Cláudia Mattos, pelas opiniões que tanto contribuíram para o texto final.

Agradeço também ao Tadeu Chiarelli, pelo apoio constante e pelos valiosos dados que enriqueceram a pesquisa.

Aos funcionários do Museu Nacional de Belas Artes, em especial ao Rossano Antenuzi com quem mantive as primeiras discussões sobre o tema, Marisa Guimarães, Mônica Xexéo e Rafael Vieira Souto, pessoas valiosas que me abriram o acervo do Museu e ofereceram generosamente informações e idéias para o desenvolvimento da pesquisa. A Mary Komatsu, Vicência Mendes, Marcia Rebelo e Polyana Salles agradeço a dedicação com que favoreceram o acesso à documentação pessoal do artista.

A Ana Maria Moura de Alencar e ao Danilo Basto Silva, do Museu Dom João VI, agradeço a solicitude com que auxiliaram a consulta ao acervo documental da instituição.

Ao Gilberto Hagib e ao Toninho, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que favoreceram o acesso aos desenhos do artista. Ao Gilberto agradeço também as informações sobre as obras do artista que muito contribuíram para esse trabalho. A Ivani de Grazia Costa e equipe: Stella, Danilo, Bárbara, Roberta e Paulo, do Museu de Arte de São Paulo, pela atenção dada à minha pesquisa no Centro de

Documentação. A Luciana Napoleone agradeço pelas informações sobre a base de dados.

Agradeço também aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP, em especial ao Mário e a Isabel, pelo atendimento atencioso em todas as inúmeras vezes em que consultei o acervo.

A Kristina Dunaeva e Maria Prestes agradeço a amizade e a estada carinhosa no Rio de Janeiro.

Aos queridos manos João, pelo auxílio técnico nos equipamentos, e Maria Antonia, pelas fotografias que tão cuidadosamente realizou nos acervos do Mnba e Museu Dom João VI, pela troca de idéias e estímulo, e principalmente pela revisão final do texto .

Ao Warney Ribeiro agradeço pelos levantamentos bibliográficos e auxílio prestado à pesquisa no Rio de Janeiro.

Ao Luiz Camargo sou imensamente grata pela leitura atenta dos originais, que tanto auxiliou na redação final.

Ao André Figueiredo Rodrigues e Selma Cristina da Silva, pela ajuda em relação à bibliografia.

Aos colegas do IFCH/Unicamp: Renato Brolezzi, pelo interesse com que discutiu vários pontos da pesquisa, Camília Dazzi, pela indicação preciosa de documentos acerca do artista, ao Hugo Guarilha, principalmente pelo envio de importantes textos de periódicos, Elisa Byington, pela aquisição de bibliografia rara no país, e Renata Bittencourt e Rosângela de Jesus da Silva, pela amizade e ajuda constante.

A Roselaine Cunha, por indicações bibliográficas. Aos amigos Fátima Feliciano, Ivon Piccoli, Alexandre Caversan, Fernanda Brancato, Tânia Rodrigues, Heloísa Mesquita, Marcelinho, Andrea Amaral, Andrea Peres, Humberto Pimentel, Maria de Fátima dos Santos e Rogério Souza agradeço pelo apoio e por tudo.

A Maria Cristina Kormikiari, grande amiga, pelas inúmeras discussões. E também a professora Antonieta Ceriello, pelas agradáveis aulas de italiano.

Dedico esse trabalho a minha mãe (em memória) e a meu pai, e também a Júlia (que já nasceu sabendo que o mundo é bom).

SUMÁRIO

Resumo, p.iii

Abstract, p.v

Observações, p.vii

Agradecimentos, p.ix

Introdução, p.1.

Capítulo I – Comentários sobre a trajetória artística de Rodolfo Bernardelli nas décadas de 1870 e 1880, p.11.

1. As primeiras obras na década de 1870
2. O prêmio de viagem
3. O pensionato em Roma
4. O meio artístico e intelectual

Capítulo II – Primeiros trabalhos enviados e as esculturas *Fabíola*, *Santo Estevão* e *Faceira*. p.55.

1. Primeiros trabalhos enviados e outras obras
2. O baixo-relevo *Fabíola* ou *O primeiro martírio de São Sebastião*
3. *Santo Estevão*
4. O tema indianista: a *Faceira*

Capítulo III – A análise do grupo escultórico *O Cristo e a mulher adúltera*, p.85.

1. A realização da obra
2. Modelos formais
3. O tema e os escritos de Ernest Renan
4. A crítica de arte e a exposição de Bernardelli de 1885

Conclusão, p.119.

Cronologia, p.123.

Bibliografia, p.129.

Ilustrações, p.141.

Anexo I – documentos manuscritos, p.221.

Anexo II – artigos de periódicos, p.248.

INTRODUÇÃO

Rodolfo Bernardelli (Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro RJ, 1931) juntamente com os pintores Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Henrique Bernardelli (1858-1936), integrou uma geração de alunos da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro que, nas décadas de 1870 e 1880, buscou a renovação da arte no país, tentando romper com alguns cânones da tradição acadêmica. A compreensão desse questionamento e dessas novas propostas nos permite conhecer melhor as características da produção artística brasileira do final do século XIX, até então patrocinada apenas pelo Governo Imperial e vinculada à Academia Imperial de Belas Artes e suas possibilidades de mudança e de ruptura.

As principais referências acerca do artista são o livro de Celita Vaccani¹, no qual a autora aborda os dados biográficos e a trajetória artística, e também apresenta um levantamento da produção do escultor; e a dissertação de Suely Weisz², em que a autora analisa os principais monumentos públicos realizados por ele no Rio de Janeiro,

Rodolfo Bernardelli nasceu em Guadalajara, no México. Viveu com sua família por algum tempo em São Pedro e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Depois, a convite de D. Pedro II, passou a residir na Corte, onde os seus pais se tornaram preceptores das princesas imperiais.

O artista ingressou na Academia Imperial de Belas Artes em 1870, tendo como professor de estatúária Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884). Em 1874, naturalizou-se brasileiro. Dois anos depois foi premiado na Exposição Internacional de Filadélfia com as esculturas *Saudades da Tribo* (1874) e *À Espreita* (1875). Recebeu no mesmo ano o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro com o relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*.

¹ VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: [s.n], 1949.

² WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

Bernardelli permaneceu em Roma, de 1877 até 1885, onde estudou com o escultor Giulio Monteverde (1837-1917). Conheceu, entre outros, os escultores Achille D'Orsi (1845-1922) e Eugenio Maccagnani (1852-1930).

Enviou diversas obras para a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro relativas a trabalhos que deveria apresentar como pensionista, como os bustos da *Checa* (1877) **[figura 1]** e *Jesus Cristo* (1877) **[figura 2]**, os relevos *Figura de Homem* (1877) **[figura 3]**, *Figura de Mulher* (1877) **[figura 4]**, *Adão e Eva* (1878) **[figura 5]**, *Fabíola* ou *O primeiro martírio de São Sebastião* (1878) **[figura 6]** e ainda cópias em mármore da *Vênus Calipígia* (1882) **[figura 7]**, do Museu de Nápoles e *Vênus de Médicis* (1885) **[figura 8]**. Em 1884, na Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro, apresentou os originais em gesso de três das suas obras mais famosas: *O proto-mártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* (1879) **[figura 9]**, *Faceira* (1880) **[figura 10]** e esboço da obra *Cristo e a Mulher Adúltera* (c.1882), cujo grupo em mármore fora finalizado naquele ano e apresentado na Exposição de Turim. **[figura 11]**.

Ao retornar ao Brasil, em 1885, Bernardelli, aprovado pela Congregação de Professores pelo bom resultado de seus trabalhos, assumiu o cargo de professor de estatuária da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1888, com Rodolfo Amoedo, seu irmão Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, fundou o Atelier Livre, que era uma forma de protesto ao ensino tradicional da Academia.

Acolhido com entusiasmo por um grupo de intelectuais ligado ao poder, Bernardelli irá se tornar o escultor oficial da Primeira República. Após a proclamação da República foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes, dirigindo a instituição de 1890 a 1916. Foi responsável pela criação do Conselho Superior de Belas Artes, pela separação entre a Escola de Belas Artes e o Conservatório de Música, por três reformas de ensino, em 1890, 1901 e 1911, pela criação da categoria de aluno livre e a construção do novo prédio da Escola na Avenida Rio Branco. Orientou numerosos alunos, tanto na Escola como no ateliê particular que manteve com o irmão Henrique, alguns dos quais se tornaram escultores destacados, como José Otávio Correia Lima, Nicolina Vaz de Assis e Amadeu Zani.

Em 1931, alguns jovens artistas fundaram no Rio de Janeiro o Núcleo Bernardelli que “era uma homenagem a Henrique e principalmente a Rodolfo Bernardelli, que na mocidade tinham também se insurgido contra o ensino retrógrado da Escola”³, preservando assim a memória do escultor como um artista renovador.

Esse breve comentário acerca do artista tem como objetivo demonstrar a sua importância tanto pelas obras realizadas, como pelas atividades que desenvolveu como professor e diretor da Academia Imperial de Belas.

É necessário, porém, apresentar os limites dessa pesquisa, que tem como objetivo principal realizar a análise da obra *Cristo e a Mulher Adúltera*, de Rodolfo Bernardelli, considerando o contexto histórico e social em que foi realizada. Foi focado principalmente o período em que o escultor se encontrava na Itália, entre 1877 e 1885, e as obras produzidas naquele país. Em paralelo, foi pesquisada a sua trajetória desde a década de 1870, com o objetivo de trazer novas informações sobre o artista e sua produção, procurando também esclarecer alguns equívocos constantemente repetidos.

Uma das questões enfocadas é a escolha do local para realização de sua formação. A cidade de Roma fora determinada pela Academia, mas provavelmente o cenário artístico italiano contemporâneo era o que melhor correspondia às aspirações do artista naquele momento, inclusive por possibilitar o contato direto com as obras de mestres renascentistas. Podemos apontar ainda certa similaridade entre o contexto italiano e brasileiro na experiência do patrocínio oficial para a pintura de história para os artistas do *Risorgimento*, durante a década de 1860. A Itália se impõe naqueles anos como um novo Estado, que ao se unificar, busca também estabelecer os parâmetros de sua identidade nacional. Por outro lado, provavelmente o cenário político da França republicana, derrotada com a Guerra Franco-Prussiana e marcada pela experiência da Comuna de Paris, não era visto com bons olhos pelo governo imperial brasileiro.

³Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. Notícia sobre Rodolfo Bernardelli, Ricardo Cipicchia e Victor Brecheret & dos sete bronzes ora incorporados à Pinacoteca do Estado. *Fundições em bronze: escultura brasileira* Jornal do Acervo Permanente Pinacoteca do Estado. São Paulo, p.7, jun.-jul. 1998.

Assim, Bernardelli estabelece-se em Roma, embora freqüentemente viajasse a Paris para visitar as exposições. Naquele momento ocorre também a permanência, na Itália, de dois pintores brasileiros de destaque e com quem o artista manteve relações de estreita amizade: Pedro Américo (1843-1905), que se encontra em Florença naqueles anos executando o quadro *Batalha do Avaíhy* (1877) e João Zeferino da Costa (1840-1915), que se encontrava no término de seu pensionato no exterior.

Analisando um manuscrito de Bernardelli, de cerca de 1877, notamos que o artista, entre outras observações importantes, faz críticas à Academia “*caída pela falta de seiva que se renovasse*” e que mantinha o “*estudo de uma arte sem programa cuja base era a cópia de gessos antigos, sem razão que pudesse esclarecer o seu fim.*”⁴ No mesmo documento, percebemos que o artista se pergunta quais são as novidades e tem um certo desnorteamento inicial com algumas obras realistas que viu:

*visitei na Academia de B (ilegível) as obras modernas e tive uma desilusão parte pela minha ignorância na parte psicológica do movimento artístico, as esculturas de então faziam o possível para imitar o natural. Vi umas cabeças de velhas a rir, com todas as mazelas de uma pele velha só faltava que tivessem cabelos implantados não gostei e o externei ao professor P. Am^o [Pedro Américo] que me disse ser ela a escola moderna.”*⁵

A Bernardelli, esses trabalhos podem ter lembrado as imagens de procissão, nas quais se colocavam cabelos.

Tadeu Chiarelli afirma que é dentro de um aspecto de renovação que o artista é compreendido em seu regresso da Itália. O motivo principal era sua filiação ao realismo burguês, muito forte na Europa daquele período⁶. O autor discute como o escultor conseguiu alcançar uma posição tão destacada no grupo de artistas republicanos, a ponto de levá-lo ao cargo máximo da principal

⁴BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188. Cf. WEISZ, op. cit., p.58.

⁵ Ibidem, p.58.

⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999. Entre Almeida Junior e Picasso. p.42-43.

instituição de arte do país⁷. As razões para isso seriam, além do caráter renovador de sua produção, a relevância e divulgação dadas ao escultor, por exemplo, por Ângelo Agostini (1843-1910), na *Revista Illustrada*, periódico de tendência abolicionista e republicana. Realmente Bernardelli é um dos artistas que maior destaque e críticas favoráveis obteve da revista, além de ter diversos trabalhos reproduzidos em ilustrações de página inteira.

Percebemos também que a Congregação da Academia Imperial de Belas Artes embora tenha feito muitas críticas à escolha de Bernardelli pelo estilo realista, nunca deixou de reconhecer os seus méritos. Em 1880, o pintor Rodolfo Amoedo incentiva Bernardelli a manter sua produção, já que tem “*sabido (...) que seu trabalhos tem agradado muito a todos exceto à Academia, porém não faça caso que aquilo está por um fio, é uma questão de tempo não tardará muito, espero, a desmoronar-se*”⁸. Para Luiz Marques, a Academia era pragmática em sua orientação e

*ainda quando manifestavam atitudes conservadoras, os professores da Academia pautavam-se mais pelas exigências impostas por uma sociedade sem colecionismo, sem mercado de arte, sem ambiente cultural e dependente quase que exclusivamente das idiosincrasias do Imperador, do que de um julgamento estético de princípio...*⁹

É importante notar que naqueles anos, além da revolução formal advinda de uma estética não mais idealizante, mas naturalista, ocorre também a introdução de novos temas ligados, sobretudo, à vida contemporânea. Alguns realistas, como Cecioni introduzem em suas obras assuntos da vida cotidiana e doméstica, como, por exemplo, o menino com o galo, a velha bêbada, o velho pescador ou a camponesa. Entretanto, no começo da década de 1880, aparece na Itália uma forma particular de realismo, denominado *verismo sociale*. Nessas obras, de maneira geral, a preocupação social é declarada em termos de um maior compromisso com a denúncia e revolta social ou dissimulada em uma

⁷ CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Bernardelli. *Skultura*, São Paulo, n.31, p.3-5, jun.-set. 1990.

⁸ CARTA de Rodolfo Amoedo a Rodolfo Bernardelli. Paris, 22 jun. 1880. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 133.

resignação inspirada na doutrina cristã, na invocação da compaixão e da fraternidade em Cristo como única solução admissível para o problema¹⁰. Ligando-se a essa tendência, Bernardelli buscou “*desenvolver um estilo nacional, adequando-se às sugestões da escultura naturalista e às temáticas sociais modernas de Achille D’Orsi*”¹¹, escultor conhecido por obras de crítica social como *I Parassiti* (1877), em que apresenta dois soldados romanos embriagados ou *Proximus Tuus* (1880), em que se vê um esquelético trabalhador exaurido sentado no chão árido com sua enxada. São trabalhos que causaram polêmica não só pela simpatia com as classes sociais mais humildes, mas também pela técnica empregada. *Proximus Tuus* foi apresentada na Exposição de Turim de 1880 em gesso pintado, imitando o bronze¹².

No mesmo período, Giulio Monteverde, em obras como a *Tomba Oneto*, de 1882, realizou uma figura andrógina de anjo em que apresentava certos aspectos de um clima decadentista e simbolista.

A nosso ver, o grupo escultórico *Cristo e a Mulher Adúltera* é a obra mais representativa do contato de Bernardelli com essas tendências na Europa. Pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, é considerado pela crítica como a obra que lhe proporcionou maior reconhecimento público. Nela, Bernardelli ultrapassou “*a gramática acadêmica em formas e dimensões, introduzindo um novo tratamento pictórico a escultura monumental*”¹³.

A obra teve boa aceitação na Academia que considera que o grupo

será uma bela produção de arte statuária e coroará honrosamente os estudos do talentoso pensionista, julga, pois, a seção de Escultura que a sua execução é conveniente e que o pensionista Rodolfo Bernardelli merece esta graça tanto pelo menos, quanto o mereceram os dignos professores desta Academia Victor Meirelles de Lima e João Zeferino da Costa, que a obtiveram, quando pensionistas. Pensa com tudo a seção que seria conveniente

⁹ MARQUES, Luiz (org). *30 MESTRES da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001. Introdução. p.23.

¹⁰ MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Itália: 1785-1943*. 2ª ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 1992. p.220.

¹¹ MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: *BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000. p.183.

¹² LAMBERTI, M. M. 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti. In: *STORIA dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1982. v. 7. p.40.

¹³ MIGLIACCIO, op. cit., p.183.

*recomendar ao pensionista que na sua produção procure inspirar-se no exemplo sem conta que Roma lhe oferece da grande escola idealista: o assunto escolhido pertence por sua natureza a esta escola.*¹⁴

Antes do grupo *Cristo e a Mulher Adúltera*, Bernardelli havia realizado duas outras obras de temática religiosa: o baixo-relevo *Fabíola* e a escultura *Santo Estevão*. Para a primeira, o tema foi retirado do livro *Fabíola ou a Igreja das Catacumbas*, do Cardeal Wiseman, publicado em 1854. Já para *Santo Estevão*, Bernardelli retirou o tema da *Divina Comédia* de Dante Alighieri e a composição formal de uma obra de juventude do escultor francês Falguière, *Tarcisius Martyr Chretien* (1868), que também havia se inspirado no livro do Cardeal Wiseman.

O estudo dessa temática permite uma compreensão maior do trabalho do artista, lembrando ainda que, como aponta Migliaccio: “a imagem religiosa tramitava mensagens políticas e sociais de grande atualidade: os profetas e mártires do passado aludiam aos eventos contemporâneos”¹⁵.

Gonzaga Duque, escrevendo em 1888, percebe que o artista se desvinculara do ideal clássico, por exemplo, em *Faceira*, escultura de uma índia, na qual

*ameaçou desviar-se da arte caindo na caricatura, ao gosto de Grévin. A ‘Faceira’, estátua em gesso exposta em 1880, nasceu dessa fase (...) Vestiu a sua figura com adornos selvagens; dependurou-lhe às orelhas rodela de pão, atou-lhe pescoço colar de dentes, e aos punhos braceletes de penas; e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina*¹⁶.

O tema do índio representando a nação brasileira já integrava o imaginário nacional¹⁷ e nessa obra de Bernardelli é tratado quase que como uma paródia de representações tradicionais.¹⁸

¹⁴ CONGREGAÇÃO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. *Parecer da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro. 9 nov. 1880. do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. Documento APO 196

¹⁵ MIGLIACCIO, Luciano. op. cit., p.183.

¹⁶ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).p.252.

¹⁷ Cf. COLI, Jorge. *Idealização do índio moldou a cultura nacional*. Disponível em: <http://www.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5.htm>. Acesso em: 09/08/2001.

¹⁸ MIGLIACCIO, op. cit., p.183.

Bernardelli realizou também em Roma cópias de duas esculturas antigas, bem ao gosto acadêmico. Já no final de seu estágio executou o *Cristo e a Mulher Adúltera*: “concebido fora de toda a preocupação clássica e animado por estranho poder¹⁹”, como ressalta o crítico Gonzaga Duque. O autor, em *A arte brasileira*, questiona porque não foi colocada auréola na figura do Cristo como há em *Santo Estevão*, porque o escultor não adotou o simbolismo convencional, chegando a considerar se seria falta de fé por parte do artista.

Dessa forma, notamos que as algumas novidades de composição e estilo que Bernardelli introduz em suas obras do período não foram completamente compreendidas em sua época e até hoje foram poucos os estudos enfocaram a sua produção nesse período.

O escultor procurou alcançar notoriedade apresentando no Brasil uma escultura moderna e de temática atual, tendo em vista a possibilidade de receber algumas importantes encomendas oficiais, como, por exemplo, a da estátua do General Osório²⁰. Almejava também iniciar carreira como professor da cadeira de estatúria da Academia Imperial de Belas Artes. Foi com essa visão que procuramos focar os trabalhos de Bernardelli realizados na Itália.

Por outro lado, é importante para análise da sua produção no período considerarmos a sua convivência com artistas e com intelectuais contemporâneos na Itália, com destaque para os escultores Giulio Monteverde e Achille D’Orsi, além do contato com obras de artistas franceses, que Bernardelli deve ter visto em mostras de arte e em visita a museus.

¹⁹ Ibidem, p.253.

²⁰ Em carta dirigida a João Maximiano Mafra, de 17 de novembro de 1879, o artista escreve: “A infausta notícia do falecimento do grande General Osório produziu-me tristeza por ver o país privado de um vulto muito influente nos negócios políticos e certamente pode fazer alguma crise, a morte que é coisa natural deixa sempre uma impressão e sobretudo quando ceifa a vida preciosa de um vulto como era o Osório, nome que pode simbolizar coragem e honra. Os nossos descendentes porém devem saber quem foi este homem grandioso e só a escultura é chamada a imortalizar-lhe a figura; foi com este pensamento que meu coração foi criando a esperança de ser eu o escolhido para esse fim, desculpe-me a ousadia, porém sou moço, amo minha arte como tenho-o provado até hoje e sou ambicioso de glória, poderei ser condenado por isto? Ocasão mais propícia para mostrar o meu talento certamente não terei mais! Peço portanto a V. S. que sempre se mostrou meu amigo e protetor [para] ajudar-me e guiar-me se puder em tão séria tarefa; já me lembrei que se a Academia fosse chamada a dar seu parecer sobre o meu projeto ela poderia por como obstáculo os trabalho de pensão a fazer, peço, porém, a V. S. que me escreva logo que isto

No primeiro capítulo da dissertação, o enfoque principal será dado aos primeiros trabalhos realizados na década de 1870 no Brasil, e que permitem perceber algumas opções estéticas do jovem artista. Serão também tratadas algumas questões relativas ao meio artístico e intelectual que o artista encontrou na Europa.

No segundo capítulo, serão enfocadas as primeiras obras realizadas na Itália, durante o ano de 1877. Esses primeiros trabalhos serão compreendidos principalmente por meio da correspondência relativa ao artista. Serão ainda aprofundadas algumas análises sobre o baixo-relevo *Fabíola* e as esculturas *Santo Estevão* e *Faceira*, do ponto de vista formal e temático. Por meio do estudo da crítica publicada em jornais, é possível constatar a boa recepção desses trabalhos no meio artístico carioca, assim como a existência de uma certa oposição, por parte da Academia, a certas características de sua produção, que transparece em alguns documentos oficiais e na correspondência relativa ao artista daqueles anos.

No capítulo três, será analisado o grupo escultórico *Cristo e a Mulher Adúltera*, que é considerado pela crítica a obra-prima do artista, não só pelo tema, como pela monumentalidade da escultura e por sua realização em mármore. Primeiramente será necessário compreender o tema, enfatizando algumas relações como os escritos de Ernest Renan. Para o aspecto formal, partirei, entre outras, da análise de uma gravura de Gustave Doré, que o pode ter inspirado, assim como do uso de certos recursos expressivos por parte do artista. Finalmente, serão feitas algumas considerações sobre a recepção dos principais trabalhos realizados na Europa pelo artista e que foram apresentados conjuntamente em uma grande exposição individual em 1885, ano em que Bernardelli assume a cadeira de Estatuária na Academia Imperial de Belas Artes. O sucesso da exposição, e em especial da apresentação do mármore *Cristo e a mulher adúltera*, pode ser facilmente percebido por meios dos diversos

não pode ser.” Cf. CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 17 nov. 1879. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

comentários publicados pela imprensa na época, e nos possibilita entender como Bernardelli tornou-se o escultor de maior prestígio nos anos finais da Monarquia.

Para essa pesquisa, foi realizado um levantamento dos documentos referentes ao artista nesse período, que integram os acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Dom João VI. Os documentos foram citados de acordo com a numeração dada por cada instituição. Ao acervo do Museu Dom João VI pertence ainda um importante conjunto de fotocópias de cartas datilografadas, escritas por Bernardelli e destinadas a João Maximiano Mafra (1823-1908), secretário da Academia Imperial de Belas Artes²¹.

Também foi consultado um acervo de cartas de Bernardelli, pertencentes a uma coleção particular, em São Paulo.

Para facilitar as transcrições, a grafia dos documentos manuscritos foi atualizada. Já para os artigos de periódicos publicados no período foram mantidos a ortografia, a paragrafação e os erros de impressão originais.

Foi colocada em anexo uma seleção de documentos relativos ao artista no período estudado.

²¹ Cujos originais infelizmente não foram encontrados.

CAPÍTULO I: COMENTÁRIOS SOBRE A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE RODOLFO BERNARDELLI NAS DÉCADAS DE 1870 E 1880.

1. As primeiras obras na década de 1870

Uma das primeiras obras de destaque de Rodolfo Bernardelli, então aluno da Academia Imperial de Belas Artes, é o *Retrato do Senhor Marquês do Herval* (1870), um medalhão em gesso, com o qual participou da 21ª Exposição Geral de Belas Artes. Em 1872, o artista executou o busto do célebre artista trágico Ernesto Rossi, que se encontrava em turnê naquele momento pela América Latina. No ano seguinte, Bernardelli realizou sua primeira estátua, *Davi, vencedor de Golias*, “dentro do sentido clássico que então dominava a Academia.”¹

Durante a década de 1870, o artista executou suas duas primeiras esculturas de temática indianista: *Saudades da Tribo* (1874) [figura 12] um índio em repouso e *À Espreita* (1875), um índio em atividade de pesca. As duas obras se perderam. A primeira delas teria sido quebrada conforme as informações de uma carta do pintor Francisco Villaça a Bernardelli². A temática foi, porém, constantemente reelaborada pelo artista, que realizou, entre outras obras, as figuras femininas da *Faceira* (1880) [figura 10], *Moema* (1895) e *Paraguaçu* (1908)³.

Como ressalta Jorge Coli, o indianismo tem um lugar prevalecte na cultura brasileira, que criou um tecido de lendas sobre si própria. Surgido no final

¹ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolpho. Subsídios para a história da escultura, gravura e desenho do Rio de Janeiro (1889-1930). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1973. v. 296, jul.-set.-1972.p.197.

² Francisco Villaça escreve a Bernardelli: “Os restos da mal aventurada estátua da Espreita estão em meu poder, isto, é a cabeça, o tronco e uma perna.” Cf. CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli. Rio de Janeiro, 1 dez. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 128.

³ Essas obras marcam momentos diversos da trajetória do artista. *Moema* é uma escultura em tamanho natural, feita alguns anos depois que o escultor assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes e que se vincula à tradição temática inaugurada por Vitor Meireles. Nessa obra, Bernardelli mantém diálogo com obras dos escultores italianos Vincenzo Gemito e Medardo Rosso. Se a *Moema* representa um personagem excluído da formação do país, com a estatueta *Paraguaçu* vê-se a representação do selvagem adaptado à civilização, que irá dar continuidade ao processo histórico do país. Essa última figura porta ainda um crucifixo ao pescoço. Cf.

do século XVIII, com os escritos de Santa Rita Durão, o tema alcançou amplo desenvolvimento durante o império.

A elite imperial, como aponta Angela Alonso, teve o romantismo como uma das bases do seu ideário constituído principalmente pelos escritos de José de Alencar e Gonçalves de Magalhães, que se encarregaram de “*gerar uma imagem da nação brasileira como síntese americana de europeus e aborígenes, africanos excluídos*”.⁴ Assim, *A confederação dos tamoiós* (1856), de Gonçalves de Magalhães, e *O Guarani* (1857), de José de Alencar, amalgamaram as formas românticas européias aos propósitos nacionais. O indianismo romântico ligava-se ao projeto de afirmar uma diferença específica da América em relação à Europa, e principalmente em relação a Portugal:

*O romantismo europeu dava o molde para uma estereotipação: os nativos eram estilizados como aristocracia autóctone. A idealização da nacionalidade tinha por epicentro a fusão de um colonizador épico com um bom selvagem. Assim se congelavam as características positivas em uma imagem idílica da nacionalidade e se expurgava o processo de colonização.*⁵

Era preciso que no Brasil se constituísse uma diferenciação em relação à metrópole, criando assim uma tradição nacional. Os romances de Alencar fizeram parte desse trabalho, conferindo à tradição inventada uma forma acessível ao gosto médio.

Para Luciano Migliaccio a imagem do índio, que adquire uma nova consistência histórica como fundadora da nacionalidade e da identidade americana, reforça a missão do império cujo papel providencial é a conclusão do processo civilizatório dos povos, com a justificativa da unidade política por meio da instituição monarquista. Essa visão é apresentada em uma série de encomendas de monumentos públicos, como nas esculturas da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, do Hospício da Praia Vermelha (atualmente Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro), realizadas pelo escultor alemão Ferdinand August Pettrich (1798-1872) e pelo italiano Luigi Giudice, e no

MIGLIACCIO, Luciano. *Moema – Rodolfo Bernardelli*. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 22 mai. 2003.

⁴ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.57-58.

monumento eqüestre de Dom Pedro I, na praça Tiradentes da mesma cidade, realizado entre 1857 e 1862, pelo artista francês Louis Rochet (1813-1878), um dos mais destacados escultores do Romantismo francês.

O monumento a D. Pedro I tornou-se uma das obras mais emblemáticas dessa produção. Para realizá-lo, Rochet baseou-se no programa iconográfico concebido pelo pintor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879), executando uma estátua eqüestre, em que figura D. Pedro I, que levanta com a mão direita a declaração da independência. Em sua base figuras de índios simbolizam os rios brasileiros, com as plantas e os animais típicos de suas regiões **[Figura 13]**. Para Migliaccio:

*Sem se relacionar diretamente com a figura do imperador, os gigantescos ameríndios, cheios de vigor, cravam no espectador seu olhar orgulhoso e interrogativo de homem da selva. Parecem estar perfeitamente à vontade como soberanos bárbaros em trono entre os tucanos, os crocodilos, as tartarugas e os tamanduás que despontam entre as folhas de bananeiras, das bromélias e de outras plantas que formam uma animada floresta de bronze.*⁶

O autor ressalta que os estudos para realização das maquetes dos grupos foram baseados nas fisionomias de mestiços, de caboclos e de índios civilizados. Rochet ainda teria selecionado as imagens a partir da ampla documentação etnográfica produzida pelos viajantes, de maneira a “*alcançar uma representação decorosa dos índios brasileiros, ao mesmo tempo respeitosa dos traços típicos e característicos desses povos*”, evitando assim representar certos aspectos que poderiam ser considerados extravagantes, como o uso da botoca, da pintura corporal e dos brincos circulares de penas ou de sementes.⁷

Jorge Coli ressalta que tudo isso era muito novo, já que Chaves Pinheiro, em 1872, na obra *Alegoria do Império Brasileiro* (1872) **[figura 14]** estava modelando um índio que representava a nação brasileira: “*uma estátua grega*

⁵ Ibidem, p.57

⁶ MIGLIACCIO, Luciano. A escultura monumental no Brasil do século XIX: a criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. (Texto não publicado)

⁷ Ibidem.

vestida de tanga.”⁸ Valeria Piccoli destaca que o índio da escultura apresenta um cocar como coroa, a tanga de penas, os pés descalços, “*como a identificar o homem da selva que domina a natureza*”⁹. Entretanto, a figura porta o cetro dos Bragança ao invés de arco e flecha, um escudo com o brasão imperial e ainda um manto semelhante ao do imperador, mesclando assim os símbolos da monarquia e a imagem do bom selvagem.

No final dos anos 1860, também o escultor Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-1889)¹⁰ procurou inovar a escultura nacional com a *Paraíba* [figura 15], obra que guarda proximidades com as esculturas de Rochet, na representação naturalística do indígena. Sobre essa obra, escreve Gonzaga Duque:

*A Paraíba feita em época muito distante (1867) já pode ser considerada o prenúncio de um artista destinado à aplicação das leis da estética moderna à escultura, tais são os caracteres especiais que a crítica lhe nota. Em 1867 Almeida Reis era um interno da Academia, e, nesta condição devia escolher assunto, segundo é praxe, na Bíblia, guardando o maior respeito pela forma pura e imutável do classicismo. Ora a Paraíba nada tem de bíblico, logo acusa o mais irreverente desprezo pela fria forma das alegorias acadêmicas, arrojo este que, sem dúvida alguma, contrariou a ditadura oficial da arte. A escultura é moldada em gesso e representa uma índia assentada sobre um rochedo donde ele separa duas pedras que dão livre passagem à veia d'água. E com vigor de movimento que o artista lhe deu foi-se a muito pretendida e assaz falada dignidade da forma.*¹¹

Segundo Maria Alice Milliet, pela escolha do tema e pela pose pouco convencional da figura, o artista já demonstra talento e originalidade, “*qualidades raras na estatuária do período. O desejo de mudança leva-o a filosofia*

⁸COLI, Jorge. *Idealização do índio moldou a cultura nacional*. Disponível em: <http://www.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5.htm>. Acesso em: 09/08/2001.

⁹ PICCOLI, Valéria. As três raças do império. In: *O BRASIL redescoberto*. Carlos Martins, curadoria geral. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999. p.46.

¹⁰ Generico dos Santos fornece algumas informações acerca da formação do artista: “Se me fosse possível, no abreviado destes comentários, gostaria de estudar o meio artístico em que, em definitivo, floriu o espírito de Almeida Reis, em Paris. (...) Formou-se (...) à ação de Dalou, Carrier-Belleuse, Falguière, Mercié. E, mais, Chapu, Saint-Marceau, Bartholomé, Injalbert. Isto é, entre as três correntes, a de influxos gregos, a neoflorentina, sob a égide de Donatello, que tentava corrigir a moleza da primeira, e a naturalista, chefiada, precisamente, por Carpeaux. Com ele, pela fuga do modelado, a estatuária sugere a cor.” In: SANTOS, Generino dos. *Humanidades*: livro undécimo: o estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1939. v. 7. p. 105-106.

positivista.”¹². A autora contrapõe a produção de Almeida Reis à de Chaves Pinheiro, ressaltando que a pouca inventividade era a marca deste último.

Sobre *Saudades da Tribo*, Celita Vaccani relata que Bernardelli, já idoso, descrevia a escultura como uma “*figura de índio que fizera, civilizado, de calções e peito nu, onde se via uma pequena cruz, presa a uma corrente, o qual, pensativo, parara o trabalho, segurando o machado, para olhar saudoso o horizonte.*”¹³ Sobre essa obra, encontramos uma ilustração [figura 12] e um amplo comentário quando de sua apresentação na 23ª Exposição Geral de Belas Artes, assinado por Giuseppe Diavolino (provável pseudônimo de jornalista ou crítico), no periódico *Mephistopheles*, de janeiro de 1875:

“Ahi está aberta a exposição dos trabalhos [anuais] dos alumnos da academia de bellas artes.

É abundante desta vez, pelo menos na quantidade.

Onde ella é minguada é na estatuária; e no entanto é exactamente ahi que encontramos o melhor trabalho.

Íamos quase dizendo: o unico.

Oh! não se offendam os autores dos demais. Sabemos perfeitamente que não satisfaz [ilegível] às exigencias da critica severa o trabalho que mencionamos com preferencia; mas os outros satisfazem menos. É, portanto, aquelle o principal.

É uma estatua de tamanho natural.

*Esta só, mas é uma composição, representa uma idéa, conta uma historia, exprime um poema inteiro aquella figura solitaria.”*¹⁴

O autor passa então a descrever a escultura:

*É um indio; tem concluído a tarefa; sentado em uma pedra, repousa os membros fatigados, empunha ainda o alvião, e lembra-se da patria, e tem saudades da sua tribu, donde o afastou a cathechese para admittil-o á communhão dos homens civilizados: o trabalho!*¹⁵

O tema da obra é colocado pelo autor em contraposição às bases fundadoras da colonização no Brasil: a catequese e o trabalho, como formas de civilização. Em seguida, aborda o aspecto formal da escultura, ressaltando a

¹¹ DUQUE, op.cit., p.244.

¹² MILLIET, Maria Alice. *O corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p.185.

¹³ VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: s.ed., 1949. p.55.

¹⁴ DIAVOLINO, Giuseppe. *Bellas Artes. Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6, jan. 1875.

fidelidade do artista ao tipo apresentado, com as características da raça, “*sem mesquinhez que prejudique a grandeza do assunto, sem exageração que o torne absurdo.*”¹⁶ O autor não menciona, porém, o crucifixo ao pescoço do índio, o que poderia nos levar a pensar em um equívoco por parte do artista.

Saudades da Tribo provavelmente era um trabalho que apresentava maiores afinidades no tratamento da figura com as obras de Almeida Reis e de Louis Rochet do que com esculturas de mesmo tema de Chaves Pinheiro, mesmo em obras em que o autor fugia do convencional, como no grupo *Ubirajara* (s.d.) [figura 16], no qual apresenta, porém, uma maior expressividade no rosto e na atitude do personagem principal.

Rodolfo Bernardelli se revela com essa obra um artista que não pretende seguir as convenções estabelecidas. O personagem de *Saudades da Tribo* é um indígena aculturado, que sente saudades da vida na floresta e que parece não haver se adaptado completamente à civilização. Essa imagem se contrapõe à do indígena soberano das selvas, de Rochet e mesmo daquele que porta os símbolos imperiais, de Chaves Pinheiro. O índio de Bernardelli, em momento de repouso, volta-se para seu drama individual: a saudade da cultura de seus ancestrais.

Voltando ao artigo do *Mephistopheles*, para o autor do texto, com mais alguma atenção e estudo e uma maior liberdade na execução, Bernardelli poderia dispensar a inscrição na base da escultura, todos a compreenderiam na expressão da figura, à primeira vista. Continua o texto, ressaltando que ao equilíbrio encontrado na representação do tipo físico não corresponde, porém, a expressão de saudade:

Não revela este a expressão da saudade, idéa única que devia animal-o. Aquelle olhar devera ser abstrato indefinido, sem objectivo determinado, mas vago longo, a perder-se entristecido nas brumas do horizonte, onde na miragem creada pela recordação suppõe elle a tribu que lhe desperta a saudade.

Assim como está, parece prender-se me um ponto fixo, e, o que mais é, attrahido pela curiosidade, não de uma cousa que se procura ver com a imaginação, mas do objeto que se espera com prevenida tranquillidade e sem receio.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

Sabemos que na pintura há o poderoso auxilio da pupilla, onde o pincel pode imprimir a expressao do olhar; mas exactamente ahi é que se faz valer a habilidade do esculptor. O olhar, por sua vez illuminado, anima o semblante com a expressao que elle traduz. O esculptor, privado daquelle auxilio da pupilla deve imprimir na physionomia o sentimento que suppõe animar o olhar. E assim o semblante do indio devera manifestar tristeza, o que com justeza não pode a crítica encontra naquelle de que tratamos.”¹⁷.

O crítico do *Mephistopheles* finaliza o texto com a seguinte observação: a figura de *Saudades da Tribo*, da forma como foi realizada, aproxima-se muito mais do personagem Peri, de José de Alencar, em *O Guarani* (1857), que “*esperando o bote da onça que devia conduzir viva aos pés da sua Cecy adorada, pudera talvez ser representado assim*”.¹⁸ É interessante observar essa exigência de expressão do sentimento adequado, provavelmente fruto do conhecimento do crítico acerca da escultura contemporânea européia.

Bernardelli retoma o tema em obra realizada poucos meses depois, *À Espreita* (1875) ou *Um índio surpreendido por um réptil*¹⁹, como se refere a ela o crítico Julio Huelva²⁰, em um artigo da *Gazeta de Notícias* de 1875. Para o autor, é um trabalho em que o artista foi muito feliz, conseguindo aliar na expressão do personagem dois sentimentos opostos, o medo e a coragem, fazendo um todo homogêneo e harmonioso.²¹

O índio em atividade de pescar, surpreendido por um animal que não esperava, deveria provavelmente ter estampado em seu rosto o susto gerado por

¹⁷ DIAVOLINO, Giuseppe. Bellas Artes. *Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6, jan. 1875.

¹⁸ O autor descreve a postura do personagem: “A figura está quasi nua, tendo apenas por vestuário uma ligeira tanga. Está sentada sobre um bloco, com as pernas estendidas e cruzado um pé sobre outro: segura com um das mãos o cabo do alvião, e descansa a outra sobre a perna direita, com a palma voltada; o corpo verga-se-lhe á fadiga, com bem espreito abandono e, contorcendo o dorso, volta o rosto, alongando a vista para o horizonte onde imagina estar situada a tribu. *É esta a attitude*, e bem pensada é.” DIAVOLINO, op. cit., p.6.

¹⁹ O trabalho também é mencionado com esse título em um artigo do *Jornal do Commercio* com esse mesmo título. Cf. ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Para Celita Vaccani, essa obra deveria ser igualmente a figura de um índio vigilante de seus domínios. Porém o título dado pela imprensa esclarece que na verdade o índio é surpreendido pelo animal, que deveria estar à espreita. VACCANI, op. cit., p.55.

²⁰ Pseudônimo de Alfredo Camarate (1840-1904). Jornalista, crítico e arquiteto. Veio ao Brasil em 1872. Cf. *ENCICLOPÉDIA da literatura brasileira*. Direção de Afrânio Coutinho; J. Galante de Sousa. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.

²¹ HUELVA, Julio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.12, 13 ago. 1875. Folhetim da *Gazeta de Notícias*, p.1.

tal situação. Novamente o artista faz um indígena humanizado, quase fragilizado, que se distancia cada vez mais das criações oficiais daquele período.

Para Alfredo Bosi, a partir dos anos 1870 o conservadorismo das oligarquias viu-se desafiado por uma corrente progressista, defensora da indústria e do trabalho livre e desejosa de equiparar o Brasil com os grandes centros capitalistas:

*Para esse movimento de idéias, que Joaquim Nabuco chamou de novo liberalismo, o mito do bom selvagem não tinha muito que dizer. Era um símbolo de outros tempos, forjado pela cultura da Independência, e que só poderia sobreviver como assunto de retórica escolar*²².

Nesse sentido, esses trabalhos de Bernardelli estariam em sintonia com esse novo cenário, modificando a figura já tradicional do indígena, que não é representado heroicamente como um símbolo do Brasil. Por outro lado, essas modificações são sutis. Seu caráter renovador não chega a ser discutido amplamente mesmo pela crítica especializada, que se mostra muito mais interessada em comentar a qualidade técnica das obras.²³ Em 1876, Bernardelli recebeu medalha de bronze na Exposição Internacional de Filadélfia pelas obras *Saudades da Tribo* e *À Espreita*.²⁴ No mesmo ano com *Davi, vencedor de Golias*, recebeu a Primeira Medalha de Ouro, na 24^a Exposição Geral de Belas Artes²⁵.

Outro ponto importante, revelado também a partir da crítica publicada na imprensa naqueles anos, é a expectativa em torno da ida ao artista para a Europa a fim de se aperfeiçoar. O escultor já é considerado muito talentoso em vários artigos de importantes jornais dessa época. É interessante notarmos, por exemplo, que Julio Huelva, no texto citado, faz críticas ao marasmo em que se encontram

²² BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.246-247.

²³ Como em artigo publicado na Gazeta de Notícias, de 18 de dezembro de 1875, no qual o autor apenas comenta que Bernardelli retomara um assunto retirado costumes dos nossos indígenas, e que tanto na plástica como na estética é notável o seu progresso. Cf. [RODOLFO Bernardelli]. *Gazeta de Notícias*, ano 1, n.139, p.2, 18 dez. 1875.

²⁴ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaio e Documentos).p.251. O certificado não apresenta o título das obras premiadas. Os critérios para o julgamento foram: excelência artística e figura. Cf. Certificado de participação na *International Exhibition Philadelphia*, Filadélfia, 1876. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 645.

²⁵ VACCANI, op. cit, p.55.

as artes no país; à pobreza da coleção artística da Academia e à falta de apoio do governo para com a instituição, e procura demonstrar que dentro desse cenário Bernardelli é um dos poucos artistas que se destacam. Assim, afirma que a obra *À Espreita* é de tal valor que lhe parece um “vandalismo” não enviar o artista ao exterior tendo porém “o cuidado ainda assim de o fumigar e desinfetar de algum vício, que por ventura tenha contrahido na nossa atmosphera artistica!” O crítico afirma que essa escultura não é uma *Vênus de Medicis*, nem uma *Gloria Victis*, de Mercie(1845-1916).²⁶ A obra de Bernardelli constitui uma individualidade, diferenciando-se das realizações dos escultores franceses Canova (1757-1822), James Pradier (1790-1852), e Jouffroy (1806-1882) justamente por *conservar “virgem a poesia de nossas maravilhosas florestas”* e por conhecer “*por modelos, não só as estatuas da velha escola grega, mas as formas elasticas e robustas dos selvagens que ainda povoam parte do nosso solo.*”²⁷

Huelva reforça a imagem do escultor como um gênio nacional, que teve como orientação apenas o seu talento e o estudo da natureza, e que merece, como nenhum outro até aquele momento, ir estudar a obra dos velhos mestres na Europa. Para esse crítico, o sentimento da arte é intuitivo em Bernardelli, que conseguiu em *À Espreita* fugir, como um artista já experiente, do monótono efeito das linhas paralelas, apresentando uma escultura que não tem nenhum dos quatro pontos de vista sacrificados, “*quando muitos escultores de nomeada se consideram felizes se apenas sacrificam um só lado dos seus modelos.*”

Assim, como foi possível perceber em nossa pesquisa, desde o começo de sua carreira o artista recebeu grande destaque na imprensa.²⁸ A viagem a Roma,

²⁶ *Gloria Victis* (1872-1874) foi apresentada no salão francês de 1874. O autor havia modelado inicialmente uma figura alada da Fama, carregando um guerreiro vitorioso. Entretanto, ele a redesenhou quando a França foi derrotada, substituindo o guerreiro por um personagem caído, que porta um sabre quebrado. A forma moderna do sabre é o único detalhe que alude à recente guerra. Nos outros aspectos, o grupo foi concebido como uma alegoria clássica. JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, {c.1985}. p.191.

²⁷ HUELVA, Julio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.12, 13 ago. 1875. Folhetim da *Gazeta de Notícias*, p.1.

²⁸ Por exemplo, em 8 de julho de 1876, a *Revista Illustrada* divulga que Bernardelli “vai offerecer à associação [Restauradora da Língua Portuguesa] o busto do finado Barreto Bastos, como o homem que mais termos inventou nesse dialeto. Esta idéia consta-nos que fôra inspirada ao jovem escultor pelo Sr. thesoureiro da Recebedoria, um dos maiores puristas da língua.” [NOTA sobre Rodolfo Bernardelli]. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 1, n.26, p.6, 8 jul. 1876.

como pensionista da Academia, foi noticiada por diversos jornais do período. Por exemplo, a *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini, publica uma nota em setembro daquele ano, na qual é comentado que o artista vai para a Europa com uma pensão magra e cheio de ônus e exigências, e que quando a Academia o premiou, ele já havia sido reconhecido por seus trabalhos pelo júri da Exposição da Filadélfia²⁹. Ou então em artigo da *Gazeta de Notícias* também acerca do prêmio:

“(...) Depois, ofereceram-lhe um banquete modesto, mas cordial, findo o qual carregaram o em triunfo até sua morada.

Agora vai partir dentro em pouco para a Itália o novel artista, afim de alli aperfeiçoar o seu bello talento. Não se póde duvidar, em vista de taes premissas, que voltara trazendo em si um artista notavel para o paiz.”³⁰.

Essa expectativa em torno do artista torna-se mais clara se acompanharmos na imprensa as notícias acerca de cada trabalho enviado da Itália durante aqueles anos, e apresentado nas Exposições Gerais, assim como a ampla atenção dada à exposição individual do artista de 1885, com longos artigos na primeira página dos principais jornais do Rio de Janeiro³¹.

Em 1876, Bernardelli realizou também o busto em gesso de Felix Émile Taunay **[figura 17]**, antigo diretor da Academia Imperial de Belas Artes, para ser fundido em bronze. A obra foi uma encomenda da Congregação de Professores da Academia.

2. O prêmio de viagem

Rodolfo Bernardelli recebeu em 1876 o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro³² com o baixo-relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* **[figura 18]**. O

²⁹ Junio. Ricochetes. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 1, n.37, p.7, 30 set. 1876.

³⁰ RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 264, p.1, 24 set. 1876.

³¹ Por exemplo, em artigo: RODOLPHO Bernardelli. *Jornal do Commercio*, ano 63, n.288, p.1, 16 out. 1885. (ver anexo)

³² Com a portaria n.336, de 31 de outubro de 1855, ficaram estabelecidas as instruções para a execução do título 7º dos Estatutos da Academia de Belas Artes, que trata dos pensionistas do Estado. O Prêmio de Primeira Ordem para os alunos consistia na pensão anual de 3.000 francos, paga, por trimestre adiantado, pela legação brasileira do país em que se encontrasse o pensionista, ou pela legação em Londres, caso não existisse representação no país visitado.

tema fora designado pela Congregação da Academia Imperial de Belas Artes, e escolhido entre assuntos de história, religiosa ou profana ou, ainda, de mitologia. O artista, sem concorrentes para o concurso, teve cerca de um mês para executar o esboço em argila, que foi posteriormente passado para o gesso. Tanto os croquis da composição **[Figura 19]** como o baixo-relevo foram expostos ao público durante três dias. Sobre o relevo existe a *Fala do Concurso*, documento da Academia Imperial de Belas Artes, de 16 de setembro de 1876, assinado por Ernesto Gomes Moreira Maia, Antônio de Pádua e Castro e João Maximiano Mafra, que revela a visão da comissão acerca da obra e as razões da sua aprovação:

O candidato Rodolpho Bernardelli satisfaz plenamente as condições do programa e na execução de seu trabalho foi muito além do que era razoável esperar de um aluno de uma escola que ainda principia e se acha tão afastada do centro artístico.

*Príamo de joelhos implora choroso e cheio de majestade, a clemência de seu cruel inimigo este herói se deixa comover e na atitude de compaixão revela pela expressão fisionômica que as lágrimas daquele desgraçado ancião lhe têm tocado a alma; a seu lado, um dos seus amigos está visivelmente comovido e mostra o maior empenho na resolução que vê o seu amigo prestes a tomar, em plano mais afastado e dentro da tenda, o outro companheiro de Achilles e uma escrava atendem com todo o interesse a cena que se passa na porta dela, no último plano vê-se o acampamento grego e o arauto do herói de Homero jaz exangue no primeiro plano o cadáver do grande Heitor. Todo o assumpto está completamente desenvolvido.*³³

Nesse parecer, os professores entendem que os trabalhos estão satisfatórios na execução, proporção das figuras, musculatura e movimentação, salvo pequenos defeitos que desapareceriam com mais alguns dias de trabalho. O

Aqueles que permanecessem cinco anos na Europa deveriam estudar durante três anos em Paris; escolher um mestre ou guia, pertencente ao Instituto de França ou à Escola de Belas Artes, que pudesse encaminhá-los nos concursos e facilitar-lhes o ingresso nas escolas públicas. Feita a escolha, o pensionista deveria comunicá-la ao ministro brasileiro em Paris, para que este o apresentasse e recomendasse ao mestre. Ao pensionista era facultado mudar de professor.

O estudante tinha múltiplas obrigações a cumprir. Assim, caso fosse pintor, gravador ou escultor, deveria fazer além do estudo diário no atelier do mestre, trabalhos de modelo vivo na *École des Beaux-Arts*. O envio de trabalhos para o Brasil também estava prefixado semestralmente. Depois do estágio francês, o pensionista partiria para a Itália, onde poderia ficar durante dois anos, findo o qual poderia viajar por outros países, com o objetivo de ampliar seus conhecimentos. Cf. MORALES de los Rios, Adolfo. *O ensino artístico no Brasil*. Rio de Janeiro: s.n., 1938?. p.250, 251 e 252.

³³ Notação 5081. Museu Dom João VI.

documento enfatiza ainda que a expressão dos personagens está bem determinada, o panejamento, com exceção da túnica de Príamo, está bem executado e, principalmente, que quanto ao efeito de perspectiva, o autor merece especial menção, pois venceu devidamente uma das maiores dificuldades do baixo-relevo moderno: “os gregos fugiam dela fazendo seus fundos lisos e esboçando todas as suas figuras quase sempre no mesmo plano.”³⁴ A única crítica feita refere-se à falta de “uma figura de primeiro plano à direita do baixo-relevo, a fim de destruir ou pelo menos atenuar o mau efeito que produz a linha diagonal da composição”³⁵. O maior destaque para a obra, como vimos, é dado ao efeito de perspectiva, com a relação figura e fundo bem trabalhada pelo artista.

Sobre o relevo encontramos um artigo sem assinatura, publicado na *Gazeta de Notícias* de 1876, no qual o autor ressalta os progressos do artista e afirma que este, por necessidade financeira, exerce a profissão de músico, em paralelo à realização dos estudos na Academia Imperial de Belas Artes. O autor passa então a destacar as qualidades artísticas da obra, na representação dos personagens principais, e nas figuras e acessórios que compõem o fundo da cena:

*Ainda assim, no curto espaço de quarenta dias, que lhe foram marcados pela congregação para executar o assumpto designado á sorte, apresentou elle um baixo relevo em que ha não menos de duas figuras que são dois bellos estudos de nu, além de duas mais quasi nas mesmas condições, e isto sem fallar nas outras figuras e acessórios que formam o fundo ao quadro, onde tambem não se desmente o seu talento de compositor.*³⁶

Em nosso entender, a figura de Aquiles apresenta-se, porém, um pouco atarracada, sendo o dorso um pouco maior do que as pernas. Já para a de Heitor, partimos do pressuposto que Bernardelli deve ter tido como referência a obra *Abel morto* (1842) [figura 20], do escultor toscano Giovanni Duprè (1817-1882). Celita Vaccani enfatiza que o artista tinha contato com obras estrangeiras, no período, por meio de jornais e revistas.

³⁴ Ibidem

³⁵ Ibidem.

³⁶ RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.264, p.1, 24 set. 1876.

Abel foi uma obra do início da carreira de Duprè, derivada de seu estudo com Lorenzo Bartolini. É uma estátua em tamanho natural, com a qual esse artista se tornou um renomado pioneiro do verismo, embora posteriormente a tendência tenha se abrandado em sua produção. Muito conhecido por suas inúmeras réplicas, o original se encontra no Louvre. Acerca dessa obra, o que chocou e fascinou o público, segundo Janson³⁷, foi a despreocupação do artista em dissimular as conseqüências anatômicas da morte na face do personagem, com os olhos vazios e a boca aberta. Não é uma simples imagem de Abel morto, para o autor está ali representado um cadáver abandonado em um deserto. Por meio da figura de Aquiles é possível perceber que Bernardelli, antes mesmo da viagem para a Europa, já tinha como referência uma escultura polêmica por seu forte naturalismo.³⁸

Outra provável referência importante para execução desse trabalho é a talha da Igreja de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro. Trabalharam nessa igreja, na década de 1860, os mais importantes entalhadores e escultores do período: Antônio de Pádua e Castro, Chaves Pinheiro e seu aluno Almeida Reis. Nos painéis sobre a vida de São Francisco, realizados por Chaves Pinheiro e Almeida Reis **[figuras 21 e 22]** podemos perceber o diálogo com obras do Renascimento, principalmente as de Ghiberti, no uso da perspectiva e no *schacciato* das figuras.

3. O pensionato em Roma

Em 23 de outubro de 1876, ficou decidido pela Congregação da Academia Imperial de Belas Artes que o pensionista Rodolfo Bernardelli deveria fazer os seus três primeiros anos de estudo diretamente em Roma³⁹. A escolha pode ter

³⁷ JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c.1985]. p.85-87.

³⁸ Segundo Carlo del Bravo, o gesso, que foi exposto na Academia no outono do mesmo 1842, causou escândalo, porque se pensou que se tratava de um calco sobre o modelo. Chegou-se a ponto de se desnudar o modelo Antonio Petrai, para, comparando os dois, se comprovar o engano, como narra o próprio Duprè. Cf. BRAVO, Carlo del. *Il bozzetto dell'Abele' di Giovanni Duprè. Paragone*. Florença, ano 23, n.271, p.69-78. set. 1972.

³⁹ Conforme a documentação oficial. Notação 5084. Museu Dom João VI.

sido realizada por motivos similares aos que determinaram anteriormente a ida de Zeferino da Costa⁴⁰. Conforme aponta Melvin Lee, o motivo da escolha do pensionato em Roma para o pintor encontra-se explicitado no ofício da Congregação da Academia, destinado ao Governo Imperial:

*A carestia da vida em Paris, a exigüidade da pensão estabelecida, e, mais que tudo, as distrações daquela grande cidade, que a experiência tem nos demonstrado perturbar o estudo dos nossos alunos, contrastando com a vida tranqüila, módica e apropriada ao estudo das belas artes que Roma oferece, são as razões que levaram a Congregação a tomar esta resolução...*⁴¹.

Provavelmente também o cenário político da França republicana, que fora derrotada com a Guerra Franco-Prussiana em 1870 e marcada pela experiência da Comuna de Paris, não teria sido visto com bons olhos pelo governo imperial brasileiro.

Em 2 de fevereiro de 1877, Rodolpho Bernardelli já se encontrava na cidade, tendo antes ido a Paris visitar galerias e ateliês. O artista informou aos professores que a *Accademia di San Luca* desde 1873 se achava suspensa do exercício de suas funções escolásticas, tendo sido substituída no atual governo por um Instituto. Porém, com relação ao Instituto, o artista escreve que não poderá “*tirar proveito dele porque as suas aulas são elementares e se limitam a um curso muito inferior aquele de aperfeiçoamento, sendo que os escolares quando [completam] seus estudos obrigatórios escolhem entre os diversos professores honorários*”⁴². Assim, o artista afirma que irá procurar um dos melhores professores da capital, para poder principiar seus estudos. O escolhido foi Giulio

⁴⁰ A Congregação dos Professores da Academia havia procurado desde a década de 1860 estimular o intercâmbio artístico, tendo concedido o título de membros correspondentes a vários artistas estrangeiros. Entre os participantes, na *Accademia di San Luca* constavam Cesare Mariano, Roberto Bompiano, Nicolau Consoni, pintores de história, Alexandre Castelli, paisagista, Francesco Fabri, Luis Amici e Estevão Galleti, escultores. Em Nápoles, o pintor Domenico Morelli e em Florença, Giovanni Dupré e Antonio Ciseri. O nome de Giulio Monteverde, como mestre de Bernardelli, também é mencionado. Cf. MORALES de los Rios, Adolfo. *O ensino artístico no Brasil*. Rio de Janeiro: s.n., 1938?.

⁴¹ OFÍCIO da Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, 27 ago. 1868. Cf. LEE, Francis Melvin: *Henrique Bernardelli*. Dissertação de mestrado - Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. p.62.

⁴² MINUTA de CARTA de Rodolfo Bernardelli. Roma, 2 fev. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli . APO 398.

Monteverde, um escultor muito destacado em Roma naquele período, como veremos posteriormente.

Em um manuscrito de 1877, Bernardelli define o seu contato com o realismo:

Apenas iniciado no estudo da arte escultórica, apesar de obtido uma medalha de bronze na Exposição Universal de Filadélfia, encontrei a arte em estado latente de transição, como a escola romântica estava quase morta, o realismo estava começando a sua dominação no espírito dos novos. Um ano antes tinha falecido o escultor de maior nome então no campo artístico, o Carpeaux – em matéria de evolução artística da escultura nada o quase nada havia. O realismo tinha por programa sobre o estudo atencioso da natureza e da vida. A teoria romântica com a queda do Império [em] 1870 estava a expirar, o Zola sucedia ao Balzac e esse foi o primeiro iniciador da arte realista.⁴³

Esse trecho do documento nos leva a pensar qual seria o conhecimento de Bernardelli acerca do realismo, corrente já em voga na Europa há algumas décadas. O artista mencionou Carpeaux (1827-75)⁴⁴, importante escultor francês, que havia causado polêmica com duas obras da década de 1860: *Ugolino e seus filhos* e principalmente com o grupo *A dança*, para a Ópera de Paris.

Carpeaux causara grande discussão já com o primeiro trabalho enviado enquanto pensionista do governo francês em Roma, o gesso *Jovem Pescador com uma concha* (1857-58), apresentado no Salão de 1858. O artista afirmava que era um estudo do natural e que esboçara a composição a partir de uma figura real que observara em uma viagem à Nápoles.

A obra mantinha afinidade com a obra de François Rude (1784-1855), *Pescador Napolitano* (1831-33)⁴⁵ [figura 23]. Para Jason, Rude, que nunca fora à Itália, encontrara o motivo entre pinturas da vida popular italiana, como as do suíço Leopold Robert (1794-1835), que difundira essas cenas na década de 1820, apelando ao gosto romântico por povos e lugares distantes. Rude isolou a figura

⁴³ BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188. Cf. WEISZ, Op. cit., p.58.

⁴⁴ Nascido em Valenciennes, Carpeaux ingressou em 1844 na École des Beaux-Arts, estudando por um tempo com François Rude, que o encaminhou a Francisque Duret, um escultor mais conservador, mas que, porém, poderia auxiliá-lo a vencer o *Prix de Rome*, como aponta Anne Middleton Wagner. Cf. WAGNER, Anne M. *Jean-Baptiste Carpeaux: sculptor of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press, 1990.

desse repertório e fez do assunto um mármore em tamanho natural, desafiando o dogma neoclássico que considerava cenas da vida cotidiana indignas da arte. A nudez do corpo do menino mantinha relação com obras clássicas, mas como os críticos rapidamente notaram, o corpo foi observado diretamente da natureza, sem nenhuma concessão à beleza. O tratamento realístico continuava na base, com suas diferenciações de texturas: água, areia e rede. Até o sorriso da figura foi criticado, porque os dentes do rapaz eram visíveis, em um sorriso clássico a boca permanece fechada⁴⁶.

A crítica porém considerou a expressão da figura de Carpeaux ainda mais violenta, exagerada e excessivamente cheia de energia em comparação ao trabalho de Rude.

O mesmo foi apontado em relação a *Ugolino e seus filhos* (1857-1861) **[figura 24]**. O tema dessa obra foi retirado da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Baseada formalmente no grupo do Laocoonte e também em *Lorenzo de' Medici*, de Michelangelo⁴⁷, para o personagem principal, ela foi projetada inicialmente como um baixo-relevo e, por fim, concluída como uma estátua. Para Wagner, essa mudança excluiu a possibilidade de situar as figuras em um cenário indicativo da fonte literária e de proporcionar meios pictóricos para a narrativa. O artista fez o que pode colocando na base uma gigantesca argola e corrente. Procurou então expressar nos corpos dos personagens o conflito e a dramaticidade que caracterizam o texto de Dante. Cada um dos filhos possui uma pose e expressão diferenciada, variados graus de vitalidade e um apurado estudo anatômico. A preocupação com a anatomia, coerente com o senso acadêmico, foi, entretanto,

⁴⁵ JANSON, op. cit., p.112.

⁴⁶ Para Suely Weisz, a temática romântica, mais comprometida com a emoção, se expressa através de um movimento intenso e exagerado. O exemplo mais conhecido em escultura é a *Partida dos Voluntários de 1792* (1833-36), de Rude, criada para o Arco do Triunfo da Étoile, em Paris. A obra apresenta “um naturalismo tão vigoroso, com tanta intensidade psicológica, que se coloca como um das maiores expressões da corrente romântica” WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e Ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p.16.

⁴⁷ Segundo Anna Middleton Wagner, Michelangelo e outros artistas renascentistas tornaram-se para Carpeaux paradigmas da luta pela liberdade da escravidão acadêmica, pioneiros que deveriam ser seguidos. Cf. WAGNER, op.cit., p.152.

exacerbada pelo artista, que foi além da natureza e tratou o corpo humano como um compêndio de atitudes, sugestões e metáforas.

A obra *A dança* (1867) **[figura 25]** foi, sem dúvida, a mais polêmica de todas. Encomendada por um velho amigo do artista, o arquiteto Garnier, foi concebida para integrar, com outros grupo escultóricos, a decoração da Ópera de Paris. No entanto, destoava completamente dos outros trabalhos, pela vivacidade e movimentação. O artista apresenta mulheres nuas, que dançam em torno de figura principal masculina, um Gênio da dança, que segura um pandeiro. Aos pés das mulheres, um *putto* porta o símbolo da loucura.

A crítica mais conservadora viu na obra uma grande indecência, a começar pelo movimento da dança, que relacionou ao do *can-can*. Assim, essas mulheres não eram bacantes, mas mulheres do povo que dançam em frenesi causado pela bebida. Seus corpos tinha a aparência de “*usados, moles, flácidos e pesados*”⁴⁸. A linguagem dessa obra, para alguns críticos, era similar a dos freqüentadores dos bailes populares de Paris e aquelas mulheres bêbadas do grupo escultórico, equivalente às suas infames freqüentadoras. A obra foi ameaçada de ser retirada do local, por insultar a moral pública⁴⁹, o que não ocorreu devido à eclosão da Guerra Franco- Prussiana.

O escritor naturalista Zola escreveu sobre a obra em 1870, em resposta às notícias de sua remoção, afirmando que essa ofensa à moralidade pública não era a razão: o motivo real era que a obra representava a verdade essencial acerca do Império francês. Era uma violenta sátira à dança do mundo contemporâneo, a falsidade e à corrupção da vida moderna.⁵⁰

O mesmo recurso ao movimento circular de dançarinas, em forma mais restrita, foi utilizado para a realização do grupo *As quatro partes do mundo* (1867-72), para uma monumental fonte destinada aos jardins de Luxemburgo. O artista começou a estudar atentamente os diferentes tipos etnográficos, para fazer as figuras que seguram o globo. O assunto da escravidão estava ainda suficientemente em voga para que Carpeaux colocasse um bracelete de ferro em

⁴⁸ WAGNER, op.cit, p.237.

⁴⁹ Cf. WEISZ, op.cit, p.18.

⁵⁰ WAGNER, Anne M, op.cit, p.242-243.

uma das pernas da figura da África. No Salão de 1869, expôs uma outra obra polêmica, um busto de negra amarrado com cordas, com a inscrição: *Por que eu nasci escrava?*, figura que foi utilizada na representação africana do grupo citado.

Julio Huelva, já citado anteriormente, encarregou-se de escrever para a *Gazeta de Notícias* um artigo em que comenta a trajetória de Carpeaux, em virtude do falecimento do artista em 1875⁵¹. O crítico parece conhecer a fundo a sua obra e aborda alguns trabalhos, como *Jovem Pescador com uma concha*, que, para ele, fez do escultor um dos mais notáveis do século ou o grupo *Ugolino e seus filhos*, que é uma obra na qual a aptidão do artista não pode se manifestar completamente: “*não obstante a negação que o artista mostra para a exagerada musculatura do grande Miguel Angelo, a quem, todavia, pretendeu a princípio imitar.*”⁵² Já no grupo *A dança*, vê-se “*um estudo tão severo do natural, que diz-se-hia ver por entre o claro-escuro frio do marmore o circular do sangue nos seus modelos.*”⁵³ Mas para o crítico “*o escultor levou a tal ponto a exageração da verdade no seu grupo A dança que tocou as raias do escandalo*”⁵⁴, criando figuras nuas, lúbricas, embriagadas e ofegantes em contínuo rodopiar em dança vertiginosa, que não obstante a graça com que foram modeladas, compõem um espetáculo repugnante e indigno de servir de ornamento à fachada da Nova Ópera de Paris. Para Huelva, Garnier deveria ter previsto como o escultor, conhecendo a sua índole artística, iria desenvolver um assunto assim tão voltado ao “*gênero sensual e desenvolto*”. Mas, para o crítico, a imprensa deu proporções exageradas ao evento. Huelva destaca entre os trabalhos de Carpeaux o grupo *As quatro partes do mundo*, *A esperança*, *A primavera* e *Busto de negra* e os retratos da princesa Mathilde e do príncipe imperial como obras notáveis, cujas qualidades derivam de uma acurada observação do natural. Podemos notar que o crítico é favorável ao rigor naturalista do artista, mas condena o que considera exagerado ou excessivamente inovador.

⁵¹ HUELVA, Julio. Bellas Artes (Carpeaux). *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.105, 14 nov. 1875. Folhetim da Gazeta de Notícias, p.1.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ibidem

Não sabemos ao certo qual o conhecimento de Rodolfo Bernardelli possuía acerca de Carpeaux, mas, com certeza, já deveria ter ouvido falar de seus trabalhos mais polêmicos.

O realismo exacerbado também caracterizou a arte italiana daqueles anos e surpreendeu muito a Bernardelli em sua chegada:

Visitei na Academia de B [ilegível], as obras modernas e tive uma desilusão por parte da minha ignorância na parte psicológica do movimento artístico, as esculturas de então faziam o possível para imitar o natural, vi umas cabeças de velhas a rir, com todas as mazelas de uma pele velha, só faltava que tivessem cabelos implantados, não gostei e externei ao prof. P. Am^o [Pedro Américo] que me disse ser ela a escola moderna.⁵⁵

No período vivido na Itália, o escultor estreitou a amizade com Pedro Américo, que havia sido seu professor de Estética na Academia Imperial de Belas Artes, como foi possível notar por meio da correspondência mantida entre os artistas⁵⁶. Pedro Américo constituía uma personalidade referencial para os artistas da geração de Bernardelli. O pintor encaminhou-lhe um exemplar do seu texto *Holocausto*, pedindo-lhe a opinião. Bernardelli também o auxiliou, naqueles anos, no envio de várias obras com destino ao Rio de Janeiro.

Leôncio Vieira escreve em 1877 ao escultor, comentando os primeiros trabalhos enviados e recomenda-lhe:

Em suma, Rodolpho, estou contente contigo, mas te peço (talvez errando) que para os outros trabalhos, interpretes o modelo, não o imites. Digo te isso

⁵⁵ BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli. APO 188.

⁵⁶ Por exemplo, o pintor escreve ao escultor: “Por este correio receberá um exemplar do meu opúsculo *Holocausto*. Verá que o assunto é tão relativo à vida e ao destino do artista na sociedade que nos educou e contra a qual reagimos como podemos...” CARTA de Pedro Américo a Bernardelli, Florença, 16 jun. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli, APO 270. Ou ainda: “Escreva-me sempre, meu caro Bernardelli, sem a menor cerimônia: não sou mais seu mestre, sou meramente um colega em decadência e um cadáver em perspectiva. (...) Leu o meu livro ou recuou diante das páginas massacrantes? Diga-me francamente.”. Cf. CARTA de Pedro Américo a Bernardelli, Florença, 02 dez. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 271.

*baseado nas lições de Pedro Américo: 'A arte, é a interpretação ou manifestação da natureza ideal pelas formas as mais ideais...'*⁵⁷

Pedro Américo, em alguns de seus escritos na coluna *Cartas de um Pintor* da *Gazeta de Notícias*, em 1884, ressalta a importância da utilização de formas idealizadas na arte.⁵⁸ Além disso, critica o fato de que, sob o pretexto de realismo, de positivismo ou de naturalismo, os artistas italianos contemporâneos não se inspirem mais nos grandes mestres do passado, como Peter Paul Rubens (1577-1640) ou Michelangelo Buonarroti (1475-1564), justamente porque pretenderam, após a unificação, instaurar uma nova concepção de arte. Assim, realizam inclusive figuras religiosas como Cristo, Moisés ou Davi, como “*uns árabes vulgares, que muitas vezes representam com traços e physionomias capazes de incutir sérios receios em quem assim os encontrasse a sós em lugar despovoado.*”⁵⁹

Bernardelli teve contato na Itália com as obras de escultores muito inovadores, cuja produção marcou o final do século XIX, como veremos a seguir. Em carta de 1929, ele lamenta a morte de alguns artistas conhecidos na Itália, possivelmente durante esse seu estágio italiano:

*(...) lá na Itália diversos amigos meus que estavam na mesma casa em que estou foram embora. É assim cada um vai indo e vem vindo outros, esses, porém, que se foram eram proeminentes: Gemito, D'Orsi e Michetti e não serão substituídos tão cedo, maximamente com os futuristas.*⁶⁰

⁵⁷ CARTA de Leôncio Vieira a Rodolfo Bernardelli, 15 nov. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 277.

⁵⁸ Para Pedro Américo, em relação à natureza, o artista deve: “corrigil-a nas proprias concepções artisticas, enobrecendo-a de continuo, para poder apresental-a como modelo ás gerações vindouras, ou como objecto de deleitosa contemplação aos homens sensiveis e intelligentes. Um quadro, por exemplo, em que haja figuras desproporcionadas, cabeças sem desenho e corpos ou extremidades disformes (....) onde, finalmente, nenhuma regra de bom gosto domine as linhas principaes e nenhum conhecimento das leis estheticas presida aos meios de expressão de que poderia dispor quem o pintou, uma tela n'estas condições, dizemos, não passará por um trabalho de um mau desenhador e de um artista sem estudos nem talento, porém por uma fiel reprodução da natureza, em que todas essas desproporções e disparates se encontram quotidianamente, sem que haja regra nem vontade humana que as possa fazer desaparecer. Cf. AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um pintor. Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano X, n. 241, p.1, 28 ago. 1884.

⁵⁹ AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um pintor. Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano X, n. 241, p.1, 28 ago. 1884.

Para Bernardelli, esses artistas não serão então substituídos pelos novos representantes das vanguardas, não apenas por uma questão artística, mas de valores éticos e sociais:

*Da arte, é, como de política, de tudo o que há por aí. Nem ousar externar-me porque sou velho e pode parecer caduquice. Mas tudo me (ilegível) não quero mais saber nem de teatro, nem de pintura, nem de escultura e (...) da leitura de livros modernos que são propaganda da cocaína, do cabaré, do arrivismo, enfim, é preciso muita dose de humor para suportar a vida moderna, a moral moderna!*⁶¹.

Assim, para compreender melhor o pensamento e a produção do artista naquele momento é necessário considerar sua experiência na Itália durante esses anos de sua formação, para que possamos entender a forte ligação que manteve com a arte e com a cultura italiana da época. É necessário não perder de vista ainda, como ressalta Celita Vaccani, as referências a escultores do romantismo francês muito presentes em sua produção artística, como veremos no capítulo 2.

Bernardelli, em carta a João Maximiano Mafra de janeiro de 1879, relata a visita do pintor Duarte⁶² a Paris. Para Bernardelli, o fato de o artista ficar tão entusiasmado pela cidade e pelos artistas franceses, era compreensível porque não teve oportunidade de ver outras coisas, e afirma que:

*(...) eu quando estive pela primeira vez, também fiquei muito entusiasmado, e não via o momento de deixar Roma para ir para Paris, felizmente para mim, achei quem me ajudasse para fazer as despesas que necessitava para ir ver a grande Exposição e queria com grande ansiedade conhecer a impressão que me causaria Paris depois de conhecer quase todas as cidades da Itália, seus museus, suas riquezas artísticas e arqueológicas.*⁶³

⁶⁰ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin Victor de Mendonça. Rio de Janeiro, 12 abr. 1929. Coleção particular, São Paulo.

⁶¹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin Victor de Mendonça. Rio de Janeiro, 27 out. 1922. Coleção particular, São Paulo.

⁶² Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888) – Discípulo de Victor Meirelles, na Academia Imperial de Belas Artes. Viaja por conta própria a Paris, onde estuda com Gêrome. Em 1878, apresenta na Exposição Universal de Paris a pintura *Exéquias de Atalá*.

⁶³ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 07 jan. 1879. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

O artista então comenta que apesar de haver sofrido uma guerra desastrosa e onerosa a França havia conseguido preparar uma Exposição Universal, como a de 1878:

*Porém, para nós, artistas, de tanta coisa lucrámos apenas ver muitas obras de arte reunidas. O negociante é quem tira partido e como também a meu ver a arte em França tem por primeiro fim ofuscar os olhos dos espectadores, grandes quadros, etc, etc, enfim eles tem uma palavra da qual se servem muito a miúdo, c'est epatant! A qual caracteriza muito os artistas, porém voltando ao que queria dizer, achei que tudo era fútil, tudo cheirava-me a cocotte não sei porque porém fez-me essa impressão, já sabe, falo para o gênero de vida que pode ter um estudante artista, se muito bem que ali trabalha-se muito, porém é um fato que quem quer trabalhar seriamente deve ir fora, pelos arrabaldes de Paris*⁶⁴.

Roma era vista como o pólo artístico da Europa, como um lugar apropriado para estudo, não só por Bernardelli, como por vários de seus contemporâneos. Esse caráter da cidade também foi destacado por Zeferino da Costa que, em correspondência de 1873, afirma que ali se encontram as maiores facilidades para execução dos quadros e era para lá que se dirigiam pensionistas de toda a Europa e mesmo da América. A cidade era o lugar aonde “*durante o inverno, distintos pintores d'outras nações vêm executar seus quadros*”⁶⁵. Em 1886, uma opinião semelhante foi expressa em crítica publicada na *Revista Illustrada* sobre Henrique Bernardelli, que retornara da Europa. O autor enfatiza que Roma, em função dos estudantes vindos de todas as academias do mundo, conta com um conjunto artístico sem igual. A cidade é vista como “*a capital da arte; esta é sua especialidade*”. Já “*Paris é a capital do engenho humano, quer na sciencia, na industria ou nas artes, mas só em tempos determinados, por ocasião das suas grandes exposições*”⁶⁶.

⁶⁴CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 07 jan. 1879. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

⁶⁵CARTA de João Zeferino da Costa a João Maximiano Mafra, Roma, 30 ago. 1873. Cf. GALVÃO, Alfredo. *João Zeferino da Costa: sua vida de estudante e de professor contada pelos documentos existentes na Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1973.p.52.

⁶⁶X. Sem título. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, n. 441, 23 out. 1886.Coluna Belas Artes, p.7. Cf. LEE, Francis Melvin: *Henrique Bernardelli*. Dissertação de mestrado - Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. p.62.

Rodolfo Bernardelli acompanhou as mostras francesas de 1878 e 1879, conforme demonstram os seus passaportes para França, documentos existentes no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes⁶⁷.

4. O meio artístico e intelectual

Giulio Monteverde e Vincenzo Vela

Pretendo apontar, por meio da análise da trajetória de artistas com os quais Bernardelli travou contato na Itália, algumas questões relevantes para a compreensão das obras realizadas durante seu estágio italiano.

Mario de Micheli vincula a tendência realista às escolhas da burguesia pós-unificação da Itália, integrada a uma doutrina de progresso, laica e anticlerical. A influência maior nesse sentido vinha da França, de Auguste Comte (1798-1857) para a filosofia, Hippolyte Taine (1828-1893), para a estética, Courbet (1819-1877) para a arte e Emile Zola (1840-1902) para a literatura. Contava ainda com Ernest Renan (1823-1892) na crítica religiosa. A fé na ciência e na técnica embasou o pensamento da época, levando Renan a afirmar: “*Hoje o mundo não encerra mais mistérios.*” Zola, por exemplo, dizia que a literatura deveria ser o estudo objetivo das paixões, entendidas como casos fisiológicos, numa linha de raciocínio que provinha de Taine⁶⁸.

O artista e crítico italiano Adriano Cecioni (1836-1886)⁶⁹ tentou elaborar uma definição mais precisa do Realismo. Micheli cita um escrito de Cecioni de 1877:

Quando dizemos realismo nos confortamos porque sabemos que a aplicação deste princípio nos aproxima da natureza e nos coloca a observar com amor e interesse as coisas como são, enquanto o

⁶⁷ VACCANI, op. cit., p.77.

⁶⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, [1965]. (Coleção Vera Cruz, literatura brasileira, v.82). p.46-65.

⁶⁹ Adriano Cecioni estudou na conservadora Academia de Florença durante a década de 1850 e lutou na guerra contra a Áustria em 1859. Em 1863 recebeu uma bolsa de viagem, dirigindo-se para Nápoles, onde viveu até 1868, Posteriormente viveu em Paris e em Londres.

*idealismo, a fúria de mentiras e imposturas nos afasta transportando-nos para um mundo que não existe, ora com a literatura, ora com a religião, ora com a arte.*⁷⁰

Adriano Cecioni popularizou-se com *O Suicida* (1865), uma escultura em tamanho natural, realizada em Nápoles e enviada para a Academia de Florença para aprovação dos professores, que recusaram a autorização para a sua execução em mármore. A obra não foi bem recebida tanto pelo assunto como pela anatomia e panejamento inconventionais. Seu próximo trabalho, *Criança com Galo* (1868) já demonstrava o seu novo direcionamento, voltado a temas e cenas do cotidiano.⁷¹

O pensamento de Cecioni pode ser aproximado ao de Courbet, que vê a pintura como uma arte essencialmente concreta e que pode consistir somente na representação das coisas realmente existentes. Para ele, tratava-se de uma linguagem toda física que tem por palavra os objetos visíveis, dessa forma, um objeto abstrato, que não existe, não é do domínio da pintura.

Para Micheli uma nova orientação havia começado a se difundir na Itália, a partir na década anterior, com a Primeira Exposição Nacional de Arte, em Florença, em 1861, ano da proclamação do Reino da Itália. O contraste entre as diferentes obras expostas na mostra começou a suscitar grandes discussões. Em vários trabalhos era possível notar-se a procura por parte dos artistas de um maior realismo na execução.

Já a participação italiana na Exposição Universal de Paris de 1878 revela algumas das principais obras e artistas atuantes naquele momento: Giulio Monteverde (1862 – 1944), com as obras *Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina* (1873) **[figura 26]**, o *Gênio de Franklin* (1871) e *A arquitetura* (1876), figura que integra o monumento a Carlo Sada. *Jenner* foi considerada a obra de maior importância na seção de escultura italiana dessa mostra. Destacaram-se ainda Achile D'Orsi (1845-1929) com *Os parasitas* (1877)

⁷⁰ Traduzi livremente todas as citações em língua estrangeira. Cf. MICHELI. *La scultura dell'Ottocento*. Torino, UTET, c.1992. p132.

⁷¹ Cf. MICHELI, op. cit., p.202-205.

[figura 38] e Ettore Ximenes (1855-1926), com *A briga* (1877) [Figura 47] e *O equilíbrio* (1877).

Monteverde⁷² tornou-se muito conhecido pelo grupo *Jenner*. A obra tem por tema o cientista que sacrifica o próprio filho, em nome da Ciência. Ligava-se às idéias do Positivismo, no culto à ciência e ao progresso. Um comentário sobre *Jenner* foi publicado em um artigo da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1878, assinado pelo crítico português Ramalho Ortigão, uma das principais figuras ligadas ao realismo em seu país. Ele aborda a seção italiana da Exposição Universal de 1878, em Paris e destaca entre os trabalhos apresentados a escultura de Monteverde⁷³. Para o crítico a arte para se renovar deve voltar-se ao povo e assim tornar-se liberta dos rígidos modelos acadêmicos:

*Só impulso geral de um povo tem o poder de suscitar um renascimento esthetico. É o povo portanto que os artistas devem interrogar para descobrir o novo caminho que são chamados a percorrer, a intervenção acadêmica e dogmática não fará senão afastá-los cada vez mais do seu destino progressivo.*⁷⁴.

Para tanto, é preciso que o artista apresente uma nova postura, buscando originalidade de concepção e de estilo. Segundo ele, *Jenner*, de Monteverde é uma “*excepção luminosa e brilhante (...) um pobre cirurgião d’aldeia, sentado n’uma cadeira, com a lanceta em punho, as pernas cruzadas, um pé sobre o outro, experimenta a vacina que acaba de descobrir inoculando-a no braço de seu filho.*”⁷⁵.

Para Ortigão, a atitude da criança nua colocada sobre os joelhos do pai e debruçada sobre o seu braço esquerdo é cheia de naturalidade e graça. A ação do

⁷² Giulio Monteverde nasceu em Bistagno, estudou e trabalhou com o escultor Santo Varni em Gênova. Em 1865, recebeu um pensionato de aperfeiçoamento em Roma e rapidamente fez carreira na cidade, tornando-se conselheiro comunal em 1880 e senador do Reino nove anos depois. Recebeu durante a sua vida inúmeros títulos, como o de *Commendatore della Corona d'Itália*, da *Ordine di Francesco Giuseppe d'Austria* e do *Kedivè d'Egitto*, *Ufficiale della Legion d'onore*, *Cavaliere dell'ordine civile de Savoia*, foi sócio de quase todas as associações artísticas da Itália, membro correspondente do Instituto de França e da Real Academia de Belas Artes da Bélgica, entre outros.

⁷³ ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem: as nações artistas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro ano 4, n.328, p.1, 27 nov. 1878.

⁷⁴ Ibidem.

cientista, de uma simplicidade grandiosa, exprime admiravelmente a concentração de seu espírito, a convicção de sua inteligência, a decisão de sua vontade. Para ele, o mais tocante na obra é o clima de intimidade doméstica que apresenta e sobretudo o tema, que tem um amplo sentido social:

Entre tantas estatuas de reis, de principes, de papas, de guerreiros, é summanamente consolador o encontrarmos defronte da admirável imagem do descobridor da vaccina a ocasião de nos inclinarmos reverentemente e reconhecidamente aos pés de um homem util, que nunca teve no mundo nem um altar, nem um throno e que todavia dominou um dos maiores flagellos da natureza, em vez de dominar o homem, espingardeando-o ou corrompendo-o.

⁷⁶

A trajetória artística de Giulio Monteverde é analisada por Franco Sborgi na introdução escrita para o catálogo da Gipsoteca Giulio Monteverde de Bistagno⁷⁷. Para esse autor, a ligação entre duas culturas coloca-se exemplarmente em sua produção. O artista correspondia às exigências da cultura de seu tempo, em uma nova visão que propunha o conhecimento direto da realidade, segundo a ideologia positivista, e ao mesmo apresentou inovações no campo escultórico que abriram caminho para a jovem geração simbolista.

Monteverde aderiu ao realismo realizando inicialmente obras ligadas a temas do cotidiano como *Crianças que brincam com um gato* (1867) [figura 27] ou *Crianças que brincam com um galo* (1875) [figura 28], cenas de gênero que se aproximam ao instantâneo fotográfico. O artista é também o porta-voz dos mitos de uma moderna cultura laica como, por exemplo, da Ciência, que pode ser exemplificado nas obras já citadas *O Gênio de Franklin* ou *Jenner*, e do Progresso, em *Colombo Jovem* (1870) [figura 29]. A figura de Cristóvão Colombo personificava o jovem herói predestinado à glória e à grandeza, não só na obra de Monteverde como em outras esculturas públicas realizadas nessa mesma época. O artista utiliza com frequência figuras femininas para representar as novas

⁷⁵Ibidem.

⁷⁶ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem: as nações artistas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro ano 4, n.328, p.1, 27 nov. 1878

⁷⁷SBORGI, Franco. Introduzione. In: ARDITI, Sergio; MORO, Luigi. *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*. Introduzione di Franco Sborgi. Bistagno: Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, 1987. p.11-19.

divindades dos tempos modernos, como a Pátria, a História, a Revolução, a Geografia ou a Eletricidade.

Entretanto, mesmo ligado ao assim chamado realismo burguês, para Sborgi, Monteverde se mostra convicto que ao realismo dos temas deva corresponder um moderado realismo perceptivo, o que se inseria no debate artístico daqueles anos e não divergia do pensamento de um artista como Domenico Morelli (1826- 1901), que afirmava que a arte devia representar figuras e coisas, não aquelas já vistas, mas correspondentes ao propósito de imaginar e ver a um mesmo tempo.

Para Sborgi, o confronto das figuras de crianças em atitudes corriqueiras de Monteverde com obras análogas de Cecioni, reflete o interesse desses artistas por cenas clássico-helenísticas, mas sem dúvida refere-se, também no caso de Monteverde, ao contato com o naturalismo moderado de seu mestre, Santo Varni (1807-1885), em trabalhos como *A filha de Jeffe* (1882) **[figura 30]**, que podem ser aproximados a obras como *A Virgem prudente e a virgem tola* (1866), um dos primeiros trabalhos de Monteverde. **[figura 31]**.

Porém, é na produção retratística do artista que podemos observar obras mais próximas de um realismo imediato e sintético. Essas características podem ser percebidas, em particular, naqueles trabalhos menos condicionados por exigências de representatividade oficial, como, por exemplo, *Retrato de senhora* (1875) **[figura 32]** ou *Retrato de jovem mulher* (s.d.). A mesma técnica de modelação os caracterizava, constituída pela sobreposição rápida da argila e não pela subtração, como é mais comum, de maneira a constituir uma massa permeável à ação construtiva da luz que anula os contornos definitivos do desenho, e orientada de maneira a realizar uma representação mais integralmente correspondente à problemática de um realismo da percepção.

Para Sborgi, a produção de Monteverde mantém também afinidade, durante os anos sessenta e começo dos setenta, com a produção inicial de Vincenzo Vela (1820-1891) em obras como *O primeiro desprazer* (1846), *Menina com ninho* (1850) e *A condessa de Adda com cão* (1852-1854).

Em *Spartacus* (1847-1850) [figura 33] Vela representou o personagem que lidera uma revolta de escravos contra Roma. Ele, como aponta Janson⁷⁸, desce as escadas em fúria, quebrando os grilhões que o prendem. Sua explosiva emoção física levou o público italiano, quando a estátua foi exibida pela primeira vez em 1850, não somente a pensar num acontecimento artístico revolucionário, mas a relacioná-lo com a revolta milanesa de 1848 contra a Áustria, na qual Vela participara como voluntário. Já *Napoleão agonizante* (1866) [figura 34], para Micheli⁷⁹, é a representação de um homem acabado e doente, absorto nos pensamentos de um destino já remoto de potência e de glória. Sentado em uma poltrona, com a carta geográfica da Europa sobre os joelhos, percebe-se, porém, que a antiga energia já o abandonou, seu corpo é extenuado e o rosto parece expressar tal situação⁸⁰.

Segundo Sborgi⁸¹, esses trabalhos expressam temas e valores contemporâneos e podem ser aproximados àqueles de Giulio Monteverde como *Jenner* e no *Colombo Jovem*, compreendidos como símbolos do progresso científico e moral⁸². O sucesso que essas obras obtiveram, para o autor, nos leva a pensar sobre o valor comunicativo de tais trabalhos e o seu caráter emblemático.

Vincenzo Vela seguiu posteriormente pelo caminho de uma arte social, de denúncia, cujo ponto dominante é *Vitimas do trabalho* (1882) [figura 35] uma obra feita em homenagem aos homens mortos no trabalho para construção do túnel de Gottardo.

Já Monteverde quando apresentava temas sociais como em *O Tecelão* (1878), as obras possuíam, sobretudo um caráter celebrativo. Por outro lado nos

⁷⁸ JANSON, op.cit., p.87-89.

⁷⁹ MICHELI, op. cit., p.134.

⁸⁰ Vincenzo Vela afirmava que: "Formamos um critério nosso para trabalhar originalmente e não nos fazemos copiadores à maneira dos jovens escultores. A Fortuna vos oferece na Arte um campo ainda não bastante explorado, o campo do sentimento de expressão, da verdade." Cf. CASTELLINI, Don G. Cesare Marchi. *Antonio Allegri, detto il Corregio; Vincenzo Vela e Luigi Asioli*. Corregio: Fratelli Palazzi Tipografi Editori, 1880. Passim.

⁸¹ SBORGI, Franco. Introduzione. In: ARDITI, Sergio; MORO, Luigi. *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*. Introduzione di Franco Sborgi. Bistagno: Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, 1987. p. .

⁸² SBORGI, Franco. Emblemi e figure retoriche nella scultura italiana tra l'unità nazionale e la prima guerra mondiale. In: JANSON. H. W. *La scultura nel XIX secolo*. Bologna : CLUEB, [1984]. p.49-58

próximos anos o artista passa a manifestar a contradição de seu tempo: uma época de valores certos e declarados e, ao mesmo tempo, o questionamento destes valores. É o momento em que o empirismo burguês começa a colocar em discussão a própria certeza científica, deixando espaço para a dúvida e a imponderabilidade, e abrindo caminho para a contemporaneidade.

Se até o fim da década de 1870 sua obra baseava-se na representação dos valores consolidados, um pequeno veio de ambigüidade surge dos anos 1880 até o fim dos anos 1890 e aflora através das temáticas eleitas pela cultura burguesa, oferecendo espaço à contradição. As temáticas como o sensualismo e a morte, são primeiramente arraigadas a princípios realistas: o sensualismo é a possibilidade real de apropriação física, velado por leis da conveniência a um esquema mitológico ou histórico; a figuração da morte é a possibilidade efetiva de sobrevivência através da memória em um sistema social. Porém o sistema de representações utilizado por Monteverde vem a se modificar: a imagem perde seu caráter declamatório e passa a dar espaço à nuance, à ambigüidade. Essa tendência se concretizará anos mais tarde com o Simbolismo e, entretanto, foi antecipada em sua obra nesse momento.

Representativa desta produção é a progressiva transformação de um tema particularmente caro ao artista: o Anjo da Morte. No *Monumento funerário a Raffaele Pratolongo* (1868) **[figura 36]** Monteverde atém-se a uma tipologia tradicional, o anjo cristão que vela o túmulo, seguindo um modelo iconográfico particularmente difuso. Já no *Monumento funerário a Francesco Oneto* (1882) **[figura 37]**, o anjo é apresentado com declarado sensualismo na modelagem do corpo humano, compondo uma figura sutilmente ambígua e andrógina. A nova representação reforça o mistério da morte, por meio de uma melancolia laica e terrena. A obra torna-se ainda mais relevante, como aponta Sborgi, se pensarmos que foi executada para o túmulo de um rico comerciante e presidente do Banco Geral. O anjo Oneto será o protótipo para muitas esculturas cemiteriais do fim do século e também um modelo para um dos principais escultores simbolistas italianos do começo do século XX, Leonardo Bistolfi (1859-1933).

É interessante observarmos que Bernardelli deve ter aprendido com o escultor o gosto pela beleza formal do corpo humano, embora trabalhado com realismo, para nele transpor também os sentimentos. Nos anos de estudo de Rodolfo Bernardelli, Giulio Monteverde não é mais o escultor ligado à cultura positivista, mas que gradualmente aderiu ao simbolismo e aos seus valores. Essa transição poderia relacionar-se à escolha de Bernardelli por temas religiosos para suas principais esculturas, procurando realizar obras abertas a diversas interpretações e sugestões.

Achille D'Orsi

Na Itália, Bernardelli manteve estreita amizade com o escultor napolitano Achille D'Orsi, como podemos observar por meio da correspondência relativa ao artista, existente no Museu Nacional de Belas Artes.

D'Orsi tornou-se conhecido em 1863 com a obra *Um garibaldino ferido* e posteriormente com uma terracota de tamanho natural, *Salvator Rosa* (1871). Porém, só em 1877, na *Promotrice di Napoli*, afirmou-se como escultor. Para aquela mostra nacional havia mandado um gesso com tema romano: *Os parasitas* (1877) [figura 38]. O gosto pelos temas romanos havia se difundido na cultura napolitana, principalmente pela estadia na cidade do pintor francês Jean-León Gêrome (1824-1904). Na mesma exposição, havia pelo menos duas dezenas de pinturas e esculturas com temas romanos, como o grupo em gesso de Evangelista, *A Pompeiana fugitiva*, o grupo em mármore de Pasquarelli, *Episódio de Pompeia* e uma escultura em mármore de Guarnerio, *Últimos dias de Pompeia* e dois gessos com assuntos de arqueologia de Patrone. Mesmo D'Orsi havia apresentado um pequeno busto em terracota, intitulado *Um Romano antigo*. *Os parasitas*, de D'Orsi, poderia confundir-se com essas obras. Isso entretanto não ocorreu e segundo Micheli a obra tornou-se o centro da mostra, e interessou à crítica mais atenta e preparada. Não era apenas o tema, mas o modo insólito de afrontá-lo. Seja o título, seja a inscrição que a acompanhava “*Corruptio optimi viri pessima*”, tudo apontava para uma leitura moralizante do trabalho. Para Mimita

Lamberti⁸³, em *Os parasitas* o artista apresenta os dados arqueológicos (toga, anéis, capuz e calçados) que situam a cena em um dado período histórico, e isso associado às palavras latinas inscritas, remete ao tema da decadência do mundo romano, divulgado a partir do célebre quadro de Couture, *Os romanos da decadência* (1847) e da notoriedade das várias obras de Gérôme, como *Morte de César* (c.1865).

Também pelo aspecto formal a obra destacou-se, para Lamberti, pelo estudo acurado da anatomia, pela inovação do modelado do panejamento que sugere uma leitura do claro-escuro em proximidade com a atmosfera pictórica e com efeitos da escola morelliana.

Para Cecioni, como aponta Lamberti, não fora boa a opção, por parte de D'Orsi, por um assunto próximo a deslizar no convencionalismo da academia, mas ele considera a obra bem realizada formalmente. O crítico elogiou muito a mão vulgar da figura, afirmando que D'Orsi havia acertado muito em cada detalhe. Cecioni não compreendia porque o artista se teve vontade de aludir àquela classe de pessoas que não faz outra coisa senão comer e beber excessivamente, andou a buscá-las em Roma antiga, se ainda existem como haviam antigamente e também não via razão em procurar o assunto para a obra de arte em páginas da história antiga, em vez de colocá-lo em contato direto com a natureza vivente.

Já o artista e crítico Francesco Netti (1832-1894) ressaltava a apresentação de figuras não agradáveis e graciosas como ponto extremo da rebelião do artista às leis do mercado. Realmente a obra gerava um sentimento de ambivalência no público, como foi declarado em uma carta de Dupré, nos seus *Ricordi*:

*“eu senti no olhar aquele trabalho duas forças opostas, uma que me afastava dali e outra que me tinha fixo, a fealdade do assunto e sua forma me repulsavam, e a evidência e arte com a qual era expresso, me atraía e me constringia a admirar o engenho do senhor D’Orsi.”*⁸⁴.

⁸³ Cf. LAMBERTI. Mimita. Aporie dell’arte sociale: il caso Proximus Tuus. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, serie III, v. XIII, 4, p. 1080-1081.

⁸⁴ Cf. LAMBERTI, op. cit., p.1084.

Lamberti, baseando-se nos estudos de Linda Nochlin⁸⁵, aponta que *Os parasitas* se coloca naquela categoria de realismo cujo intento era situar a vida cotidiana em um dado período e em um cenário plausível e objetivamente definido. Assim, as soluções de D'Orsi correspondem a dois pólos de atração, que são a exigência de uma verossimilhança historicamente fundada, como em Alma Tadema (1836-1912), representante principal de uma pintura de gênero de sujeito antigo, mas que se também ligam aos conceitos de Courbet, como o criador de uma pintura história da vida contemporânea. Correspondem assim à busca de uma verdade historicamente fundada e formalmente congruente. A pesquisa do caráter, importante para os cânones da verdade oitocentista, remete a uma tipologia científica do real, que pode encontrada na expressão dos dois rostos. Junto com a preocupação com a veracidade na recuperação das situações históricas, coloca-se a mensagem verbal, dirigida a um público conhecedor de uma série de citações latinas.

Para Micheli⁸⁶ D'Orsi certamente não atribuíra a sua obra uma mensagem moral. Embora fosse um homem culto, dotado de conhecimento literário e ainda que se tivesse difundido no ambiente napolitano daquela época o realismo de Zola, parece-lhe que a obra se voltava mais à idéia de fidelidade à verdade⁸⁷.

Podemos interpretar a escultura *Proximus tuus* (1880) [figura 39] da mesma forma. Trata-se da representação de um camponês, exaurido de fadiga,

⁸⁵ NOCHLIN, Linda. *Realism*. London: Penguin Books, 1971. p. 122. Para Nochlin, tanto Millet em *Homem com a sua enxada* (1859-62), como D'Orsi com *Proximus tuus*, criaram um memorável tipo de herói contemporâneo, apresentando o trabalhador rural como ser brutalizado e já enobrecido pela virtude da simples tolerância.

⁸⁶ MICHELI, op. cit., p.291.

⁸⁷ Segundo Vincenzo Constantini, começam a ser apresentadas tanto na escultura como no quadro de gênero, pessoas humildes, que vivem em ambientes rústicos e pobres. Nesse momento, em que essas camadas começam a reivindicar os seus direitos, uma nova plástica é associada a sua forma de representação. Na escultura, essa humanidade descoberta se manifesta em "*piccolas plasticas*", como já havia na escultura do Seicento, mas confinadas em artes menores, como a cerâmica de Capodimonte ou no presépios de Nápoles. Entretanto, nesse momento se impõe como verdadeira arte, digna de figurar em grandes mostras. Essa maior atenção da arte de gênero sobre a vida das populações pobres, segundo o autor, termina por revelar suas péssimas condições de vida e a miséria. O autor cita como exemplo a obra *Vitimas do trabalho* (1883), de Vela e ainda *Cabeça de Marinheiro* (c.1878), de D'Orsi. Com Amendola, em *Caim e a sua mulher* (1877), a luta fratricida é elevada à esfera moral. Constantini comenta ainda a questão das agitações operárias, em Nápoles, Roma e Milão. Na Lombardia, segundo o autor, naqueles anos uma discussão na Câmara dos Deputados sobre o problema, chegou a resolução de induzir os

sentado em meio ao campo no qual estava trabalhando. A obra apresentada na exposição de Turim era em gesso pintado com uma patina acinzentada para simular metal. Essa técnica, também utilizada por D'Orsi em *Os parasitas*, deveria dar a impressão de um bronze de escavação, de uma obra antiga. Porém, os dados contemporâneos, como a camisa e a enxada que o personagem porta, aludem à realidade de trabalho do momento atual. Para Mimita Lamberti, *Proximus tuus* é uma escultura singular: é uma obra de um artista afirmado, em sintonia com os testemunhos literários de um verismo maduro e uma antecipação notável sobre a atenção ao social que se afirmará entre os artistas italianos daquele período. O trabalho não encontrou prosseguimento na produção do escultor, que frente ao debate suscitado pela crítica do período, manteve distância de uma leitura mais empenhada politicamente.

Lamberti acentua as diferenças entre a postura de D'Orsi e a de Teofilo Patini, autor da tela *O Herdeiro*, exposta em Milão em 1881. Patini sustentava as razões humanitárias e políticas do seu assunto em uma carta à princesa Maria Della Rocca, publicada em *L'Arte moderna in Italia*:

*Herdeiro de que? De trabalho de sofrimento e de miséria, mas que contém em si o germe das grandes reformas sociais. Eis o que pensei e procurei encarnar, como pude, sobre uma tela. Simples e verdadeira manifestação de uma verdade que me circunda.*⁸⁸

Já D'Orsi assegurava que nenhum pensamento de socialismo ou revolução lhe havia atravessado o espírito durante a execução do grupo. Della Rocca sugeriu então uma leitura filantrópica e religiosa do tema, ressaltando os valores cristãos implícitos no título latino *Proximus tuus*. Neutraliza-se dessa forma o medo dos possíveis revoltas, o trabalhador ali representado não pensa sobre rebeliões sanguinárias, mas reflete dolentemente sobre o afeto familiar e como viverão a mulher e os filhos, caso ele morra.

Afastado o risco de falsas interpretações sobre o assunto, segundo Lamberti, o Rei Umberto I, parando em frente à estátua, elogia o seu autor. Em

escultores a produzirem obras para educar o povo. Cf. CONSTANTINI, Vincenzo. *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*. Milano: U. Hoepli, 1940. Passim.

1882, acalmado esse primeiro tumulto, o bronze é adquirido pela Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma e D'Orsi realiza, nos anos seguintes, a obra *O rei entre as ruínas de Casamicciola*, que enfoca a caridade do rei às vítimas do terremoto de 1883.

Achille D'Orsi escreveu a Bernardelli em 1887, comentando, entre outras coisas, que fora nomeado professor ordinário do *Reale Istituto de Belle Arti* di Napoli. Em 1902, informado de que Rodolfo Bernardelli dirigia a Escola Nacional de Belas Artes, perguntou ao artista sobre as possibilidades de aquisição de uma estátua sua em mármore, avisando que as duas que tinha prontas eram *Proximus Tuus*⁸⁹: “*statua che tu già conosci*” e *Phatos* (c.1898), que apresentara na última exposição de Paris, obtendo primeira medalha de ouro.⁹⁰ A aquisição, entretanto, não se concretizou.

Gemito, Amendola e outros escultores

Na Itália, Bernardelli conheceu também as obras de Vincenzo Gemito (1852-1929) e Giovan Battista Amendola (1848-1925), citados em carta do artista dirigida a Chaves Pinheiro, de 28 de outubro de 1878⁹¹.

Segundo Corrado Maltese⁹² as transformações que marcaram a escultura italiana, significaram, assim como na pintura dos *machiaiolli*, a eliminação do desenho acadêmico. A modelagem vibrante substituiu a superfície lisa e polida, com superfícies elaboradas para refletir a luz de modos diversos, excluindo qualquer resíduo de limite ideal dos corpos. A tendência já se insinuava nas obras

⁸⁸ LAMBERTI. Mimita, op. cit., p. 1077

⁸⁹ Em 1897 o escultor obtém uma medalha de ouro de primeira classe pelo exemplar em mármore de *Proximus Tuus*, que apresentara na *Esposizione Internazionale di Belle Arti di Bruxelles*. Cf. MARINIS, Maria Simonetta de. *Il tempo, la vita e l'arte di Achille d'Orsi*. Roma: Japadre, 1984.p.290.

⁹⁰ CARTA de Achille D'Orsi a Rodolfo Bernardelli, 6 de julho de 1902. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 315.

⁹¹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Chaves Pinheiro, Roma, 28 out. 1878. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 141.

⁹² MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*. 2ª ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 1992.

de Monteverde. Essa forma de modelar caracterizou a primeiramente escultura de Vincenzo Gemito⁹³ e posteriormente encontrará maior desenvolvimento nos trabalhos de Medardo Rosso (1858-1928).

Segundo Micheli⁹⁴ é na terracota *Bruto* (1871) [figura 40], em que aparecem as novidades, seja no modo de afrontar um assunto carregado de retórica e de antigüidade clássica sem sujeição alguma, seja pelo caráter formal da execução. O jovem escultor havia descoberto rapidamente a mesma linha que Giuseppe Grandi (1843-1894) e Rosso, que estavam explorando naqueles anos, e que resultava em uma escultura sensível à percepção da luz, macia, porém vibrante e palpitante nas impressões deixadas pela modelagem. *Bruto* foi a primeira escultura realizada com tal espírito e modo. O artista foi incentivado, nesses anos iniciais, pelo pintor Domenico Morelli.

Para Micheli⁹⁵, Gemito descobriu de forma intuitiva sua forma de modelar e a sua preferência pela terracota. No atelier de Stanislao Lista (1824-1908), tivera contato com as terracotas realizadas por esse artista, e esse era também o material que constituía as figurinhas napolitanas de presépio. Tudo isso confluía ainda para uma antiga tradição que remontava aos etruscos e que, segundo o autor, correspondia a uma prática de realizar escultura com absoluta espontaneidade.

Sobre a sua técnica de modelagem, temos o comentário do escultor Lista:

*Confessou-me que o mármore lhe era odioso, que não o sentia, que não lhe compreendia o valor se não nas grandes obras de decoração, que nenhuma obediência conseguida daquela pedra com polegadas criativas e reveladoras, o induzia a considerá-la como uma anêmica e gélida matéria, surda a todo jogo de luz e incômoda e indiferente a todo tato animador.*⁹⁶

Outras esculturas importantes para nossa pesquisa são as de pescadores e aguadeiros [figuras 41 e 42], executadas pelo artista nos anos 1870. São obras

⁹³ Gemito, em 1871, participou de um concurso para o pensionato em Roma, promovido pela Academia de Nápoles, que venceu. Entretanto, preferiu ficar na cidade. Do relevo que realizou para o concurso, *José vendido pelos irmãos*, há um bronze, na *Galleria della Accademia*.

⁹⁴ MICHELI, op. cit., p.262.

⁹⁵ Ibidem, p.262.

em que se manifesta o seu interesse pela cultura figurativa do passado, que se avizinham da escultura pompeiana e herculanense. Gemito andava constantemente a visitar os museus e a estudar os mestres que lhe interessavam. Para Micheli⁹⁷ esses trabalhos significavam a ocasião de encontrar, nos moldes antigos, uma junção com o fluxo do tempo e da história ininterrupta dos homens. Assim, ele restabelecia a própria harmonia, o próprio ritmo com a cadência da natureza. Di Giacomo assim se refere a essas obras, em que retratava:

*os adolescentes do povo que ele, por pouco dinheiro, conduzia ao seu estúdio ofereciam ao impaste admirável da sua cera e da sua argila magníficos fragmentos de nudez. (...) Os membros delgados davam àqueles corpos efêbos uma singular graça de forma e a beleza regular daquelas cabeças bem feitas, que a luz manchava aqui e lá de acentos de viva luz e os assemelhava àqueles encantadores modelos antigos de escavação herculanense, que se encontram no Museu de Nápoles. Acrescia-se a eles uma graça natural de atitude e uma vivacidade expressiva que àquelas mesmas obras-primas geralmente não contém.*⁹⁸

Para Di Giacomo, Gemito reencontrava a construção e a superfície antiga naqueles corpos plásticos, mas apresentava neles principalmente o caráter que os embazava e o documento vivo da sua psique. No caso de *O jogador de cartas* (1866) **[figura 43]**, a primeira das suas estátuas desse tipo, o modelo fora um daqueles rapazes pobres, que interrompera sua ociosidade para jogar cartas e conseguir com o jogo algum dinheiro. Para o autor, o escultor havia observado continuamente o pitoresco do agrupamento e dos movimentos do jovem, assim como também a sua pele, que parecia colorida de uma patina metálica. Com essa escultura, havia realizado um documento maravilhoso de observação e de vivacidade representativa e, também, definira o seu estilo. Exposta na mostra da *Promotrice di Belle Arti*, de 1868, ela foi adquirida pelo rei Vittorio Emanuele para a coleção do Palazzo Reale di Capodimonte.

Em 1873, Gemito fez também os retratos de Morelli, Michetti e Verdi. São obras

⁹⁶ DI GIACOMO, Salvatore. Vincenzo *Gemito: vita e opere*. Napoli : Ed. dell'Amministrazione Provinciale, 1928. p.22.

⁹⁷ MICHELI, op. cit., p.266.

⁹⁸ DI GIACOMO, op. cit., p.25.

*magistrais pelo impulso que as domina e as faz viver. Em Morelli é sobretudo o forte senso da sua personalidade que atira e persuade; em Michetti é, ao invés, o modo como se anuncia, fresca e ligeira, em Verdi, enfim, na larga potência da sua imitação, para advertir um aflorar de ressonância e tumulto profundo.*⁹⁹

Para Suely Weisz o que diferencia Gemitos de outros realistas é a sua capacidade de expressar sentimentos, fantasias e emoções de seus personagens, com uma rara espontaneidade.¹⁰⁰

Já o escultor Giovan Battista Amendola (1848-1887) participou da Exposição de Nápoles de 1877, com a obra *Caim e a sua mulher* [figura 44]. Segundo o escultor Francesco Jerace (1853-1937), amigo de Amendola, citado por Micheli¹⁰¹, esse trabalho foi executado em meio a um clima cultural no qual se discutia muito as idéias de Darwin. Amendola procurou transmitir naquela escultura *al vero* o atroz drama da consciência atormentada do primeiro derramador de sangue inocente, terrificado de remorso. A obra alcançou muito sucesso nos ânimos modernos e ligava-se a estudos psíquicos se difundiam naquela época no círculo intelectual.

Com relação à composição formal, Micheli¹⁰² ressalta o contraste entre a figura primitiva de Caim e a de grande beleza da mulher. A figura masculina remetia, para esse autor, à alusão de um sentimento obscuro e primordial do homem.

Em 1877, Amendola realizou ainda o bronze *Outono* [figura 45], no qual a estação do ano é representada por um jovem rapaz que porta, preso a um bastão, cachos de uva. A natural habilidade do artista tinha no fundo a mesma raiz daquela gemitiana, isto é, aquela proveniente de uma tradição popular de terracotas.

⁹⁹ MICHELI, op. cit., p.266.

¹⁰⁰ WEISZ, op.cit., p.29.

¹⁰¹ Ibidem, p.279-280.

¹⁰² Ibidem, p.279-280..

Eugenio Maccagnani (1852-1930)¹⁰³ foi o escultor constantemente designado por Bernardelli para dar prosseguimento em seus trabalhos no Brasil durante a República, caso fosse impedido de executá-los, o que, porém, não chegou a ocorrer. Realizou vários monumentos públicos, como o monumento eqüestre a Gariibaldi (1884), tendo feito obras inclusive para países da América Latina.

O artista também fez diversas obras inclinadas a um certo exotismo, como *Um Moro* (s.d.), *Um augure* (s.d.), *Um escravo egípcio* (s.d.), *Um árabe sobre um camelo* (s.d) e ainda estatuetas de gênero bastante famosas, como, por exemplo, *Como é fria!* (s.d.) [figura 46].

Em 1878, Ettore Ximenes¹⁰⁴ apresentou na seção italiana da Exposição Universal de Paris duas obras de temas típicos do momento: figuras de adolescentes em atitudes cotidianas, como *A Briga* (1877) [figura 47] e *O Equilíbrio* (1877) com as quais obteve medalha de ouro.

Em 1880, com a realização dos grupos *Ciceruacchio* [figura 48] e *Cristo e a adúltera* inicia os trabalhos de assuntos históricos e bíblicos, que tiveram continuidade em *A morte de César* (s.d.), *O beijo de Judas* (c.1884) [figura 73] ou *Aquiles e Heitor*, realizados nos anos seguintes. Em *Ciceruacchio*, havia apresentado o personagem histórico Angelo Brunetti, no momento em que está para ser fuzilado com o filho Luigi. Para Micheli¹⁰⁵ essa imagem tem força pelo caráter de franqueza que expressa, colocando em evidência a coragem do pai, na atitude calma e resoluta do personagem popular em contraste com a do jovem, apavorado e ajoelhado. Em 1881, o escultor apresentou em Paris uma escultura inspirada em Zola, intitulada *Nana*¹⁰⁶.

¹⁰³ Nascido em Lecce, Maccagnani transferiu-se para Roma em 1869, com um subsídio de sua cidade natal, aos dezessete anos, para freqüentar a *Accademia di San Luca*, onde estudou com Jacometti (1819-1883). Freqüentou o ateliê de Ercole Rosa (1846-1893). Em 1880 expôs na Exposição de Turim *A luta de Reziario com Mirmillone*, que apresentou em seguida na Mostra Internacional Paris, onde obteve a Primeira Medalha de ouro.

¹⁰⁴ O escultor Ettore Ximenez estudou na *Accademia di Belle Arti di Palermo*, onde modelou sua primeira estátua *Rafaello*. Em 1872, o artista foi para Nápoles, onde ficou um ano e meio, para estudar com Domenico Morelli, que naquele momento se dedicava apenas a pintura, mas possuía um grupo de jovens seguidores, entre eles, Gemito.

¹⁰⁵ MICHELI, op.cit.,250-252.

¹⁰⁶ Essa última obra, conta Micheli, há um evento curioso. Ximenes recebeu a visita de um jovem que disse querer ver a obra porque havia lido o livro e interessava-se também pelo campo artístico.

Há ainda outros escultores com quem Bernardelli trava contato na Europa, que, porém, são menos conhecidos do que os artistas que foram tratados anteriormente. Entre eles, podemos destacar Luigi Preatoni¹⁰⁷. Desse escultor, além de diversas cartas enviadas a Bernardelli, é possível ainda encontrarmos várias reproduções fotográficas de suas obras no Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli do Museu Nacional de Belas Artes, como, por exemplo, *Claudius perdoando Messalina* (s.d.) [figura 49]. Esse trabalho, além do assunto romano, revela grande afinidade com *Os parasitas*, de Achille D'Orsi, principalmente na representação dos personagens.

Também é possível afirmar que na Europa, Bernardelli travou contato com diversos pintores portugueses, como José Malhoa (1855-1933). ou Henrique Pousão (1859-1884)¹⁰⁸, e espanhóis, como Jose Villegas y Cordero (1844-1921), como comprovam as cartas e fotografias de obras existentes no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu Dom João VI, relativas aos anos finais do século XIX e começo do XX.

O meio intelectual

As informações sobre o meio artístico e intelectual que Bernardelli teria freqüentado em Roma são muito escassas. Por meio da correspondência relativa

O rapaz, ao ver a escultura, afirmou admirar a vida que palpitava daquela carne voluptuosa. Ao sair deixara um livro para o escultor. Era Gabriele d'Annunzio, com seu primeiro livro de poemas: *Primo Vere* (1879).

¹⁰⁷ Luigi Preatoni foi um escultor piemontese, residente em Roma. Foi considerado um excelente modelador, um retratista de mérito, que realizou também uma série de trabalhos monumentais e estatuetas graciosas. Na Exposição de Turim de 1880, apresentou um busto em bronze do rei Umberto I e em 1883, em Roma, apresentou um outro importante trabalho: *Os irmãos de leite*. Cf. DE GUBERNATIS, Angelo. *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*. Firenze: Luigi e A. S. Gonnelli, 1892.

¹⁰⁸ Em CARTA a João Maximiano Mafra de 21 de janeiro de 1882, o artista se refere a um pintor português, que provavelmente é Pousão: "Temos agora um companheiro novo, é um pensionista português paisagista de grande merecimento, vem de Paris onde não pode ficar por causa do clima, parece um bom rapaz." Cf. CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI. Há ainda uma fotografia de obra de Pousão, com dedicatória a Rodolfo Bernardelli: Documento APO 661-66 do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli, Roma, 23, jan, 1885

ao artista foi possível recuperar parcialmente este ambiente, apontando algumas pessoas com quem o artista manteve um contato mais estreito.

Bernardelli conheceu com alguns intelectuais, que exerciam atividades diplomáticas em Roma naquela época, a serviço do Império. O contato com Domingos Gonçalves de Magalhães, o Visconde do Araguaia, pode ter sido motivado pela procura por parte do escultor de um tema de história do Brasil para os trabalhos que deveria realizar como pensionista. Em 15 de abril de 1877, o pintor Francisco Villaça, em resposta a uma carta de Bernardelli, recomenda-lhe:

*quanto às indicações que me fizestes sobre a história do Brasil pelo próximo pacote te falarei definitivamente e te darei notícias de tudo que pode servir-te, tanto de história como de poemas, verei mesmo se te posso enviar alguma coisa, aproveito porém o ensejo para aconselhar-te que procures relacionar-te com o Magalhães (Araguaya) porque ele sendo como sabes o autor da Confederação dos Tamoios deve ter uma boa biblioteca e é muito instruído em matéria de história pátria.*¹⁰⁹

Bernardelli torna-se muito próximo de Magalhães, como podemos observar na carta de 21 de março de 1878, dirigida a João Maximiano Mafra, na qual o escultor avisa ao amigo que fará benzer um crucifixo pelo Papa Leão XIII, por intermédio de Araguaia, e que procurará informar-se por meio desse, acerca da distribuição de relíquias do Vaticano.

Gonçalves de Magalhães havia transferido-se para Roma em 1874, na qualidade de enviado extraordinário e ministro plenipotenciário do Brasil, para tratar no Vaticano da Questão Religiosa. Resolvido o assunto, permanece em Roma, onde escreve seu último livro, *Comentários e Pensamentos* (1880)¹¹⁰, de caráter bastante conservador. O pensamento de Araguaia, segundo vários estudiosos, era filiado ao do filósofo francês Victor Cousin.

Como aponta Nicolau Sevcenko, o diplomata integrou uma geração de intelectuais do Império, incluindo o próprio D. Pedro II, cuja base teórica provinha

¹⁰⁹ CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli. Rio de Janeiro, 15 abr. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 137.

¹¹⁰ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Comentários e pensamentos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1880.

do ecletismo de Cousin, com suas características conciliatórias. Foi justamente por sua natureza flexível, difusa e acomodatória que *“se tornou a filosofia oficial do Império, entrando para o currículo do Colégio-modelo Pedro II e tornando-se matéria obrigatória para os exames de ingresso nos cursos superiores.”* Combinava dessa forma *“conceitos científicos com uma fraseologia emprestada à metafísica, à literatura e à religião”,* e procurando *“agregar todos os signos da cultura e da modernidade, ocultando assim, sob uma fachada ilustre, seu recuo diante do debate político e das dramáticas condições sócio-econômicas criadas pelas revoluções Industrial e Francesa.”*¹¹¹

Magalhães foi um dos principais representantes desse pensamento, que se justificava em uma sociedade constituída por posições rigidamente determinadas, como a do Segundo Reinado, na qual:

*qualquer variação para além do senso comum poderia sugerir intenções veladas ou fumaças de radicalismo. Qualquer profundidade seria o abismo. Logo, Magalhães era conciso, categórico e superficial: nessa sua certeza curta residia toda a eficácia conservadora desse discurso.*¹¹²

Sevcenko cita em seguida algumas frases que exemplificam o pensamento de Magalhães, retiradas do livro *Comentários e Pensamentos*, como: *“A verdadeira ciência não é o produto da vista e do tato; é o produto da razão humana elevando-se à Razão Divina”.* Ou ainda *“A fé, que moraliza e edifica, é preferível à presunção da ciência que destrói e corrompe..”*¹¹³

No campo literário, Magalhães opõe-se também ao naturalismo ou realismo *“que se apraz na descrições sem pejo das cousas mais indecentes, infames e ascorosas, é o complemento do grosseiro materialismo de nosso tempo, que affoutamente nega Deos e a moral.”*¹¹⁴

¹¹¹ SEVCENKO, Nicolau. A República enclausurada. *Revista USP*, n. 25, set.-nov. 1989. (Dossiê Cem anos de República). p.33.

¹¹² Ibidem, p.33..

¹¹³ Ibidem, p.34.

¹¹⁴ MAGALHÃES, op. cit., p.163.

Assim, ao integrar o círculo do Visconde do Araguaia, que constituía um ambiente bastante conservador nessa época, Bernardelli provavelmente deve ter tido muito cuidado ao pensar os temas e mesmo a execução formal de suas obras, de maneira não se contrapor ao pensamento desses intelectuais. Os temas religiosos podem ter derivado dessa convivência. Uma obra como *Santo Estevão*, inspirada em textos clássicos e que exalta uma virtude cristã, estaria muito de acordo com tudo isso, como será desenvolvido no Capítulo 2.

Porém, também em Roma, Rodolfo Bernardelli ampliou o seu relacionamento com o escritor Luiz Guimarães Júnior (1845-1898), como podemos notar a partir do retrato que faz dele em 1879 [figura 50]. Em correspondência de 24 de abril de 1927, Bernardelli escreve:

*A gravura que me manda e que lhe devolvo foi feita por mim em 1879 e representa o busto de Luíz Guimarães, poeta mui ilustre a quem tive a honra de ser muito amigo, quanto tempo já passou!! Hoje ninguém sabe quem foi Luiz Guimarães Jr.*¹¹⁵.

Quando, em 1885, o artista assume a cadeira de estatuária na Academia Imperial de Belas Artes, ele lhe escreve de Lisboa:

*Abraço-te fraternalmente e orgulhosamente pelos teus triunfos. Sabe o quanto é sincera a expressão destes meus sentimentos. Largos e possantes azes tem o teu gênio: a nossa pátria é enorme, mas a tua saleta de professor na Academia terá bastante espaço para teus audaciosos vôos? Oxalá! Oxalá! Oxalá!*¹¹⁶

Guimarães Júnior estudou em Recife, era ligado a “escola condoreira”¹¹⁷ e a Castro Alves e Tobias Barreto, entre outros representantes da geração de 1870 no Brasil. Entre 1871 e 1872, o escritor publicou no Rio de Janeiro as biografias de

¹¹⁵ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin Victor de Mendonça. Rio de Janeiro, 27 abr. 1927. Coleção particular, São Paulo.

¹¹⁶ CARTA de Luiz Guimarães destinada a Rodolfo Bernardelli. Lisboa, 12 nov. 1885. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 274.

¹¹⁷ Dados extraídos do site da Academia Brasileira de Letras: www.academia.org.br. Acesso em 10 de julho de 2004.

Carlos Gomes e Pedro Américo.¹¹⁸ Vários de seus poemas foram apresentados na *Revista Illustrada*, em 1880, quando do lançamento do livro *Sonetos e Rimas*.

Entre 1873 e 1880, exerceu funções diplomáticas em Roma, onde trabalhou com Gonçalves de Magalhães. Em Lisboa, atuou entre 1881 e 1886 como secretário da Legação Imperial. Em Portugal, conheceu os principais representantes da geração de intelectuais dos anos 1870: Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro e Fialho de Almeida, e provavelmente deve ter propiciado a Bernardelli o contato com as idéias desses escritores.

O escritor poderia também ter sugerido a Bernardelli os livros religiosos dos quais o artista retirou os temas para suas obras, como, por exemplo, *Fabíola*, do Cardeal Wiseman, pelo caráter progressista dessas publicações, assunto que será desenvolvido nos próximos capítulos.

¹¹⁸ Dados extraídos do site do Itaú Cultural. Panorama de poesia e crônica. Verbetes Luiz Guimarães. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em 10 de julho de 2004.

CAPÍTULO II – COMENTÁRIO SOBRE AS PRIMEIRAS OBRAS ENVIADAS E SOBRE AS ESCULTURAS FABÍOLA, SANTO ESTEVÃO E FACEIRA.

1 - Os primeiros trabalhos enviados e outras obras

Conforme indica Morales de los Rios, em 1865, foram estabelecidas as novas normas¹ para os alunos que fossem pensionistas do Estado na Europa. Segundo as instruções dos pensionistas, os escultores deveriam remeter seus trabalhos semestralmente nos dois primeiros anos. No primeiro ano eram exigidas duas academias e uma cópia de baixo relevo, tudo em gesso. No segundo ano, o mesmo do período anterior e ainda um baixo-relevo, mas de composição própria. No terceiro ano, era solicitada uma estátua de tamanho natural ou um grupo de meia natureza, feitos em gesso, ou então uma estatueta em mármore fornecido pela Legação do Império em Roma. No quarto e no quinto anos deveria ser realizada uma cópia em mármore de estátua que lhes fosse indicada pela Academia, sendo o material também fornecido pela Legação.

Os pintores e escultores que desejassem executar algum trabalho denominado em grande máquina, ou seja, de grande vulto, deveriam enviar à Academia Imperial de Belas Artes, um esboço da obra suficientemente bem acabado, para que a instituição opinasse a respeito. Caso o parecer fosse favorável, o artista teria o prazo de dois anos para o executar. No último ano, era permitido ainda que o artista viajasse para outros países europeus a fim de aprimorar seus conhecimentos.²

Em carta de 28 de maio de 1877³, Nicolau Tolentino autoriza Rodolfo Bernardelli a fazer os estudos em Roma com Monteverde⁴, e recomenda-lhe que comece a praticar o mármore o quanto antes. Bernardelli, em carta de agosto do mesmo ano, avisa que encaminhou duas academias, citadas nas instruções e

¹ A portaria anterior, n.336, datava de 31/10/1855.

² Cf. MORALES de los Rios, Adolfo. *O ensino artístico no Brasil*. Rio de Janeiro : s.n., 1938?. p.293-294.

³ CARTA de A. Nicolau Tolentino a Rodolfo Bernardelli. Rio de Janeiro, 18 mai. 1877. Museu Dom João VI. Notação 5089

duas cabeças de estudo do natural. Comunica também que havia começado a preparar para a segunda remessa uma composição sobre a vida de São Sebastião.

Em 23 de outubro do mesmo ano, o pintor Zeferino da Costa⁵ comenta as primeiras obras de Bernardelli, recém-chegadas da Europa: dois bustos, o da Checa [figura 1] e o de Jesus Cristo [figura 2] e as academias de homem [figura 3] e de mulher [figura 4].

Os comentários sobre as obras de Bernardelli, que constam nas cartas enviadas por diversos colegas e professores da Academia, nos permitem perceber como esses trabalhos foram vistos por seus contemporâneos, as críticas e qualidades que foram enfatizadas e, assim como perceber as inovações que o artista apresentou e que geraram tanta polêmica.

O busto de homem tratava-se provavelmente de um estudo de expressão por parte do artista.⁶ A obra em gesso recebeu posteriormente o título de Jesus Cristo. O personagem é representado com o rosto fechado, franzido e olha quase agressivamente para o lado. Já o busto da Checa⁷, é a representação de uma jovem, na qual o artista preocupou-se em trabalhar com cuidado o rosto e os cabelos, presos em uma longa trança. A modelagem do colo foi tratada com muita sensualidade, aspecto que é enfatizado por Leôncio Vieira em carta ao artista⁸.

Zeferino da Costa comenta que a cabeça do homem é: *“boa, expressiva, bem modelada, principalmente barba e cabelos, que são muito bem tratados, acho*

⁴ No documento está grafado Achilles, trata-se na verdade de um equívoco em relação ao nome do mestre de Bernardelli, reproduzido muitas vezes em publicações que enfocam o artista.

⁵ O pintor Zeferino da Costa recebeu em 1868 o prêmio de primeira ordem, constituído de uma viagem a Europa por 5 anos e obteve no fim desse prazo, uma prorrogação por mais três anos, e, depois, por um trimestre. Em Roma, cursou a *Accademia di San Luca*, onde obteve por dois anos consecutivos o primeiro lugar em pintura. Regressando ao Brasil, dividiu suas atividades entre as aulas que ministrava na Academia Imperial de Belas Artes e a realização de pinturas para Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro.

Zeferino estudou com Cezare Mariani (1826-1911), pintor de gênero e de história, que fora aluno de Tommaso Minardi. Mariani decorou muitas igrejas em Roma. Bernardelli conheceu Mariani e Fabiattini, artistas citados em carta de 1877. Em seu retorno ao Brasil, Zeferino mantém intensa correspondência com Bernardelli, comentando os principais trabalhos do escultor.

⁶ A obra foi chamada de Zoppo, pelos colegas de Bernardelli. Trava-se provavelmente do nome do modelo que posou para o artista.

⁷ Senhora Checarine, segundo ficha do Museu Nacional de Belas Artes

⁸ Carta de Leôncio Vieira a Rodolpho Bernardelli, Rio de Janeiro, 15 nov. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 277.

porém um pouco achatada, a parte inferior da cabeça varia na região dos parietais, valorizando o efeito do pouco [crânio]. Já a de mulher, para ele, possui as mesmas qualidades e defeitos que a outra, o que lhe parece ser um cunho nas obras de Bernardelli e assim ele pede ao artista que procure corrigir esses problemas na próxima remessa.⁹

Ao ser apresentada na Exposição da Academia de Belas Artes de 1879, a obra *Jesus Cristo* foi muito elogiada em artigo no *Jornal do Commercio*, que se refere a ela da seguinte forma:

Representa um a cabeça de um Christo, não com a expressão com que o Salvador acolhe as crianças, mas com a que naturalmente devia ter, quando expulsou os mercadores do templo. Se de facto, era a idéa do artista representar a cabeça de Christo, o que não asseveramos, porque o catalogo nada diz a este respeito, ha talvez nela demasiada energia e severidade; lembrando a expressão do Filho-Deus no Juizo Final de Miguel Angelo.¹⁰

Ainda sobre esses dois trabalhos, Francisco Villaça também enviou alguns comentários ao artista:

deixa-me dar-te uma rápida idéia das sensações que em mim produziram os teus primeiros trabalhos. As duas cabeças de expressão agradam-me bastante, sobretudo a mulher na qual se sente muita delicadeza de expressão, na do homem se bem que vigorosamente executada, é de uma expressão bem compreendida e habilmente observada, noto contudo algum acanhamento nos ombros, acho pouco desenvolvido o peito, enfim alguma coisa que não vai de harmonia com a cabeça realmente me agrada. Mais de espaço falarei em outra ocasião sobre estes bustos que prometem já grandes coisas para as futuras remessas.¹¹

Na academia de mulher, Bernardelli não trabalhou com formas idealizadas, o que foi muito criticado pelos colegas e professores, como é possível constatar a partir da correspondência pessoal do artista. As principais preocupações de

⁹CARTA de Zeferino da Costa a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 23 out. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 131.

¹⁰ ACADEMIA de Bellas-Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, ano, 58, n.106, p.1,17; abr. 1879.

¹¹ CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli, 01 dez. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 128.

Zeferino da Costa, por exemplo, ao comentar as duas academias, são relativas ao escorço e à perspectiva, e principalmente em relação à convenção clássica na representação dos corpos:

“A Academia de homem é boa, também bem modelada, porém acho o braço esquerdo que está um escorço, não bem compreendido o efeito perspectivo desse mesmo escorço, o pau que está no ombro, talvez por estar saliente demais me parece não ocupar bem o seu plano, finalmente a perna direita acho comprida.

A da mulher é de movimento gracioso na sua parte superior, porém como te digo acima, não gosto dela, porque é pesante de formas principalmente as pernas dos joelhos para baixo, as quais acho mesmo muito pesantes, o braço esquerdo parece curto, porque o escorço não está bem compreendido, o vasilho que está na sua mão direita também está mal compreendido o seu efeito perspectivo, parece estar torto e finalmente a ânfora sobre a qual descansa a mão esquerda está também mal compreendido o plano do bojo, que como sabes, devendo ser mais bojudo em cima do que embaixo, naturalmente a parte inferior devia ser menos saliente a fim de ocupar o seu lugar.

Não obstante há aqui qualidades que eu aprecio, por exemplo, a mão que segura o vasilho é muito graciosa. Eu ouvi o diretor dizer também que sentia a respeito a esses teus trabalhos e contudo ele não seja artista, com tudo ele disse me gostar de todos os teus trabalhos, menos da Academia de Mulher”¹².

Leôncio Vieira também aborda as primeiras obras de Bernardelli, em carta de 15 de novembro de 1877. Para Vieira, os trabalhos são bons e causaram boa impressão, principalmente o busto da Checa. Em relação à *Academia de Mulher*, dá recomendações similares às de Zeferino:

*A Marieta fizestes bem (para a 1ª remessa) estudares tanto e tão estritamente o natural, mas quanto fora melhor não copiares tanto as pernas: são pesadas e moles para o tronco. Foi o trabalho que o Chaves não simpatizou-se muito e por que? **Por ser tão bem imitado, acredita.***¹³

¹² CARTA de Zeferino da Costa a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 23 out. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli, APO 131..

¹³ CARTA de Leôncio Vieira a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 15 nov. 1877. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 277. Grifo nosso.

Da mesma forma, o pintor Pedro Peres¹⁴ afirma que as pernas da mulher são muito feias, porque o artista copiara muito o modelo¹⁵. Francisco Villaça sugere que Bernardelli que procurasse as formas corretas para cada figura:

*Quanto as duas Academias vê-se que foram copiadas textualmente o modelo sem te dares ao trabalho de corrigir o que no natural fosse incorreto; eu sei que o fizeste muito de propósito, mas acho que não é bom porque **o artista se tem a obrigação de copiar a natureza na integra quando se trata de estudo, tem também a obrigação de procurar formas corretas e elegantes** e não quero dizer com isto que as corrigisses de cor, mas que procurasses outro modelo, para as partes que necessitam (...) nota-se que se foste fiel na cópia do que era belo, também fostes no que era feio e isto repito não me parece acertado*¹⁶.

Villaça encerra a correspondência afirmando que o amigo já podia considerar-se um mestre em princípio de carreira.

O parecer da Academia sobre esses primeiros trabalhos do artista, de 21 de novembro de 1877, é, entretanto, muito favorável. Nele, é destacado que os trabalhos excediam ao que fora exigido. Nas academias era possível notar-se o estudo cuidadoso por parte do aluno, sendo que foram prova da sua aplicação. Para os professores Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Antônio de Pádua e Castro os pequenos defeitos seriam corrigidos quando o artista adquirir pleno conhecimento do baixo-relevo.¹⁷ Já os dois bustos, que foram considerados como estudos do natural, mantinham o conceito que o corpo acadêmico formara do aluno e eram dignos de louvor. Assim, “a seção d’Escultura é de parecer que o pensionista Rodolpho Bernardelli tem até o presente, cumprido conscienciosa e satisfatoriamente os seus deveres para com a Academia.”¹⁸

¹⁴ Pedro José Pinto Peres (1841-1923). Discípulo de Vitor Meirelles, uma de suas obras de maior destaque é a *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (c.1879), obra que apresenta afinidade com a *Primeira Missa no Brasil*, de Meirelles.

¹⁵ CARTA de Pedro Peres a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 01 dez. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 127.

¹⁶ CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 1 dez. 1877. Documento Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 128. Grifo nosso.

¹⁷ PARECER aprovado pelo Corpo Acadêmico, assinado por Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Antonio de Pádua e Castro. Rio de Janeiro, 21 nov. 1877 Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 89.

¹⁸ Idem.

Em 1878, Bernardelli, em carta a João Maximiano Mafra, solicitava licença e ajuda de custos para ir a Paris visitar a Exposição Universal, e fazia também o pedido de fundos para compra do mármore para realizar a cópia de uma escultura antiga. Nesse ano, Bernardelli realizou o relevo em gesso *Adão e Eva* [figura 5]. No trabalho, percebe-se que, além do estudo acerca da perspectiva, ele se preocupou em destacar as figuras no primeiro plano, em uma proposta similar àquela apresentada no relevo *Fabíola* [figura 6].

A escolha pela vertente realista não foi, porém, fácil para o artista. Em vários pareceres da Academia e mesmo na correspondência pessoal, podemos observar por várias vezes as críticas a essa opção. Em carta a Maximiano Mafra, Bernardelli comenta que sua escola lhe havia granjeado antipatia e que seus trabalhos foram comparados por alguns colegas da Academia “a *bonecos de gesso que os italianos vendem por ali nas ruas, honra seja feita aos meus professores não saiu deles, mas dos meus companheiros enfim aceito o título e fico calado*”.¹⁹

Em trabalhos de menor porte, que não faziam parte das obrigações de pensionista, notamos que o artista apresentou uma maior liberdade na execução. Em alguns bustos realizados por Bernardelli nos anos seguintes, como no retrato do pintor Modesto Brocos (1883) [figura 51], o artista apresenta proximidade formal com alguns retratos de Gemito, como, por exemplo, em *Retrato de Michetti* (1873) [figura 52].

Uma outra obra do artista *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri* (s.d.) [Figura 53], sem datação, nos leva a pensar em alguns aspectos da escultura napolitana daqueles anos. Nessa obra Bernardelli mantém diálogo com *Cabeça de Marinheiro* (c.1878) [figura 54], de Achille D’Orsi. Como aponta Lamberti²⁰, a escultura de D’Orsi corresponde ao gosto do esboço verista de uma aproximação direta entre a pesquisa folclórica e a classificação científica. Confirma o estereótipo cultural de um povo primitivo, vizinho da natureza e instintivamente feliz. A junção entre o pitoresco e a fiel documentação de costumes e dos tipos do

¹⁹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 2 ago. 1881.

²⁰ LAMBERTI. Mimita. Aporie dell’arte sociale: il caso Proximus Tuus. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Pisa, ´serie III, v. Xlii, 4, p.1088.

mundo napolitano tornou-se em boa medida um sucesso comercial. Lamberti ressalta o cuidado de D'Orsi em retratar o boné, o brinco e a medalha apotropaica do personagem. Na pintura, podemos encontrar uma referência similar em pinturas de Francesco Paolo Michetti (1851-1929) e na escultura, em obras de Gemito.

Outras obras posteriores de Bernardelli, realizadas no Brasil, retratos de pessoas do povo, que provavelmente representaram na época uma renovação na escultura de gênero no país, como a *Baiana* (c.1886)²¹ [figura 55], também podem indicar o gosto por esse tipo de obra.

Já em retrato do *Empregado do artista em Roma* (1881), Bernardelli demonstra interesse pela representação de personagens da Roma antiga, aproximando-se dos trabalhos de Achille D'Orsi realizados no final da década de 1870, como foi comentado no Capítulo 1.

Algumas obras realizadas por Bernardelli em seu estágio italiano foram vendidas pelo próprio artista, após figurarem em mostras locais, como forma de completar a pensão que dividia com o irmão Henrique, como é possível perceber em carta de 21 de agosto de 1881:

*Na exposição do Popolo que se faz anualmente, expus duas cabeças em terracota, das quais creio ter-lhe mandado fotografias, tem por título Furba e Gigetto, são dois estudos que os amigos me influíram que expusesse enfim lá foram e agradaram, todos os jornais [as] citaram como das melhores, e alguns escreveram alguma coisa, o melhor para mim, foi vendê-las, agora vejo-me obrigado a assim fazer, preciso vender porque a pensão não me basta.*²²

Em outra carta a João Maximiano Mafra, escreve o artista: *“Tenho um grupo pequeno, com a intenção de mandar para o salão próximo o que me prende é o tempo, seria porém um assunto da atualidade (ilegível). coisa para vender”*²³.

²¹ Gonzaga Duque se refere a uma escultura de Bernardelli intitulada *Hue!*, que representa “uma negra crioula da Bahia, trazendo a mão um pequeno balaio de frutos, que num ademanço gracioso, faz aquela exclamação”, exposta na Livraria Faro & Nunes, em 1886. Cf. DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica* (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p.111-112.

²² CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 2 ago. 1881. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

²³ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 24 nov. 1879. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

Podemos concluir que o artista nessas obras de pequeno formato, escolhia temas contemporâneos e realizava provavelmente estatuetas de gênero, cuja venda era mais fácil.

É importante ressaltar que Bernardelli procurou se integrar ao ambiente artístico local. Desde 1877 participava da Associação Artística Internacional de Roma e procurou enviar trabalhos para as mostras anuais da cidade. Algumas dessas obras, como ele mesmo relata no trecho citado, foram bem comentadas em todos os jornais locais.

2- O baixo-relevo *Fabíola* ou *O primeiro martírio de São Sebastião*

Antes da realização do grupo escultórico *Cristo e a Mulher Adúltera*, Rodolfo Bernardelli executou em Roma outros dois trabalhos de temática religiosa: o baixo-relevo *Fabíola* (1878) [figura 6] e a escultura *Santo Estevão* (1879) [figura 9]. O estudo desses trabalhos de temática religiosa permite uma maior compreensão da produção do artista naqueles anos.

Já em *Faceira* (1880) [figura 10] o artista retorna ao tema nacional, com o assunto indianista apresentado, porém, com um novo tratamento formal.

Rodolfo Bernardelli, em carta de 19 de agosto de 1878, participa ao diretor da Academia, Antonio Nicolau Tolentino o envio do baixo-relevo: *Fabíola* ou *O Primeiro Martírio de São Sebastião*, e ressalta que lhe pareceu ser “de maior proveito fazer logo uma composição em vez de uma cópia como marca o parágrafo 1º do art. 5º das instruções”²⁴. Para compô-lo, o artista inspirou-se no romance histórico *Fabíola* do Cardeal Wiseman, publicado em 1854. Para sua realização afirma seguir a “bela escola italiana do qual são primeiros chefes Ghiberti e Donatello”²⁵.

²⁴ CARTA de Rodolfo Bernardelli ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Roma, 19 ago. 1878 Documento Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. AP 143.

²⁵ Ibidem.

Bernardelli, em carta anteriormente enviada a Antonio Nicolau Tolentino²⁶, de 6 de julho de 1878, avisa que encaminhou de uma fotografia do trabalho, já que o gesso ainda estava fresco para que pudesse enviá-la e a peça poderia quebrar-se. O artista demonstra-se muito preocupado com a questão do relevo na obra, que na fotografia poderia parecer maior do que realmente é. Por isso procura esclarecer certos detalhes. Afirma, por exemplo, que o seu ponto mais alto é o terreno, que não tem mais do que um palmo e meio. Justifica a execução afirmando seguir a escola com a qual Ghiberti executou as portas do Batistério de Florença. Mostra-se, entretanto, muito animado com a recepção do trabalho no Brasil: *“vários professores me têm feito elogios (...) para confirmá-los espero somente que a Ilma. Congregação assim com V. Ex. fiquem satisfeitos [com] meus progressos não somente na plástica como no desenho e composição.”*²⁷

O trabalho, entretanto, ao ser apresentado na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1879, foi muito criticado, inclusive por Chaves Pinheiro, mestre do artista no Brasil, como é possível concluir a partir da resposta que Bernardelli escreveu:

*Assim hoje depois de ter lido sua respeitável carta na qual me aponta algumas coisas sobre meu baixo-relevo tratarei de responder sobre a escrava que produz um efeito um pouco chocante, lhe direi que sendo uma figura a qual me resolveria a fase da minha composição não a podia eliminar (tendo uma grande vontade), fiz-a viajar por todos os lados do baixo-relevo porém com ela [moviam-se] as outras figuras, gira daqui gira d'acolá, não achei outro lugar poderia ter feito menor (me diz o senhor com razão) porém eu quis evitar que o grupo ficasse demais acadêmico, isto é, que se visse que tinha procurado demasiadamente a forma piramidal fazendo-a escrever menos naturalmente e achava-se mais longe e as cabeças das outras figuras teriam tido necessidade de serem mudadas. O capitão que está atrás de tudo Hyphax tem a necessidade também de ficar mais baixo, as árvores, as figurinhas etc, etc, tudo também teriam tido necessidade de ficar mais afastados e ficava-me naturalmente o grupo demasiado isolado e muito preparado.*²⁸

²⁶ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Antonio Nicolau Tolentino. Roma, 6 jul. 1878. Documento 144. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli.

²⁷ Idem.

Podemos perceber pelo texto que o artista procurou na disposição das figuras obter um efeito de naturalidade e integrar o grupo principal ao cenário romano que faz o fundo. Além disso, ao colocar a escrava como figura central da composição, pretendeu enfatizar a passagem do livro a qual se refere.

Em relação às figuras dos escravos, o artista preocupou-se em apresentar a expressão e movimentação adequadas, e, dadas as suas condições de trabalho, foi obrigado a servir-se do mesmo modelo²⁹.

Bernardelli escreve também a Vitor Meirelles, em resposta à carta do pintor, justificando as escolhas feitas para a obra. Afirma, sobretudo, ter se apoiado em obras clássicas, como as frisas do Partenon. Seu objetivo era provar a professor que o baixo-relevo prospectivo era superior aos outros, por aplicar-se a qualquer parte arquitetônica:

*“V^a S^a me diz sobre os limites da escultura, vou procurar demonstrar que no trabalho acima referido não ultrapassei os limites. O Baixo-relevo é uma convenção, não é verdade? (...) os de Fídias, porém, nestes baixos e altos relevos devemos notar que foram executadas para ornar com o edifício, não puderam sair de um certo (...) dado afim de ficarem em harmonia com a arquitetura. Se porém pegarmos todos os trabalhos de Fídias e examinarmos atentamente a maneira com que são tratados, veremos logo que os altos relevos são estátuas encostadas e que os baixos relevos não tem mais que dois planos porque como serviram para frisas não convinha que assim fossem, nesta figuras porém nota-se o achatamento..”*³⁰

É possível perceber que Bernardelli recebeu muitas críticas de professores e colegas, fato apontado por Vaccani. *“Entretanto, o efeito obtido por Bernardelli no São Sebastião dá motivos a descontrações opiniões, porquanto foi discutido*

²⁸ Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli a Chaves Pinheiro, 28 de outubro de 1878. Documento APO 141. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli.

²⁹ “Tem muita razão a respeito dos dois escravos que procuram levantar o santo (parecem ser feitos com o mesmo modelo), por mais que procurasse diferenças sempre foram feitos com o mesmo modelo, não me foi possível achar outro modelo que me desse a ação com sentimento que queria e que ficasse tempo necessário para trabalhar, fui pois obrigado a servir-me do mesmo”²⁹. Cf. MINUTA de carta de Rodolfo Bernardelli a Chaves Pinheiro, Roma, 28 out. 1878. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 141

³⁰ MINUTA de carta de Rodolfo Bernardelli a Victor Meirelles. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 140.

por diversas pessoas, quando do seu envio para a Academia Imperial de Belas Artes.”³¹

Vaccani enfatiza ainda alguns problemas no uso da perspectiva:

*Nessa composição, a linha do horizonte foi colocada pouco abaixo da metade do quadro escultórico, mas à altura dos olhos do observador e suas diversas figuras dispostas em planos diferentes, apresentam tamanhos e volumes de acôrdo com as suas profundidades. Algumas delas, as que se acham nos primeiros planos, têm partes completamente destacadas no fundo, sendo, entretanto, modeladas com a forma rebatida, própria dos baixos-relevos. Devido a essa grande diferença de planos, nota-se que a figura colocada sobre a linha do horizonte é aproximadamente cinco vezes menor que a do primeiro plano de pessoas. Apesar de rigorosamente certo, o aspecto verdadeiramente escultural do baixo-relevo fica prejudicado pela exagerado efeito da perspectiva..*³²

Contudo, o trabalho foi muito bem recebido pela imprensa. Artur de Azevedo, em artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1878, tece elogios ao artista e à obra:

*A julgar pela fotografia, o trabalho em nada deixa a desejar na concepção e no modo de fazer, representa uma fase da vida de São Sebastião, tirada do livro Fabíola. Espera-se em breve o original que vai para a Academia , onde o artista é digno pensionista e recebeu as primeiras lições do professor Francisco Manuel Chaves Pinheiro.*³³

Em outro artigo, sem assinatura, publicado no *Jornal do Commercio*, encontramos algumas considerações sobre as inovações que Bernardelli apresentou, relacionando-as aos novos processos artísticos e a uma maior liberdade na execução:

No dia em que se inaugurou a atual exposição da Academia de Belas Artes ouvi algumas pessoas estranhar o genero deste trabalho e perguntavão em tom de censura como se deveria classificar aquella composição: de alto, se de baixo-relevo.

³¹ VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: s.ed., 1949. p.70.

³² Ibidem

³³ Texto de Artur de Azevedo citado em carta de Múcio da Paixão a Rodolfo Bernardelli. Campos, 29 out. 1914. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 111.

Nem uma cousa, nem outra: ou, se o quizerem, uma e outra, como o fiz há pouco, sem que dahi entendesse causar prejuizo sensivel às grandes questões da arte.

O processo com que é feito o trabalho esculptural em questão nada tem que ver com a escola, o estylo ou mesmo a maneira do artista; é um processo como outro qualquer e nada mais, e presentemente ninguém já se preocupa com os processos artisticos.

Todos se admittem hoje: telas pintadas á espátula, quadros pintados a agua-raz e sem verniz para ficarem foscos: pinturas esboçadas a claro-escuro e illuminadas depois como os antigos quadros góticos: trabalhos feitos a tinta a corpo; outros a vellaturas, outros ainda a esfregassos; tudo se admite hoje, comtanto que pelo processo adotado se obtenha o effeito que o artista tem em mente.”

O autor ainda compara o relevo *Fabíola* a um grupo de estátuas que tem por fundo, ao invés de um pano preto como era comum na época, uma paisagem composta pelo próprio artista. Conclui então afirmando que ao artista não importa a crítica que o julga, porque ele não poderia “*desprezar um processo qualquer que lhe fornecia grandes recursos de effeito, só porque os classificadores se podião ver um dia em embaraços para determinar a família a que pertencia a composição artistica.*”³⁴

Já o escritor Mello Moraes Filho comentando essa exposição destaca, no campo da escultura, os trabalhos de Bernardelli, afirmando que os seus estudos revelam espontaneidade e talento. A sua principal crítica é em relação a vinculação desse trabalho ao realismo:

O Martyrio de S. Sebastião, que participa do alto, do baixo relevo e da escultura propriamente dita, por conseguinte producção de genero mixto, entristeceu-nos; porque, embora symbolize a iniciação de uma escola, é uma apostasia do fim ideal da verdadeira escultura, da escultura classica. E continuara n’esta senda o Sr. Bernardelli? O duvidar me agrada”³⁵ ,

Para o jornalista do *Jornal do Commercio*, no texto já citado, é notável a modelagem dos corpos. A figura do mártir e a dos dois escravos que o seguram são de uma anatomia irrepreensível e também “*Por debaixo dos pannejamentos da escrava Afra adivinha-se o nú escrupulosamente desenhado, e a figura de*

³⁴ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Folhetim do Jornal do Commercio, p.1.

Hyphax representa magnificamente a construção herculea do robusto capitão dos archeiros africanos."³⁶.

Para o autor, o artista, dada a qualidade de sua obra, poderia receber então outras encomendas por parte das ordens religiosas:

*Bernardelli é um dos mais esperançosos pensionistas que temos enviado ao estrangeiro, e o Primeiro Martyrio de São Sebastião, que este discípulo de Chaves Pinheiro expõe na Academia de Belas Artes, merecia ser passado do gesso para o mármore. Essas irmandades e confrarias riquíssimas que abundam no Rio de Janeiro ganhariam muito em substituir pelo trabalho de Bernardelli as imagens do glorioso martyr que por aí vemos nas igrejas, que parecem, não representá-lo como quem soffre dolorosamente, mas como quem vai encetar, de castanholas em punho, uma Jota Aragoneza!*³⁷.

Realmente, a primeira incumbência que o artista recebe após voltar para o Rio de Janeiro é de uma placa para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, provavelmente da própria cidade, encomendada pelo Conselheiro João Alfredo. Em seguida, Bernardelli irá realizar alguns trabalhos para a Igreja da Candelária.

Sobre o assunto do baixo-relevo, como já foi dito, o momento escolhido relaciona-se a uma passagem do livro *Fabíola ou a Igreja das Catacumbas*, do Cardeal Nicolas Patrick Wiseman (1854). Esse romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX e um resumo dele consta inclusive como verbete do *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*.³⁸.

Trata-se de uma história engenhosa, que se passa em meio a sociedade romana antiga, particularmente entre os cristãos de Roma. Seu objetivo principal, segundo o *Dictionnaire*, é familiarizar o leitor com os usos, os hábitos, as condições, as idéias e o espírito dos primeiros anos do cristianismo.

A heroína Fabíola não se assemelha a uma personagem de romance francês, já que o autor do livro é inglês e eclesiástico. Ela é uma nobre romana

³⁵ MORAES FILHO, Dr. Mello. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 5, n.104, p.1, 16 abr. 1879. Folhetim da Gazeta de Notícias.

³⁶ ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Folhetim do Jornal do Commercio, p.1

³⁷ Ibidem.

³⁸ *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*. Paris: Larousse et Boyer, 1866 [90].

opulenta, autoritária e imperiosa, que conhece São Sebastião e por ele se apaixona. Esse amor faz com que a jovem descubra o cristianismo, aprofunde sua amizade com sua prima, Santa Irene e com sua protegida, Santa Cecília, martirizadas no decorrer da trama. A jovem Fabíola possui diversas escravas e, entre elas, duas se destacam pelo contraste: Syra, cristã, é muito devotada a ela, e jura que irá convertê-la ao cristianismo. Já Afra, núbida, hábil em artes ocultas, é uma figura passional e corrupta. Como é apontado no *Dictionnaire*, a degradação da sociedade romana é representada por personagens como, por exemplo, o patrício Corvinus, e ainda por Fulvius e pelo próprio arqueiro Hyphax.

Um dos momentos mais destacados da trama é aquele em que Fabíola aceita a proposta de Afra, cujo amante, Hyphax, é o chefe dos arqueiros. Em troca de dinheiro e da sua liberdade, a escrava consegue que nenhum ponto vital do santo seja atingido pelos arqueiros, de forma que possa sobreviver ao suplício, e seja recolhido pelos escravos de Santa Irene. Posteriormente, o santo é novamente aprisionado e, então, morto.

Após a sua conversão, Fabíola doa seus bens, e passa a dedicar-se à caridade. Afra, liberta, porém maltratada por Hyphax, vem a morrer em seus braços, logo após receber o batismo. A personagem virtuosa de Fabíola representa assim o ideal de valores nobres e do despojamento dos bens materiais. O seu contraponto é Afra, uma das personagens centrais no relevo.

O momento escolhido por Rodolfo Bernardelli consta no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879:

*Desfalecido pela perda de sangue, e julgado morto, foi o corpo entregue aos escravos de Santa Irene, que o reclamara para dar-lhe sepultura. Na ocasião destes o levantarem do chão, são surpreendidos por Afra que, aproximando-se deles, diz-lhe: 'Ainda está vivo'.*³⁹

O artigo já citado, publicado no *Jornal do Commercio*, leva o público a identificar os personagens apresentados na obra:

³⁹ CATÁLOGO das obras expostas na Academia de Belas Artes, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga & Cia, 1879. p.45.

No primeiro plano, e prostrado no sólo, está São Sebastião inânime, tendo a cabeça suspensa pelos braços de um dos escravos de Santa Irene, enquanto que um outro o segura pelo hombro direito.

*Em pé está a figura da escrava Afra; no lado della, e mais ao fundo, acha-se o chefe dos arqueiros Hyphax, de mão na cintura e rindo com o sorriso bestial de um Numida pagão, que adorava todas as abominações, que acreditava em todos os absurdos, que se entregava a toda a sorte de vícios e commetia toda a espécie de atrocidades.*⁴⁰

O trecho selecionado por Bernardelli permitiu-lhe a representação do martírio de São Sebastião, o que provavelmente era uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro.

Rosalind Krauss⁴¹ comenta que o escultor para escolher momento adequado para suas obras, no século XIX, seguia os preceitos de Gotthold Lessing, que afirmava que como a obra de arte visual não pode utilizar mais do que um momento de ação, e então deveria optar sempre por aquele mais sugestivo e fecundo, se comparado ao que ocorreu anteriormente e ao que o sucederá em seqüência. O relevo, principalmente, destaca-se pelas suas possibilidades narrativas.

Na passagem selecionada, Bernardelli teve a oportunidade representar personagens muito diferentes: à frente do grupo a figura do santo que caí, amparado pelos dois homens, na outra extremidade, a escrava Afra, que em pé, parece falar com eles. No centro e ao fundo, encontra-se o arqueiro Hyphax. Bernardelli opõe, por meio desses personagens, a representação da virtude e coragem, na imagem do santo abatido, e a falta de valores morais e a corrupção, nas figuras de Afra e Hyphax. É interessante notarmos que o acontecimento no primeiro plano não desperta a atenção das pessoas que estão representadas ao fundo, que permanecem em suas atividades cotidianas, como se aquele tipo de evento já fosse banal.

Krauss ressalta também que o meio de expressão do relevo depende da relação entre as figuras esculpidas e seu plano de fundo.⁴² Ao representar os

⁴⁰ ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Folhetim do *Jornal do Commercio*, p.1.

⁴¹ KRAUSS, Rosalind. E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.14.

⁴² Ibidem, p.15.

outros personagens e situar o evento em um local aberto, no qual inseriu dados históricos em referência a Roma antiga, Bernardelli pode fazer uma clara alusão à popular novela de Wiseman.

No romance, o cenário de Roma Antiga é tratado com muita veracidade. O escritor buscou reconstituir os costumes, a arquitetura e as vestimentas daquela época, entre outros dados. Diversas notas de rodapé esclarecem ao leitor os termos históricos utilizados. Podemos supor que o livro teve grande repercussão no ambiente italiano daquele momento, no qual esse assunto estava em voga⁴³, como já foi tratado no Capítulo I.

No relevo, a figura principal é a de São Sebastião, mas podemos perceber que os outros personagens, como Afra e os homens que a acompanham, são escravos. Além disso, Afra e Hyphax, o chefe dos arqueiros, são Númidas. O Númida, no livro, é representado como um negro. Esses dois personagens, que não conhecem a civilização, apresentam-se, sobretudo, como ardilosos e corruptos. A escrava Afra, apesar de haver comprado a sua liberdade, permanece como uma figura sem escrúpulos até sua conversão ao cristianismo, no momento da sua morte.

De certa forma, Rodolfo Bernardelli escolheu um livro que leva a refletir indiretamente sobre a questão da escravidão, em uma perspectiva religiosa⁴⁴. Também ao compor as figuras no relevo, o artista colocou em destaque, em primeiro plano, uma personagem que é uma escrava negra, bestializada justamente por não conhecer os valores cristãos⁴⁵.

⁴³ Do escultor Girolamo Masini (1840-1885), existe uma obra com o título *Fabíola*, no acervo da Galeria Nacional de Arte Moderna, de Roma.

⁴⁴ Como por exemplo, na passagem do livro: “- Nunca me adulastes, Syra – replicou sorrindo, Fabíola. – Não comeces agora. Mas já que lançastes luz sobre vários pontos, até hoje envoltos em trevas, diga-me se foi isto que nos desejastes indicar-me, dizendo-me que, para ti, não havia diferença entre senhora e escrava. Querias mostrar-me que essa diferença era apenas exterior, física e social e não podia comparar-se com a igualdade que irmana a todos perante esse Ser Supremo e com a superioridade moral que só Ele conhece e, possivelmente, está na razão inversa da categoria social? (...) Fabíola (...) pela primeira vez na sua vida, abraçou-se a uma escrava e chorou.” Cf. WISEMAN, Cardeal. *Fabíola*. Gentil Marques, prefácio Lisboa: Romano Torres, 1954.p 95-96

⁴⁵ É interessante observar que o escritor Bernardo Guimarães havia publicado o romance antiescravista *A escrava Isaura* em 1875. Angela Alonso ressalta que Joaquim Nabuco em *O abolicionismo*, recolhe três gêneros de componentes para compor uma teoria antiescravista. “No primeiro a base católica de legitimação da ordem social monárquica é mobilizada em sentido crítico

Por volta de 1878, a abolição da escravidão no Brasil passaria a ser novamente o foco de discussões políticas, como já havia sido no final da década anterior, e a constar do programa de reformas de vários grupos ligados ao poder.

O baixo-relevo de Bernardelli, se colocado no contexto do debate daqueles anos, poderia dessa forma ser bem recebido por um público favorável às mudanças sociais⁴⁶, o que incluía, inclusive, a família imperial.⁴⁷

2- Santo Estevão

A escultura *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* ou *Santo Estevão*, como ficou conhecida, foi realizada em Roma em 1879.⁴⁸ Dessa obra, há um provável estudo no acervo do Museu Nacional de Belas Artes [figura 56].

A escultura encontra-se assim descrita no parecer da Seção de Escultura apresentado em sessão da Congregação de 9 de novembro de 1880:

O protomártir da religião de Jesus Cristo está moribundo, os excessos das dores que lhe causa o martírio (perfeitamente na fisionomia) e em todas as

(...) separando o catolicismo entre instituição e dogma, o livro pode atingir a primeira, braço do estado escravista, apelando para a fraternidade e igualdade dos homens perante Deus propagadas pelo segundo. Mas este humanismo vem também do movimento abolicionista na primeira metade do século que construiu a interdição moral moderna à escravidão.” Cf. ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.189.

⁴⁶ Bernardelli percebe que a sociedade deve mudar, porém, não se mostra animado com a situação das camadas mais pobres na Europa, principalmente em relação aos operários. Em carta escrita a Mafra, de 24 de dezembro de 1879, ressalta a falta as suas condições de vida se tornam piores com a chegada do frio, no Natal: “em Jerusalém nesta época nunca fez frio e sobretudo nunca caiu neve como por aqui de maneiras que o pobre sofre muito e (...) vê tanta gente fazendo festa e ele coitado (...) tem um pedaço de pão! E para mais sofrimento morrem muitos de [frio], as festas aqui na Europa só servem para os ricos, os pobres morrem de vontade, de fome e de frio, daí vem que assaltam os padeiros, quando com as (...), nascem as sociedades secretas para cometer roubos, e nascem finalmente as sociedades Internacionais, a fome! É o principal motor de todos esses males que assolam a nossa sociedade, **por ora o progresso não trouxe ao nosso país essa miséria e esse frio e a Internacional não existem.**” CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, 29 de dezembro de 1879. Arquivo Histórico Dom João VI. Grifo nosso.

⁴⁷ Nesse período, obras de vários artistas ligados a Academia, inclusive de Chaves Pinheiro têm como tema a lei de 28 de setembro de 1871.

⁴⁸ O trabalho foi passado para o bronze em 1921 e integra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Há ainda cópias da escultura nos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.

*fibras de seu corpo ainda jovem, neste transe supremo ele volve para o céu olhos repassados de mais pulsante angústia e somente ela sem a (...) de esperança da glória, que se desenha com rara perfeição, em toda esta estátua, desde os cabelos desalinhados e revoltos da cabeça até nos dedos encolhidos dos pés. Esta expressão, por demais realista, substitui aqui aquele de sentimento ascético que deveria predominar na alma dos mártires cristãos e principalmente na do Santo, escolhido pelo pensionista por ter sido o primeiro que derramou seu sangue como confessor de Jesus Cristo. Na opinião da Seção d'Escultura é isto resultado natural e quase inevitável de filiação do pensionista na escola realista, escola atual da Congregação da Academia Imperial das Belas Artes não aceita, como guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores.*⁴⁹

Podemos perceber que a Academia desaprovou a expressão excessivamente realista do santo, entendendo que isso se devia a filiação do artista à escola realista. Mas, na maneira detalhada como ela é descrita nesse documento oficial podemos notar que os professores percebem que ela foi muito bem executada, transmitindo o sentimento na representação do corpo.

O tema para a escultura Santo Estevão foi retirado da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, canto XV do Purgatório. A evocação da morte de Santo Estevão ocorre depois que Virgílio e Dante chegam a um novo círculo. Dante primeiramente vê a imagem de Pisístrato, que exclama: “o que faremos com quem nos quer mal, se condenamos a quem nos ama?”⁵⁰. Tem então a visão de Santo Estevão, que apedrejado, implora a Deus por seus perseguidores. Virgílio então diz a Dante que o que vira lhe fora revelado para que não esquecesse de abrir seu coração à água da paz que emana da fonte eterna. O texto refere-se assim à virtude cristã do perdão (mansuetude).

Na base da obra há a inscrição:

*“Poi vidi genti accese in foco d’irà
Con pietre un giovinetto ancider – forte
Gridando a sé pur: ‘ Martira Martira!’
Purgatório Canto XV Dante”*⁵¹

⁴⁹ PARECER da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196. Grifo nosso.

⁵⁰ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: purgatório*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.102.

⁵¹ Trecho da *Divina Comédia* de Dante referente a Santo Estevão:

O momento escolhido pelo artista é aquele em que o santo voltava os olhos para o Céu, rogando a Deus perdão para seus carrascos.

Podemos estabelecer algumas correlações entre a escultura *Santo Estevão* e algumas obras de Zeferino da Costa realizadas alguns anos antes, em Roma, servindo-nos do estudo realizado por André Tavares.⁵² O autor afirma que obras podem ser ligadas ao ambiente conservador do pontificado de Pio IX, dominado por artistas como Cesare Maccari (1840-1919) e Roberto Bompiani (1821-1908). A exaltação das virtudes cristãs como ocorre em *Caridade ou Óbolo da Viúva*, de Zeferino, é igualmente apresentada por Bernardelli em *Santo Estevão*.

Essa escultura é considerada pelo mestre de Bernardelli, Giulio Monteverde, como uma obra que assinala seu progresso artístico, um trabalho não de aluno, mas de artista hábil, sendo possível, por esse motivo, incumbi-lo da execução de uma estátua em mármore⁵³.

Bernardelli provavelmente teve como uma de suas referências principais a escultura *Tarcisius Martyr Chretien* (1868) [Figura 57] de Falguière (1831 - 1900), cujo assunto também fora retirado do livro de Wiseman. A figura do jovem martirizado por sua fé é representada em um dos personagens principais da trama, Pancrácio e também no relato da vida de São Tarcísio.

Vi gente acesa, após, de ira insensata
um jovem lapidar, no furor seu,
um ao outro incitava: Mata! Mata!

E o via, até que a morte o abateu,
fazer, mesmo curvado para o chão,
de seus olhos, janelas para o Céu,

rogando pra o Senhor em sua aflição,
perdão aos seus verdugos desumanos
co' o semblante que pede compaixão.

Cf. ALIGHIERI, op. cit. p.103.

⁵² TAVARES, André. Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária. *Rotunda*, Campinas, n.1, abr. 2003. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/index.htm>. Acesso em 06 de junho de 2004.

⁵³ Conforme atestado assinado por Gulio Monteverde. Roma, 2 out. 1879. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 419.

Falguière tornou-se famoso em Paris com esse trabalho, tendo provavelmente como inspiração para sua realização o quadro *A Morte de Bara* (1793) **[figura 58]**, de Jacques-Louis David, na qual o adolescente que morre por sua pátria está retratado.

Segundo Janson⁵⁴, o escultor havia lido acerca de Tarcisius, o jovem mártir cristão, na novela *Fabíola*, de Wiseman, enquanto ele estava em Roma. Em 1865, em seu retorno a Paris, deve ter começado a trabalhar a figura.

Tarcisius agonizando, segura a hóstia sagrada e representa um paralelo religioso do muito conhecido mártir da Revolução, o jovem Joseph Bara, que morreu segurando a bandeira tricolor. Falguière deve ter se inspirado em um jovem que o lembrou as figuras do grupo *Ugolino* e seus filhos (1857-61), de Carpeaux, que ele admirava muito. Outra fonte visual, também segundo Jason, pode ter sido *Sta Cecilia* (c.1600) **[figura 59]**, de Stefano Maderno (1578-1638), na Igreja de Sta. Cecília in Trastevere, em Roma, um monumento chave das primeiras esculturas do Barroco, muito conhecido e reproduzido. O mármore *Tarcisius* recebeu a Medalha de Honra no Salão de Paris de 1868.

A nosso ver, o rosto de Santo Estevão guarda uma certa afinidade com o das figuras à direita de Ugolino, no grupo de Carpeaux. Entretanto, Bernardelli, por meio da figura alongada do adolescente, revela o diálogo com a escultura renascentista, em especial com obras de Donatello.

Um outro modelo pode ser ter sido obras como *Outono* (1877) **[figura 45]**, de Amendola e o famoso *Pequeno Pescador* (1876) **[figura 42]**, de Gemito, exposto no Salão de Paris de 1877. Obras desse tipo corresponderiam ao meio cultural napolitano da época, como aponta Lamberti⁵⁵, e aproximam-se formalmente dos grandes exemplares da escultura greco-romana, por exemplo, pela beleza física dos personagens. A isso se acresce o conhecimento, por parte daqueles escultores, dos valores cromáticos e claro-escuros do bronze, que permitem o contraste entre superfícies as mais sutis e entre zonas polidas e ásperas. A confrontação mais imediata é com aquela dos efeitos pictóricos, de

⁵⁴ JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c.1985]. p.153.

⁵⁵ LAMBERTI. Mimita. Aporie dell'arte sociale: il caso Proximus Tuus. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, serie III, v. XIII, 4, p. 1088-1090.

forte cromatismo e da impressão vivamente claro-escuro da escola de Domenico Morelli.

No Brasil, as formas do santo causaram um certo impacto nos espectadores, como é possível perceber pelo artigo publicado na *Revista Illustrada*, assinado por Raul D., que relata:

*Sr. Siz. N., advogado bem conhecido, descobrio enormes defeitos de proporção, medindo-o a cordel...A cordel!...Pobre Bernardelli! e tu que passastes os teus melhores dias no mais acurado estudo da proporção, que sonhaste as noites as durezas da geometria humana, que foste a Itália admirar a arte em suas expansões mais deslumbrantes, que estiveste em Paris bebendo a nova inspiração, que frequêntas os mestres e os museus, não tivestes um cordel, um miserável fio de algodão para medires as pernas do seu santo Estevão. E os professores d'Academia aplaudiram essa medição do Advogado S. N... Beata gens!*⁵⁶

⁵⁶ RAUL D. Chronica fluminense. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 5, n.204, p.2, abr. 1880.

3- O tema indianista : *Faceira*

Faceira

(A uma criação de R. Bernardelli)

*Curvado o corpo sobre o tronco ostentas
Correctas linhas de belleza humana;
Como que o sangue, lúbrica indiana,
Palpita em tuas carnes opulentas.*

*Que seducções dulcíssimas inventas
Filha gentil d'intermina savana!
Que branco philtro de teu ser dimana
Para os pobres caciques que atormentas*

*Um somente é feliz, um só merece
O morno efluvio desse olhar, Faceira;
Desse olhar que diriges p'ra montanha*

*Sómente elle de plumas entretece
Teus cabelos d'onyx, e na palmeira
Cinge-te o corpo de belleza estranha.*

J. Campos Porto⁵⁷

⁵⁷ PORTO, J. CAMPOS. Faceira (A uma criação de R. Bernardelli). *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, ano 5, n.200, p.1, 28 ago. 1884.

A escultura *Faceira*, em gesso, foi realizada por Rodolfo Bernardelli em Roma, em 1880 e recebida pela Academia no ano seguinte. Apenas em 1921 ela foi passada para o bronze.⁵⁸

A obra é descrita no parecer da Seção de Escultura, apresentado em sessão da Congregação de 1882, assinado por Chaves Pinheiro e João Maximiano Mafra:

*Esta estátua de grandeza natural é uma belíssima figura de mulher lúbrica e provocante da raça americana. O movimento é gracioso, as proporções ficaram bem observadas, o modelado executado com saber. Pertencendo pelo assunto esta estátua a Escultura de gêneros e tolerável a Escola realista em que tem continuado o pensionista, entretanto o talento peregrino que a concebeu e executou com tanta galhardia se tivesse concentrado na Escola idealista, poderia bem produzido um primor d'arte.*⁵⁹

A *Faceira* é a obra mais elogiada pelos professores no parecer. Entretanto, a nosso ver, sua boa aceitação se deve ao fato de ser considerada como uma escultura de gênero, a qual são permitidas maiores inovações.

Em 1877, Rodolfo Bernardelli havia pedido a Francisco Villaça informações sobre a história da personagem Moema. Villaça então lhe envia o livro *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, afirmando que:

*para poder mandá-lo pelo correio foi necessário arrancar-lhe a capa, mas manda-o encadernar de novo aí, porque é um livro raríssimo, e, além disso, pode servir-te muito, dele foram tirados os quadros da Primeira Missa, Desterrados e Moema, e ainda ultimamente serviu de assunto ao Sr. Taunay (filho) para compor um poemeto que remeteu a Carlos Gomes para escrever uma ópera brasileira⁶⁰; quantos aos jornais ilustrados que me pedes e à História do Brasil, remeter-te-hei por outro correio.*⁶¹

⁵⁸ Consta da coleção do Museu Nacional de Belas Artes e uma cópia integra ainda o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁵⁹ PARECER da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196.

⁶⁰ Provavelmente *Lo schiavo*. Sobre essa ópera, afirma Carlos Gomes: "Este argumento foi combinado no Rio de Janeiro, no anno de 1880, com o meu caríssimo amigo Alfredo Taunay. (...) Te direi antes de tudo, que o assumpto d'O escravo nada tem que ver com o difícil problema social que tanto se debate hoje na nossa terra e que cedo ou tarde há de ter uma solução satisfatória com os sentimentos humanitários do paiz. A acção esse drama é paralela, é, por assim, dizer um

Bernardelli, provavelmente estaria procurando algum assunto de história pátria para uma futura composição. Não realizou naquele ano, entretanto, uma obra sobre a Moema, que viria a realizar em 1895, mas preferiu um tema religioso⁶².

A *Faceira* é a representação de uma índia, com uma forte carga de sensualidade e muito “*inclinada a um exotismo amaneirado*”, como aponta Luciano Migliaccio⁶³. A proposta de Bernardelli, para o autor, assemelhava-se à de Rodolfo Amoedo na representação da *Marabá*, inspirada no poema de Gonçalves Dias. O começo da carreira de Amoedo foi marcado pela

*tradução em um registro realista de ícones do imaginário oficial, bem como pela ruptura, levada quase à paródia, dos limites convencionais dos gêneros. O alvo do pintor foi a poesia indianista de Gonçalves de Magalhães e de Gonçalves Dias, e seu paralelo figurativo criado por Meirelles.*⁶⁴

Para Migliaccio, em *Marabá*, a representação da personagem remete a:

*um clima de realismo explícito e quase provocativo. Isso permite ao pintor retomar uma das mais conhecidas interpretações simbólicas da imagem da Madalena: a da prostituta arrependida, da redenção do amor carnal em nome de um amor mais alto e mais puro. Só que o pintor parece atraído por outra interpretação do tema da mulher perdida: a flor do mal da poesia de Baudelaire.*⁶⁵

Bernardelli realizou vários estudos da Faceira **[figuras 60 e 61]**, nos quais é possível perceber a sua preocupação em definir a posição do corpo da mulher.

dos incidentes da celebre Confederação dos Tamoios, tão magistralmente descrita pelo nosso illustre Magalhães no seu poema d'aquelle título.” Cf. CARLOS Gomes e “O Escravo”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.299, p.1, 25 out. 1885.

⁶¹ CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 14 jul. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 97.

⁶² No mesmo período, conforme carta de Francisco Villaça de 15 de abril de 1877, José Maria de Medeiros prepara uma composição inspirada na *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

⁶³ MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001 p.33.

⁶⁴ Ibidem, p.33.

⁶⁵ Ibidem, p.33-34.

A crítica, quando a obra foi apresentada na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, além da qualidade do trabalho, ressaltou muito a sensualidade da figura, como em texto de Nihil, na *Gazeta da Tarde*, de 24 de agosto de 1884:

Tem-se fallado tanto sobre a Faceira que achamo-nos receosos dando também a nossa opinião.

Aquela mulher de contornos opulentos e seductores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que de seu corpo dimana: aquela mulher índia, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil bellezas, os mil segredos que ela não teme desvendar, provoca do visitante todas as atenções.

(...).

*S. Antônio, o casto, não resistiria á Faceira.*⁶⁶

Já o crítico Gonzaga Duque, em texto de 1888, resalta o fato que a figura não apresenta características étnicas. Além disso, para ele, os seus cabelos estão presos em penteados caprichosos demais para a representação de uma índia, os pés deveriam ser espalmados pelas caminhadas contínuas e pelo exercício de subir em árvores, as mãos deveriam ser descuidadas, e os músculos rijos pelas atividades desenvolvidas, o que, no entanto, não acontece.

Na década de 1870, Bernardelli realizara algumas esculturas de índios bastante inovadoras, como foi tratado no Capítulo 1. Já em *Faceira*, como percebe Gonzaga Duque, o escultor

*ameaçou desviar-se da arte, caindo na caricatura, ao gosto de Grévin. A 'Faceira', estátua em gesso exposta em 1880, nasceu dessa fase, veio desse desviamento. (...) Vestiu a sua figura com adornos selvagens; dependurou-lhe às orelhas rodela de pão, atou-lhe ao pescoço colar de dentes, e aos punhos braceletes de penas; e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina, quero dizer; movimentou-a com tal garradice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia.*⁶⁷

A *Faceira*, além de romper com uma representação coerente com o tipo físico do indígena, para o crítico, é excessivamente adornada, tendendo dessa forma para uma imagem caricatural.

⁶⁶ NIMIL. Nas Bellas-Artes. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 5, n.199, 27 ago. 1884. p.2.

⁶⁷ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos). p.252.

Ela poderia até ser considerada uma figura que representa a nação brasileira, mas, sem dúvida, estava mais próxima das representações do Brasil nos periódicos satíricos da época, como aquelas em que o índio de cocar e saiotê de penas é colocado em situações extravagantes e até mesmo ridículas, em um contexto de crítica à situação política contemporânea, como, por exemplo, em várias ilustrações da *Revista Illustrada*.

Celita Vaccani vê na *Faceira*, entre as obras de Bernardelli desse período, aquela em que mais se percebe uma referência à arte francesa, em especial à obra de Carpeaux, “*quer na graça e encanto da figura, quer no seu modelado e expressão intensa do olhar.*”⁶⁸ Os corpos naturalísticos das mulheres de Carpeaux podem ter servido de referência a Bernardelli, que pretendeu provavelmente apresentar uma mulher comum e não uma Vênus.

Gonzaga Duque assim descreve a *Faceira*:

*De mais, a estrutura da ‘Faceira’ é flácida. Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura do carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos em um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, faz lembrar mulheres experientes em seduições e que estudam ao espelho atitudes provocadoras.*⁶⁹

As considerações do crítico levam a entender a figura da *Faceira* como a representação de uma prostituta, e são muito próximas às considerações da crítica francesa quando ocorreu a polêmica acerca do grupo *A Dança*. As mulheres de Carpeaux possuem igualmente corpos flácidos e lascivos.

Entretanto, os escritos de Gonzaga Duque se diferenciam muito da crítica brasileira daqueles anos, que viu na escultura apenas a representação de uma mulher sensual.

⁶⁸ VACCANI, op.cit., p.79.

⁶⁹ Ibidem, p.253.

As cópias em mármore

Em Roma, Bernardelli realizou ainda duas cópias em mármore: *Vênus Calipígia* (1882) [figura 7], do Museu de Nápoles, e *Vênus de Medicis* (1885) [figura 8]. Com esses trabalhos a Academia de Belas Artes poderia integrar ao seu acervo as primeiras peças em mármore. Além disso, a sua realização possibilitou ao escultor desenvolver maior habilidade no trabalho com esse material.

De acordo com as *Instruções dos Pensionistas*, os escultores deveriam executar nos dois últimos anos de pensão uma cópia em mármore da estátua que lhes fora indicada pela Academia, sendo o mármore fornecido pela respectiva Legação.

A *Vênus Calipígia* foi escolhida pelo artista a partir de uma listagem selecionada pela Academia, datada de janeiro de 1880.⁷⁰ Segundo a documentação existente, em 25 de novembro de 1880, o pensionista comunicou à Academia a sua escolha, anexando, como era o seu dever, um orçamento da despesa a ser feita com a execução daquele estudo, no valor de 6 mil francos.⁷¹ Assim, um ofício da Academia à Legação do Brasil na Itália informa que:

sendo metade dessa quantia a custo do mármore, a outra metade e nos dois terços, absorvida pelos escarpelinos em 600 francos o pedestal e fica o resto (400 francos) para ferramentas e despesas imprevistas. Conquanto nada determinou as instruções dos pensionistas a respeito dos escarpelinos do pedestal, nem de ferramentas, é tudo entretanto indispensável. Rogo pois, a

⁷⁰ Relação das estátuas indicadas em data a 9 de janeiro de 1880, ao pensionista Rodolfo Bernardelli, a fim de executar em mármore a cópia de uma delas.

Adonis, ou Apollo = Roma, no Vaticano, descrita e gravada no Museu Clarac

Antinoos do capitólio = idem – descrita e gravada na mesma obra

Atleta de Pottanos Smile, idem

Mercurio

Apolo do Belvedere, Roma, no Vaticano

Apollino de Florença = na tribuna da Galeria de Florença

Além destas foram-lhe indicadas outras seis, a fim de escolher uma no caso de não ser possível copiar nenhuma das primeiras. São elas, 1ª *Vênus de Medicis*, 2ª *Discóbolo em descanso*, 3ª *Vênus Calipígia*, 4ª *Vênus de Milo*, 5ª *Meleagro* e 6ª *Aquiles*. J. M Mafra, Secretário.

⁷¹ Ofício da Academia Imperial de Belas Artes ao Ministro de Estado dos Negócios do Império. Rio de Janeiro, 28 dez. 1880. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI. Notação 5112.

*V. Excelência, em nome da Congregação, autorizando a aquisição daqueles objetos, e dos professores que se digne a providenciar para que a Legação do Brasil em Roma os forneça ao dito pensionista ou o seu valor em moeda, de que apresentara este a mesma legação conta documentada do emprego do valor recebido.*⁷².

O documento ressalta a importância da execução da estátua: *“Sem esta autorização não poderá o pensionista inteiro comprometimento do que prescrevem as instruções, e [ilegível] privado de fazer um estudo utilíssimo”*⁷³, que se justifica porque *“a Academia, que não tem ainda estátua alguma em mármore, perderá a oportunidade de obter a primeira, apresentada por uma mão tão hábil quanto o demonstram os excelentes estudos que tem o dito pensionista regularmente remetido”*⁷⁴. O relatório da Academia de 1884 acentua que na cópia em mármore *“se patenteia a proficiência com que o nosso pensionista maneja o cinzel e talha o mármore.”*⁷⁵.

Após a chegada da Vênus Calipígia na Academia Imperial de Belas Artes, em 1883, surge a idéia de também solicitar ao artista a cópia em mármore a *Vênus de Médicis*, que:

*teve origem em vista da extrema perfeição com que ele desempenhou a cópia da “Vênus Callipigia”, última remetida. Acresce que o nicho que ornava a antiga sala semi-circular no qual havia um gesso representando sua Majestade o Imperador, fica agora colocado no patamar do primeiro lance da nova escada principal do sobrado, e neste lugar impede o respeito que se coloque a efígie do soberano; a estátua, porém, da deusa da beleza caberia até perfeitamente e desse mito uma das mais belas representações é sem dúvida alguma a afamada ‘Vênus de Medicis’*⁷⁶.

Assim, no ofício assinado pelo diretor da Academia, dirigido ao Ministro e Secretário dos Negócios do Império⁷⁷, é solicitada a prorrogação do prazo da pensão de Rodolfo Bernardelli, para que, além de visitar países da Europa, tenha

⁷²Ibidem.

⁷³Ibidem.

⁷⁴Ibidem.

⁷⁵CÓPIA de trecho do relatório da Academia de 1884. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI. Notação 5127.

⁷⁶MINUTA de ofício do diretor da Academia ao ministro do Império. Rio de Janeiro, 03 jun. 1883. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI. Notação 5125.

tempo para acabar o grupo *Cristo e a mulher adúltera*, e possa executar em mármore uma cópia da *Vênus de Médicis*. É pedido ainda que se coloque à disposição do pensionista o valor necessário para a realização da obra, sendo que como ela é tanto no trabalho, como nas proporções semelhante à escultura anterior, a mesma quantia foi colocada a disposição do escultor.

As duas esculturas de Vênus realizadas por Bernardelli na Itália, serviram de contraponto para a crítica de arte do período, entre modelos clássicos e outros trabalhos do artista mais próximos ao estilo realista, quando da realização de sua exposição individual em 1885, como veremos no Capítulo 3.

Também Gonzaga Duque, em texto publicado em 1888, fez uma clara referência aos trabalhos realizados por Bernardelli, na medida em que utilizou a figura da Vênus para explicitar as diferenças entre uma escultura clássica e uma moderna, no caso, a *Paraíba* [figura 15], de Almeida Reis. Segundo o crítico:

*Os braços que forcejam dois calhaus da rocha não podem ter o contorno dos braços da Vênus Calipígia, nem o seu corpo apresenta as suaves curvas da Vênus de Médicis. A tensão dos músculos dos braços, dos do peito, são sabiamente feitos sem que o artista tivesse ensejo de lançar mão de detalhes insignificantes sobre pretexto de exatidão. Todavia não lhe falta nenhuma das boas qualidades da escultura.*⁷⁸

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos). p.244.

CAPÍTULO III - ANÁLISE DA OBRA *CRISTO E A MULHER ADÚLTERA*

CRISTO E A ADÚLTERA

(Grupo de Bernardelli)

*Sente-se a extrema comoção do artista
No grupo ideal de plácida candura,
Nesse esplendor tão fino da escultura
Para onde a luz de todo o olhar enrasta.*

*Que campo, ali, de rútila conquista
Deve rasgar, do mármore na alvura,
O estatuário -- que amplidão segura
Tem -- de alma e braço, de razão e vista!*

*Vê-se a mulher que implora, ajoelhada,
A mais serena compaixão sagrada
De um Cristo feito a largos tons gloriosos.*

*De um Nazareno compassivo e terno,
D'olhos que lembram, cheios de falerno,
Dois inefáveis corações piedosos!*

Cruz e Souza

1 – A realização da obra

A obra *Cristo e a Mulher Adúltera*, grupo escultórico em mármore, foi executada por Rodolfo Bernardelli em Roma entre 1881 e 1884. A sua maquete em gesso foi aprovada pela Academia no começo de 1882. Para sua execução, o artista conseguiu a prorrogação do seu pensionato no exterior. O tema do Cristo tornou-se a partir dessa obra recorrente na produção do artista, presente em obras tumulares e pequenas estatuetas como *Cristo* (s.d.) [figura 62].

Cristo e a Mulher Adúltera foi trabalho com o qual o Bernardelli obteve maior notoriedade, conforme foi possível verificar tanto pela crítica especializada, como pela sua divulgação na imprensa. Entretanto, também para o escultor, tratava-se da sua obra mais significativa, como ele próprio afirmou ao secretário da Academia, João Maximiano Mafra, em 20 de fevereiro de 1883:

*“Já dei começo ao mármore do meu grupo e espero sempre que a Academia me faça o benefício de obter do Governo Imperial o outro ano que tanto pedi tanto mais que haverá uma grandiosa Exposição em Turim e que tendo meu trabalho concluído naturalmente desejaria [apresentar-me] estou quase certo que obterei muito sucesso, aqui já sei que o grupo é bem aceito e não está (ilegível) gesso, o Senhor achará que sou pouco modesto com estas minhas frases, mas creia que para que eu (ilegível) deste modo é necessário que eu tenha comparado minha força com a (ilegível) muitos artistas (...) para mim só espero que a Academia me faça o favor de obter do governo mais aquele ano já porque concluirei (...) **meu grande trabalho e porque poderei apresentar-me e receber meu batismo de artista na Europa**”¹.*

Bernardelli comenta nessa mesma carta ainda que havia participado anteriormente de uma importante mostra italiana de 1882 apenas com uma cabeça grande em bronze, retrato de um médico que conheceu, provavelmente *Montenovesi* (c.1882) [figura 63], que segundo o próprio artista atraiu a atenção do público e da crítica italiana.

¹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 20 fev. 1883. Arquivo Histórico Museu Dom João VI.

Em 1884, o artista conseguiu apresentar *O Cristo e a Mulher Adúltera* na Exposição de Turim, sendo homenageado com o Grau de Cavaleiro da Coroa da Itália.

Como ressalta Celita Vacani², o mármore utilizado no grupo, chamado de Saravezza, é de primeira qualidade. Com o mesmo tipo de mármore fora realizada a cópia da *Vênus Calipígia*, de 1882. Bernardelli, em carta a João Maximiano Mafra de 1880, fala sobre a escolha do mármore para essa obra, que se destinava à galeria da Academia:

*eu entendo que o mármore deve ser do melhor, isto é, de 1ª qualidade, já pela sua cor como pela transparência e é o assim chamado Saravessa, é raro achar-se manchas; creio que a Academia terá desejo de possuir uma estátua sem defeito.*³

A *Vênus*, segundo o artista, terá destaque no acervo da Academia também por ser de mármore, enquanto as outras esculturas eram em gesso:

*“Espero que já a Vênus esteja em casa, ela lá vai ser rainha como também é aqui, mas lá com mais razão porque as outras personagens são de gesso! Eu não desespere (sic) de ver tudo ali na nossa Academia de mármore.”*⁴

Bernardelli se refere então ao *Cristo e a mulher adúltera*: “No entanto, está se preparando outro mármore que irá também fazer contraste com nossos modelos de gesso”⁵.

O tema para a escultura em mármore, a ser executada em grande máquina, com a qual Bernardelli deveria pedir o prolongamento da pensão na Europa, começa a ser pensado por volta de novembro de 1880. Em carta ao secretário da

² Celita Vaccani constatou a qualidade do mármore, por meio de uma carta escrita por Bernardelli em que diz: “A administração da Irmandade do S.S. Sacramento de Nossa Senhora da Candelária (...) O trabalho será de mármore de primíssima (sic) qualidade chamado Saravezza igual a aquele do seu grupo – Cristo e a mulher adúltera – que se acha na Academia das Bellas Artes. Rio de Janeiro, 24 de julho de 1886.” Cf. VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: s.ed., 1949. p.83.

³ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 25 jan. 1880. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

⁴ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, abr. 83. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

⁵ Ibidem.

Academia Imperial de Belas Artes, João Maximiano Mafra, o artista pede ao amigo que lhe envie alguma sugestão. Em paralelo, demonstra-se inquieto com questões financeiras e afirma ter conseguido realizar as viagens de estudo apenas com os valores conseguidos com a venda de trabalhos, o que, porém, lhe ocupa tempo. O artista contava em receber algum apoio financeiro da Academia, mas entende que a sua opção pelo realismo lhe tinha “*adquirido antipatias, eu sempre trabalhei pensando de fazer bem visto o progresso que por aqui há, mas vejo que politicamente fiz mal*”⁶

Após o envio do esboço em gesso do grupo, em 1882, a Academia emite um parecer favorável, no qual considera as qualidades da obra, porém pedindo ao pensionista que não siga a escola realista em sua execução:

*“As duas figuras estão bem agrupadas, na atitude e no gesto são ambas perfeitamente expressivas, com boas qualidades, este grupo cuidadosamente estudado, será uma bela execução de arte estatutária (...) **Pensa com tudo a seção que seria conveniente recomendar ao pensionista que na sua produção procure inspirar-se no exemplo sem conta que Roma lhe oferece da grande escola idealista: o assunto escolhido pertence por sua natureza esta escola.**”*⁷

É interessante ressaltarmos que como se trata de um tema religioso, a Academia entenda que sua execução deva ser baseada um modelo clássico. Outro ponto a ser notado no mesmo documento é a menção de dois artistas reconhecidos e importantes professores da instituição:

*julga pois a seção de Escultura que a sua execução é conveniente e que o pensionista Rodolpho Bernardelli merece esta graça tanto pelo menos, quanto o merecerão os dignos professores desta Academia Victor Meirelles de Lima e João Zeferino da Costa, que a obtiveram, quando pensionistas.*⁸

⁶ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 25 nov. 1880. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

⁷ PARECER sobre os trabalhos do pensionista Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma. Rio de Janeiro, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo E Henrique Bernardelli. APO 196.

⁸ Ibidem.

O documento nos permite pensar que a instituição procurou proporcionar uma formação de qualidade ao artista, almejando, sobretudo, gerar bons professores que pudessem conduzir o ensino artístico no país.

Por fim, é importante dizer que a Academia investiu nesse trabalho principalmente se considerarmos o fato de que foi aprovada a sua execução em mármore de primeira qualidade, calculado pelos preços de Roma. Além disso, a seção de escultura aprovou que Bernardelli viajasse para outros países, para ampliar seus conhecimentos.

O esboço em gesso

O esboço em gesso da obra **[figuras 64, 65 e 66]** também pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Sobre a sua aprovação pela Academia Imperial de Belas Artes, escreve Zeferino da Costa em carta de 8 de fevereiro de 1882:

“Deves saber que toda Academia foi unânime em aprovar teu esboceto (até o Chaves, se bem que o seu voto fosse forçado). (...) Por minha parte te digo que me encheste de medidas. Acho que a clareza que me destes no assunto é para não duvidar-se que o teu Cristo exprime bem com seu braço esquerdo a proteção que Ele dispensa àquela mulher, acuda por homens não menos pecadores [do que ela] a qual humildemente se apadrinha ocultando-se aos pés desse Cristo, que ao mesmo tempo, subestes tão bem exprimir não só pela atitude da cabeça como pela direção de seu olhar, pelo balbuciar de seus lábios, pelo gosto enfim do seu braço direito, aquela tão filosófica frase – Quem de vós se julgar com menos pecado lhe atire a primeira pedra.”⁹

Zeferino da Costa, no mesmo documento, pede a Bernardelli que siga a risco a execução do que projetara no esboço, fazendo poucas alterações na obra,

⁹ CARTA de Zeferino da Costa a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 8 fev. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. APO 99. É interessante chamarmos a atenção para o fato de Zeferino transmitiu ao artista as opiniões dos membros da Congregação, sem nenhum tipo de censura, o que demonstra uma certa falta de decoro por parte do professor.

porque o governo só lhe concederá mais um ano para viajar caso satisfaça a Academia na execução do grupo escultórico.¹⁰

Pelo que pudemos constatar, Bernardelli havia se desentendido com o seu professor de escultura Chaves Pinheiro, muito provavelmente em função da tendência realista que vinha apresentando em suas obras e que, inclusive, possuía o apoio do Imperador¹¹. Escreve o artista:

*“achar mal tudo o que faço está no seu direito, o artista infelizmente está sujeito a isso, e não deve espantar-se, nem persuadir-se de que o que faz é tudo bom, o trabalho continuo e com consciência mata e derruba todas as barreiras, eu lá chegarei, se Deus me ajudar, certo não será o Senhor Chaves que me poderá tirar o que deve ser meu.”*¹²

Mas o parecer da Seção de Escultura, assinado por Chaves Pinheiro e João Maximiano Mafra, é extremamente favorável ao trabalho do artista e foi unanimemente aprovado. Para Bernardelli, trata-se de um documento do qual deve ter orgulho. O artista diz que procurará expressar sua gratidão esmerando-se o mais que puder na execução do grupo: *“minha esperança é de contentar os Senhores Professores”*¹³.

No esboço, o artista ainda não havia projetado o efeito realístico do manto, uma das qualidades mais reconhecidas da obra. Bernardelli, em carta a Maximiano Mafra, afirma que ainda terá de fazer muitas mudanças, que a túnica do Cristo não será aquela, *“ao menos prometeram-me depois que tinha concluído*

¹⁰“(…) o conselho que te tenho a dar é de não te afastares do que fizeste no esboceto quanto aquele sentimento que a tua alma de artista tão bem sonhe transportar ao esboceto que mandaste à Academia. Trata de juntar mais essas outras qualidades que faltam, que outro fim não tem senão de bem completar a obra e não te metas a querer transformar coisa alguma.” CARTA de Zeferino da Costa a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 8 fev. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. APO 99.

¹¹ José de Medeiros, em missiva a Henrique Bernardelli de 20 de junho de 1881, relata que Chaves Pinheiro acabara de fazer um “boneco”, com o nome de São Sebastião, D. Pedro II, em visita a Academia, voltando-se para um trabalho de Bernardelli, dissera: “Isto sim, este tem vida, aquele está morto”. Medeiros continua: “O meu colega Chaves quase que botou fogo a Academia”. Carta de José de Medeiros a Henrique Bernardelli, Rio de Janeiro, 20 jun. 1881. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. APO 68.

¹² CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 17 de março de 1882. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

¹³ Ibidem.

*o trabalho de mandar-me uma túnica verdadeira, isto é, uma túnica hebraica a qual se não me engano não tem as mangas tão grandes como as que eu fiz*¹⁴

A cabeça do Cristo também se modifica bastante, inicialmente era coberta com um solidéu, os cabelos e a barba também foram moldados de maneira diferente. Já a figura da adúltera é a mais próxima do resultado final. As costas da mulher, nuas no mármore, estão parcialmente recobertas por tecido na maquete. Suas pernas, também cobertas no esboço, revelam-se entre as aberturas do tecido no mármore, o que faz com que a figura apresente uma maior sensualidade.

2. Modelos formais

A partir de março de 1883, o mármore começou a ser desbastado por três escarpelinos, que trabalhavam todos os dias. Em julho, a escultura ainda não havia sido concluída, havendo, segundo o próprio artista “*grandíssimas dificuldades a vencer*”. O grupo provavelmente começou a ser executado pelo próprio Bernardelli a partir do segundo semestre de 1883.

Nos vários desenhos pertencentes ao acervo do Museu Paulista, relativos ao estudo da figura do Cristo, podemos perceber as preocupações do artista em trabalhar a anatomia e também em buscar a movimentação precisa dos braços e das pernas **[figuras 67 e 68]**. O estudo da figura, inicialmente nua e depois vestida, foi feito em diferentes posições. Em alguns desenhos, podemos notar que o artista estuda o caimento dos cabelos em torno do rosto de Cristo **[figura 69]**.

Para o manto, que aparece apenas em um dos desenhos selecionados, podemos perceber que o artista se preocupa em trabalhar a textura própria do tecido e o claro-escuro resultante das dobras do panejamento **[figura 70]**.

Na execução das figuras, Bernardelli teve muito cuidado com todos os detalhes, como, por exemplo, com relação à mão do Cristo, como é possível

¹⁴ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 2 de agosto de 1881. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI

perceber por meio do comentário de Pedro Américo, em carta de 2 de dezembro de 1882:

*“Então já venceu as dificuldades da mão de sua estátua? Uma mão ou um pé vale às vezes por uma cabeça! O segredo porém de um e outro está muitas vezes no corpo e no torso. Michel Angelo dava ao primeiro tamanha importância que as vezes sacrificava-lhes as partes vizinhas. Eu não falo do florentino como de um modelo em tudo, porém como um grande mestre que deve nos servir de exemplo...”*¹⁵

Celita Vaccani relata que por fim Bernardelli tirou uma moldagem em gesso da mão de um eminente cirurgião italiano.¹⁶

Com relação aos modelos formais para o grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*, um deles pode ter sido uma gravura sobre o mesmo assunto, feita como ilustração para a *Bíblia Sagrada*, de Gustave Doré (1832-1883). Como aponta Luciano Migliaccio, no esboço para o quadro *Cristo em Cafarnaum*, de Rodolfo Amoedo, da Pinacoteca do Estado, a figura do “Cristo estático e possesso, circundado por um halo de luz”¹⁷ remete às ilustrações bíblicas de Gustave Doré. Conhecendo-se a afinidade entre os dois artistas acreditamos que ambos possam ter partido de uma fonte similar. Migliaccio ainda acentua que no quadro ainda está presente a “*leitura da vida de Cristo por Renan, que renovava a iconografia religiosa de Domenico Morelli na Itália daqueles anos*”¹⁸. Teríamos assim outro ponto de contato entre as obras, que seria a referência aos escritos de Renan.

Começaremos apontando algumas semelhanças formais entre a gravura de Doré [figura 71] referente a essa passagem da Bíblia e a obra de Bernardelli: tanto na atitude do Cristo, que protege com o corpo a adúltera, como no longo manto que cai até os seus pés e na forma como a mulher, encolhida atrás do Cristo, se protege com os braços à frente do corpo.

Segundo o relato bíblico, Jesus, enquanto o inquiriam, escrevia com o dedo no chão. A inscrição é apresentada na gravura e também na base da escultura,

¹⁵ CARTA de Pedro Américo a Rodolfo Bernardelli. Florença, 2 dez. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 271.

¹⁶ VACCANI, op.cit., p.84.

¹⁷ MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001 p.35.

em hebraico. De forma similar, no pedestal em mármore, trabalhado com formas geométricas, podemos pensar em uma referência à coluna que se encontra atrás das figuras na gravura.

Podemos notar, entretanto, o quanto essas obras diferem com relação à atitude das figuras. O braço estendido do Cristo, na escultura, com a mão aberta à frente do corpo, fica mais próximo de um gesto de pregação, o que torna a figura muito mais enfática. Já pose da adúltera, com o rosto para baixo e apoiado em uma das mãos, nos transmite uma atitude muito mais expressiva e interiorizada do que a apresentada na gravura.

Para conhecer a projeção naquele momento das gravuras de Doré é interessante nos basearmos na análise de Millicent Rose¹⁹, sobre as primeiras edições da Bíblia ilustrada por Doré. Ela foi publicada primeiramente em versão francesa, em 1865 e nos próximos anos em edições em todas as principais línguas européias e em hebreu. Na década de 1860, Gustave Doré estava no auge da fama e havia ilustrado importantes edições como, por exemplo, *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Dom Quixote*, de Cervantes ou *Atala* de Chateaubriand. A ilustração para a Bíblia marcou uma virada na carreira do artista que suprimiu o senso de humor apresentado em *Dom Quixote* e passou a dedicar-se ao estudo do texto e a escolha das cenas.

Segundo Rose, o apelo da Bíblia de Doré é muito diferente daquele do de outras publicações da época, como o da *Cassell's Illustrated Family Bible*²⁰. Ela era mais cara e poderia ser entendida como uma possessão familiar, um tesouro de toda a qualidade, suntuoso, magnífico. A popular *Family Bible*, com suas imagens por dúzias de diferentes artistas, necessariamente carecia de um estilo homogêneo. A edição ilustrada por Doré, por outro lado, era o trabalho de um único artista.

¹⁸ Ibidem. p.35.

¹⁹ ROSE, Millicent. Introduction to the Dover Edition. In: *THE DORÉ Bible illustrations*. New York: Dover Publications, 1974. p.v-ix.

²⁰ A *Cassell's Illustrated Family Bible*, em 1859-1863, foi ilustrada por artistas de âmbito internacional. Doré mesmo fez uma pequena quantidade de cenas. Abaixo do texto ilustrado constavam notas, apoiadas por mapas e pinturas da paisagem, flora e fauna das terras bíblicas, cidades, arte e arquitetura, os costumes, instrumentos e técnicas de todos os tempos.

Segundo Rose, a atração da Bíblia ilustrada por Doré para o vasto público, seria porque, além de não seguir a iconografia tradicional do assunto, ele procurou dar a história sagrada um realismo inigualável. Para ilustrar Jerusalém, baseou-se em fotografias e vistas do sítio na época.²¹ Embora ele não tenha visitado a cidade, utilizou os museus de Paris, com seu acervo de obras egípcias, assírias e outras antigüidades. Como aponta Rose, quando Doré realizou a história de Israel no Egito, pode desenhar com base na coleção egípcia do Louvre e ainda aliou ao moderno conhecimento arqueológico um realismo psicológico, retratando os homens como poderiam ser vistos por um contemporâneo dos grandes romancistas e dos novos fotógrafos. Além disso, o artista manifestou em seus numerosos desenhos um interesse maior pela personalidade de Cristo do que pelo que sua figura simbolizava, dando uma maior atenção ao indivíduo do que a divindade. Isso provavelmente derivou do contato do artista com os escritos de Renan, que na época submeteram as imagens de Cristo às novas exigências de realismo e exatidão²².

Um outro modelo temático e formal para o grupo *Cristo e a Mulher Adúltera*, de Bernardelli, pode ter sido *A virgem prudente e a virgem tola* (1866) [figura 31], de Giulio Monteverde, que foi, segundo Francesco Prian, um trabalho que o artista, na qualidade de pensionista da Academia Ligustica, realizou no seu primeiro ano de estudos de aperfeiçoamento em Roma, para enviar a Gênova. No aspecto formal as duas obras apresentam grandes semelhanças, na posição da figura que, em pé, segura com uma das mãos um candeeiro e da outra, agachada, que se inclina para ela em um gesto de súplica.²³

O grupo de Monteverde é inspirado na parábola das dez virgens, em Mateus, 25, 1-12. Como aponta Prian²⁴, essa obra foi analisada por Vincenzo Marchese, insigne crítico de arte, que comunica suas impressões a um amigo, Padre Alfonso Capacelatro, em 1867. Depois de haver comentado os estudos do

²¹ Rose, no texto, contrapõe a Jerusalém, como foi retratada por Giotto, com arquitetura romanesca e pessoas vestidas como na Toscana no começo do século XIV, à Jerusalém criada por Doré.

²² DORE, Gustave. *La vie et l'oeuvre de Gustave Dore* / preface de Maurice Rheims, etude de Annie Renonciat..Paris : ACR, c1983.

²³ PRIAN, Francesco. *Giulio Monteverde, scultore*. Genova: Università degli studi di Genova/Facoltà di Lettere e Filosofia, 1975-1976. v.2.p.

artista junto à Academia de Gênova, indica as duas direções em que o artista se sentia inspirado em sua forma de trabalhar, isto é, tanto frente aos grandes modelos da antigüidade como da arte do Renascimento, concluindo afirma que ele resolveu servir-se de ambas. Marchese sublinha a feliz escolha do escultor em expor o conceito evangélico em apenas duas figuras, que lhe permite evidenciar o senso moral da obra que nasce do contraste dos corpos: o da Virgem prudente, nobre e delicado, e o da Virgem tola, maciço e plebeu. No corpo da Virgem tola são evidentes os acentos naturalísticos e um senso de vida terrena. Desta última, diz ainda que o artista exagerou, porque texto bíblico a descreve não vigilante, mas não lasciva ou lamentosa. Prosseguindo na análise, Marchese questiona se o artista havia querido exprimir a facilidade com que a alma desavisada pode cair em pecado, quando é privada da luz da razão. Parece-lhe que este ensinamento pode ser análogo aquele antigo que se propõe com o mito de Amor e Psique, repercutindo na obra de Monteverde com a psique cristã contraposta a pagã: o amor celeste em confronto com o amor terreno.

No trabalho citado, aponta Prian, se prenuncia o particular modo de modelar o corpo humano que Monteverde mostrará em futuras obras cemiteriais, como em certos anjos, como, por exemplo, aquele da tomba Oneto no cemitério de Staglieno em Gênova, que tem o corpo belíssimo e provocante. Nessa obra, o aspecto naturalístico está em contraste com o conceito metafísico que se pretende representar. Por fim, o autor afirma que o intento ético é quase sempre presente na produção do escultor, como, por exemplo, em *Jenner*. Assim, a *A virgem prudente e a virgem tola*, além dessas aproximações formais, teria em comum com *O Cristo e a Mulher Adúltera*, o assunto principal, como um tema moralizante.

De maneira similar, pelo uso de inscrições, e principalmente na base do grupo escultórico, o artista mantém diálogo com algumas obras de Achille D'Orsi. Na representação de um chão árido em contraste com a maciez da carnatura dos personagens, ou com a textura do panejamento, o artista mantém afinidade com trabalhos do escultor napolitano, como em *A religião no deserto* (1872) **[figura 72]**

²⁴ Ibidem.

ou *Proximus Tuus* (1880) [figura 39]. A base incorpora-se dessa maneira à cena, ampliando o efeito realístico da composição.

É interessante observar que na Exposição de Turim de 1880, Ettore Ximenes (1855-1926), admirador da obra de Morelli²⁵ e de D'Orsi, apresentou um grupo escultórico com o nome de *Cristo e l'adultera*²⁶. Rodolfo Bernardelli provavelmente deve ter visitado essa exposição, porque, como foi possível perceber, o artista se preocupava em acompanhar as mostras de arte na Itália e mesmo na França. Não sabemos se o conhecimento dessa obra influenciou em sua escultura de Bernardelli, já que não foi possível obter uma imagem do trabalho.

Na Exposição de Turim de 1884, Ximenes apresentou *O beijo de Judas* (c.1884) [figura 73], na qual a figura do Cristo é muito próxima àquela apresentada na maquete do *Cristo e a mulher adúltera* de Bernardelli, tanto pela grande túnica que o Cristo veste, como pelo uso do solidéu. É interessante ressaltar que na mesma exposição o escultor brasileiro apresentou pela primeira vez a sua obra em mármore.

3. O tema e os escritos de Ernest Renan

O tema para o grupo foi retirado da Bíblia, de João VIII, 1-11. Rodolfo Bernardelli, em rascunho de um ofício dirigido à Congregação dos Professores,

²⁵ O tratamento realista aos temas bíblicos, como aponta Conrado Maltese, já pode ser encontrado na produção do napolitano Domenico Morelli, nos anos de 1830 e 1840. Nos anos 70, o pintor se dedicou muito a temas bíblicos e religiosos, como a *Deposição* (1872), *Tentação de Sant'Antonio* (1878) e ainda *Filha de Jairo*, entre outros. Para realizar essas obras, o artista propôs-se a historicizar os textos bíblicos, estudou o mapa da Palestina e a literatura bíblica, em atividade próxima a de Ernest Renan, com quem encontra em 1879. Para esse artista, entretanto, o domínio da pintura não terminava nos limites do visível, mas se estendia a todas as manifestações da consciência e do pensamento. Assim, em sua produção, Morelli apresenta, em paralelo à atenção com relação a veracidade histórica, uma pesquisa insistente de motivos exóticos e miraculosos, numa tentativa de exprimir sentimentos evanescentes e indefinidos. Apud. MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*. 2ª ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 1992. p.176-180.

²⁶ Obra da qual não foi possível obter imagem.

afirma que o tema era um assunto novo e de sua escolha²⁷ e além disso, lhe “*dava mais campo a poder compor alguma coisa de novo*”²⁸.

O momento escolhido pelo artista é “*aquele em que o Salvador depois de levantar-se diz com sua autoridade divina aos Escribas e Fariseus que o tentaram: Aquele de vós outros [que] está ‘sem pecado seja o primeiro que a apedreje’.*”²⁹ O tema convida à reflexão sobre os erros e aproxima-se do tema da escultura *Santo Estevão*, na qual, o santo injustamente condenado perdoa seus acusadores. Na obra, Jesus ao defender a mulher adúltera, pede aos fariseus o reconhecimento dos seus pecados.

O assunto poderia também pensado como contrário aos escritos conservadores de Gonçalves de Magalhães, em *Comentários e Pensamentos* (1880). Ao discutir o livre arbítrio, Magalhães afirma que alguns filósofos positivistas, buscando conciliar a ordem social com a teoria do fatalismo, negam a responsabilidade moral, mas reconhecem que

“o castigo, pelo medo que inspira, é um motivo de acção que pode determinar e muitas vezes, determina a vontade a evitar o mal, e que isso o justifica. (...) Outros fatalistas, menos escrupulosos a respeito da ordem social, mas nem por isso mais lógicos, negando a responsabilidade moral e a legitimidade da pena, pretendem que os vícios e os crimes são resultados fataes e inevitáveis da má organização dos indivíduos: que não é justo punil-os pelo que eles não poderiam deixar de fazer: que os criminosos são mais dignos de compaixão que de desprezo, e que faríamos bem de não julgar, nem condenar pessoa alguma.”³⁰.

Entretanto, é a partir da representação do Cristo que poderemos estabelecer algumas relações com os escritos de Ernest Renan. Na obra, Cristo é representado de maneira realista. Sobre a elaboração da figura do Cristo, Vaccani descreve a preocupação do artista com a cabeça e as mãos e que “*para se decidir*

²⁷ Minuta de CARTA de Rodolfo Bernardelli. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 406.

²⁸ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafrá, Roma, 2 de agosto de 1881. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

²⁹ Parecer da Seção de Escultura, assinado por Francisco Manoel Chaves Pinheiro, sobre os trabalhos do Pensionista Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, Rio de Janeiro 13. jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196.

*pelo tipo étnico, que executou, havia estudado os caracteres raciais das gentes da região onde Cristo viveu.*³¹. Para Vaccani, Bernadelli

*“apresenta não um Cristo espiritualizado pela graça de sua figura divina e sim um Cristo vivo, real, o Cristo que entre os pecadores pregava (...) Na figura de mulher, simbolizou mais a Humanidade (...) Cada uma das figuras, com suas próprias interpretações (...) apresentam um aspecto impressionante e emocional”*³².

Estudos mais recentes, como os de Migliaccio, demonstram que o artista procurou dar uma interpretação moderna ao episódio *“tanto no tema que contém uma crítica ao farisaísmo burguês quanto na interpretação histórica do Cristo”*³³. Essa maneira de representar o Cristo poderia ligar-se à obra de Ernest Renan, *Vida de Jesus* (1863), dada a popularidade desse livro no período. Além disso, a gravura de Gustave Doré remete indiretamente ao livro de Renan.

No livro Cristo é apresentado como um homem, e o autor busca descrever o meio onde ele nasceu, sua educação e interpretar suas idéias. Para Renan, a revolução que Cristo propunha era uma revolução moral, a ser realizada pelos homens. Para esse autor, em certos aspectos o pensamento de Jesus assemelha-se ao de um anarquista, ao querer modificar moralmente a sociedade, mas não por meio de um governo civil, porque lhe pareceria um abuso, assim como não lhe ocorreria a idéia de tomar o campo aos poderosos e aos ricos por meio de uma resistência armada. Ele quer destruir a riqueza e o poder, mas não tomá-los para si. Para Cristo: *“o homem é onipotente pelo sofrimento e pela resignação, e (...) colhe triunfos sobre a força pela pureza do coração”*, assim como o mártir Santo Estevão, anteriormente representado por Bernardelli.

A idéia de que Jesus se voltou a principalmente defender os pobres, as crianças e as pessoas humildes, em um mundo materialista e desumano é muito presente no pensamento de Renan:

³⁰ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Comentários e pensamentos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1880.p.122-123.

³¹ VACCANI, op. cit. p.83.

³² Ibidem, p.85.

³³ MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: *BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.p.183.

*“Os fundadores do reino de Deus serão os simples. Nada de ricos, nada de doutores, nada de sacerdotes; mulheres, homens do povo, humildes, pequenos, isso sim. (...)Uma imensa revolução social, em que serão invertidas as classes, em que será humilhado tudo o que neste mundo é oficial, foi seu sonho. O mundo não o há-de acreditar; o mundo matá-lo há. Mas seus discípulos não serão do mundo.”*³⁴.

Essa idéia poderia ser aproximada à concepção do grupo de Bernardelli, principalmente na apresentação de um Cristo que se volta a defender uma mulher pecadora e principalmente adúltera. Mais especificamente sobre o episódio do Cristo e a Mulher Adúltera, escreve Renan:

*“Um dia pensaram embaraçá-lo, apresentando-lhe uma mulher adúltera e perguntando-lhe como cumpria tratá-la. Todos sabem a admirável resposta de Jesus. A fina zombaria do homem do mundo, temperada por uma bondade divina, não podia exprimir-se por frase mais subida”*³⁵.

Nessa passagem bíblica, para Renan, Jesus se apresenta como um homem que conhece a humanidade, e, portanto, se coloca em defesa dos mais pobres e mais fracos. Para o autor, o reino de Deus é concebido como o reinado dos pobres, das crianças, dos desfavorecidos deste mundo “*vítimas da arrogância social que repele o homem bom mais humilde*³⁶” e ainda dos heréticos, dos samaritanos e dos pagãos.

Esse trecho do evangelho também serviu para Renan explicitar a sua hipótese acerca da elaboração do texto bíblico, entendido como uma construção feita a várias mãos, “*obscura e completamente popular*” da qual “*saiu a mais bela cousa do mundo. Nenhuma redação tinha valor absoluto*”³⁷. Com tempo os vários possuidores dos livros originais acresciam anotações de frases ou de parábolas que mais lhe tocavam a alma, trechos que foram incorporados nas versões

³⁴ Ibidem, p. 278.

³⁵ RENAN, Ernest. *Vida de Jesus: origens do cristianismo*. Lisboa: Livraria Chardon, 1926. p.102.

³⁶ Ibidem, p.144.

³⁷ Ibidem, p. xxiv.

definitivas. É assim que a passagem de João “*tem flutuado sem obter um lugar fixo no plano dos evangelhos recebidos*”³⁸, constando apenas em seu relato.

Segundo Angela Alonso, em meio à conjuntura de crise política e modernização conservadora é que tomou corpo o movimento intelectual da geração de 1870. Seus membros foram participantes ativos do debate político: Rodolfo Dantas, Joaquim Nabuco e André Rebouças. Esses, segundo Alonso, eles entraram em contato, na Europa, com um universo político e intelectual efervescente, e conheceram o pensamento de Ernest Renan, Émile Littré e Thiers, entre outros. Mas os escritos de alguns desses autores também chegavam ao Brasil principalmente pela *Revue des Deux Mondes*.

Alonso ressalta que o livro de Renan causou escândalo: “*esta descensão do deus à condição humana era sacrilégio imperdoável para os católicos ultramontanos e ousadia festejada pelos cientistas*”.³⁹ O livro foi um sucesso de público e, em 1870, já estava na 13^a edição na França⁴⁰.

Para a autora, os escritos de Renan difundiram um anticlericalismo muito oportuno, em função das discussões acerca da questão religiosa brasileira. Desde os anos de 1860, a Igreja Católica dera uma guinada reacionária, que foi apoiada pelos membros da elite imperial brasileira. A encíclica *Fé Católica* (1870) teve como base a condenação dos erros do século, o liberalismo, o socialismo e a ciência, e decretava a infalibilidade papal. Anteriormente, em *Syllabus* (1864), foram atacadas as teorias científicas mais avançadas, e ainda a maçonaria, por sua atuação política. Como aponta Alonso, os intelectuais da geração de 1870 posicionaram-se contra esses preceitos da Igreja e em favor da laicização do Estado. E, sobretudo, a obra de Renan continha um programa de reforma social, não baseada não em mudanças materiais, em medidas econômicas e políticas, como as “*tentativas socialistas de nosso tempo*”, mas era principalmente moral, fundada sobre o princípio que para se “*possuir a terra é preciso renunciar à*

³⁸ Ibidem

³⁹ ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.173.

⁴⁰ Em 1863, o livro de Renan desencadeou uma tempestade sobre o autor e lhe custou a sua cadeira no Colégio de França. Apud. SODRÉ, Nelson Werneck. O naturalismo no Brasil. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, [1965]. (Coleção Vera Cruz, literatura brasileira, v.82). p.47.

terra.”⁴¹ A nosso ver, é um discurso muito mais voltado as elites do que às camadas populares.

Mas, como ressalta a autora, as fontes dos novos liberais tinham em comum a inclinação monárquica de seus autores. Isso valeria para Renan que havia refletido sobre as implicações da guerra franco-prussiana, especialmente sobre a reforma social. Publicara então livros de crítica à democracia, nos quais manifestava sua admiração pela Alemanha, que vencera a França naquela guerra. Nessas obras,

*exprimiam um pavor da mesma qualidade daquele que assombrava os novos liberais: tanto positivismo como socialismo poderiam soterrar as liberdades individuais. Donde o seu programa de mudanças graduais e idealistas, sua descrença para com as soluções republicanas (...) No livro de 1870, Renan apresentava como solução a salvaguarda da representação das minorias e a importação de um modelo político da velha monarquia liberal inglesa para a França. Foi nessa linha que os novos liberais pensaram seu pensamento reformista.*⁴²

Podemos notar então que a obra de Bernardelli dispunha de boas condições de aceitação tanto por parte de intelectuais mais conservadores, a quem a temática religiosa agradava, como também pelos admiradores dos escritos do filósofo francês, pertencentes à geração de 1870, e que começavam a assumir proeminência política naqueles anos e que devem ter visto no Cristo histórico de Bernardelli uma referência aos escritos de Renan.

⁴¹ RENAN, op.cit., p.232.

⁴² Ibidem, p.203-204.

4- A crítica de arte e a exposição de Bernardelli de 1885

Rodolfo Bernardelli retorna ao Brasil em setembro de 1885. Segundo Celita Vaccani, o artista trouxe para o Brasil uma enorme quantidade de livros, ornatos, máscaras, moldagens, modelos anatômicos e reproduções de estátuas antigas, além de ferramentas apropriadas para trabalho com o gesso e o mármore.

Em 28 de setembro de 1885, ocorre a chegada na Academia Imperial de Belas Artes de uma caixa contendo o grupo em mármore *Cristo e a Mulher Adúltera*, tendo sido recebido na véspera o respectivo pedestal. Um documento ressalta as dificuldades do trabalho de colocação do grupo:

*em cujo serviço é indispensável fazer inevitáveis despesas, não só com o pessoal preciso para mover uma peça tão delicada, pesa muito mais de mil quilogramas, como também a preparação de um fundo apropriado ao seu conveniente efeito artístico e de uma separação que o preserve das imprudências dos curiosos.*⁴³

Em 16 de outubro, ocorre a abertura da exposição individual do artista na Academia Imperial de Belas Artes. No dia seguinte, o artista foi nomeado professor de estatuária. Por meio da grande divulgação dada pelos jornais à exposição individual de Bernardelli, na qual ele expôs um conjunto de trabalhos realizados na Itália, podemos perceber a recepção de suas obras naquele momento.

É importante ressaltar que exposição do artista foi comentada nos principais periódicos do Rio de Janeiro, como o *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Revista Illustrada*, *O Mequetrefe*, entre outros, e contou inclusive com a visita do imperador. Os jornais da época também trazem constantemente informações sobre o público visitante da exposição, que “*em grande número, concorreu a admirar suas obras na Academia de Belas Artes.*”⁴⁴

⁴³ Documento APO 203. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

⁴⁴ Orlando. Rodolpho Bernardelli. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 11. n.426, jan. 1886.

Em geral, pela análise da crítica apresentada nessa pesquisa, podemos perceber a preocupação de seus autores não só em informar sobre a trajetória do artista, como em apontar certos detalhes formais que fazem dos trabalhos examinados obras de arte.

Já no dia seguinte à abertura da exposição, saem artigos nos jornais, como o texto publicado no *Jornal do Commercio*, sem autoria⁴⁵. Nele, Bernardelli é apresentado como uma das raras aptidões artísticas que é dado encontrar em qualquer país. O autor fala que algumas obras apresentadas já são conhecidas do público, como *Fabíola*, pela impressão que produziu quando foi exposta pela primeira vez. Em relação à *Faceira*, o jornalista afirma que essa última obra é um misto de correção e lascívia, um produto talvez excessivamente do século XIX, no qual, devido à perfeição e ao encanto da escultura, se perdoa a livre e ousada concepção do escultor.

Em seguida, afirma que a arte grega não permitia a expressão do sentimento e da fisionomia, por ser indigna dos deuses. Entretanto, as cópias em mármore das Vênus que fêz em Roma, são trabalhos primorosos, como “*reprodução de duas joias da arte classica, bem que julguemos aquella escola inaclimatavel ao nosso seculo, porque suas bellezas absolutas e complexas são qualidades inteiramente idéaes, não existem na natureza*”.⁴⁶ Para o autor:

*O que se poderá esperar, no século XIX, de uma arte que, manietando o artista, lhe nega a mais bella condição, o sentimento, o mais poderoso factor com que ele pode afirmar a sua individualidade artística? As duas Vênus são, portanto, duas copias notaveis, mas nem Bernadelli, nem os discipulos da Academia tirarão dellas proveito que pague o trabalho e a despesa que custarão.*⁴⁷

Entre os trabalhos de Bernardelli para o autor do artigo, o que mais se destaca é o grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*. Ambas as figuras são admiráveis, tanto a do Cristo que com a mão esquerda protege a mulher e com a direita desafia os lapidadores sem culpa, como a da adúltera que procura

⁴⁵ RODOLPHO Bernardelli. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, ano 63, n.288, p.1, 16 out. 1885.

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Ibidem

esconder-se nas dobras da túnica. Para esse autor, nos corpos dos personagens parece circular o sangue. O texto termina com a afirmação de que Bernardelli é um artista completo em todo o sentido da palavra, e, pergunta se o país é “*theatro suficientemente vasto para que este artista possa nelle dar largas ao seu notavel talento e saber*”.⁴⁸.

Em outro artigo, publicado em *O Paiz* em 16 de outubro, não assinado, é apresentado um resumo da carreira do escultor, desde a premiação na Exposição de Filadélfia com *Saudades da Tribo* e *À Espreita*, a condecoração pela República da Venezuela, com a medalha de Bolívar, e por fim a condecoração em Turim, pelo grupo *Cristo e a mulher adúltera*.

O artigo continua afirmando que Bernardelli recebera a distinção de um país que dedica todo o seu cuidado às artes: recebera elogios de Monteverde, citado como o autor de *Colombo*, do *Gênio de Franklin* e de *Jenner* e fora saudado por Maccagnani, que se imortalizara como o grupo *Os gladiadores* e que executava naquele momento a estátua de Garibaldi, destinada a Brescia. No texto ainda se afirma que Bernardelli havia se imposto diante de outros escultores italianos de destaque como Girolamo Masini (1840-1885), e D’Orsi (apontado como o autor de *Proximus tuus*) e ainda do escultor britânico Alfredo Gilbert⁴⁹, que estivera estudando em Roma naqueles anos. É importante ressaltar que Gilbert é considerado pelos estudiosos da área como um renovador da escultura britânica, principalmente com as obras como *Icarus* [figura 74], em que retoma modelos renascentistas.

Assim, Bernardelli poderia dispensar as homenagens que foram concedidas a artistas brasileiros que apenas por sua influência conseguiram figurar em mostras italianas.

Por fim, no artigo, é mencionada a nomeação do escultor como professor da Academia, mas ressalta-se que ali não há lugar para funcionar uma aula de estatuária, assim, o artista não deixará o seu ateliê, o que lhe será rendoso para

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Alfred Gilbert (1854-1934). Nascido em Londres. Estudou em Paris e depois em Roma, entre 1878 e 1884.

“cuidar seriamente de algo que nosso governo nunca tomou a sério”⁵⁰. Em alguns artigos, em paralelo à exaltação do artista, faz-se oposição ao governo imperial, como em artigo publicado na *Gazeta da Tarde*, em 15 de outubro de 1885, que serve também de pretexto para uma crítica ao monarca.⁵¹

Na exposição de trabalhos de Bernardelli, o *Cristo e a mulher adúltera* foi realmente o grupo que obteve o maior destaque pela imprensa. Ainda no mesmo texto, o autor afirma que o grupo escultórico causa uma impressão intensa e profunda, mesmo colocado em uma sala sem luz. Ressalta ainda que é a primeira vez que se sente dominado pela arte nacional: “se nacional pode ser um brasileiro educado na Itália à custa do Brasil”⁵². Depois, passando a comentar o grupo, ressalta a imponência da figura do Cristo, “que fala e move-se e impõe de tal forma, que o homem fica subjugado aquella expressão altiva, nobre e distinta”⁵³ e a figura da adúltera que tem a fisionomia do susto, da vergonha e da confiança. Continua o texto:

*Rotas as tradições acadêmicas e desprezadas as convenções da estatuaria, aquelle grupo tem além de tudo a côr e o movimento; a vida e o calor. O mesmo mármore modifica-se sob o escopo e transforma-se em tecidos diferentes e em carnes de diversos tons. As vestes ondulam e as figuras são corpos humanos com todos os detalhes da natureza humana.*⁵⁴

Como aponta Prián⁵⁵, apesar da quantidade de concepções artísticas distintas existentes naqueles anos, é possível apontar um elemento comum que dá uma marca ao movimento: a passagem de uma modelação torneada, polida e incolor, com um gradual girar do plano sem solução de continuidade a uma modelação mais instigante e vibrante, com a superfície destacada pelas saliências e recuos, que determinam luz e sombra, obtendo também na escultura efeitos próprios da pintura.

⁵⁰ RODOLPHO Bernardelli. *O Paiz*. Rio de Janeiro, ano 2, n.287, p.2, 16 out. 1885.

⁵¹ ESTHETICA Imperial. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.237, p.1, 15 out. 1885. (ver em anexos)

⁵² RODOLPHO Bernardelli. *O Paiz*. Rio de Janeiro, ano 2, n.287, p.2, 16 out. 1885.

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ PRIAN, op.cit., p.8.

Por fim, no artigo é relatado um fato⁵⁶, que pode ser entendido como mais um elemento para a criação de um mito acerca de Bernardelli, relacionando-o a uma antiga história grega: o diretor da Academia, homem acostumado com a estatuária, ao visitar o grupo, aproximou-se da figura do Cristo para ver-lhe os pés e com a mão tentou levantar a túnica, só então se lembrando de ter diante de si o frio mármore.

Carlos de Laet⁵⁷, na coluna semanal *Microcosmo*, do *Folhetim do Jornal do Commercio*, começa seu texto reproduzindo o texto da Bíblia relativo à obra, para que se possa entender o momento escolhido pelo artista, no qual Cristo ainda não pronunciara o perdão da adúltera. Tendo ouvido a acusação, ele importunado pela falta de piedade do farisaísmo: “*fulmina os perseguidores com aquella tremendo argumento ad hominem que vai feri-los no amago da consciencia...*”⁵⁸. Por isso não se encontrará no Cristo uma melancólica suavidade, mas trata-se de um “*Cristo Buonarótico, austero, um Deus justamente irritado e com palavras de fogo percutindo a hypocrisia que veste a perseguição com a capa da lei*”.⁵⁹

A nosso ver, esse último comentário de Laet remete também a um dos primeiros estudos do artista em Roma, que recebeu o título de Jesus Cristo, no qual a figura apresenta um rosto fechado e enérgico, mas que difere completamente daquela apresentada no grupo.

No campo formal, Laet ressalta as dificuldades vencidas pelo artista, e que tanto impressionaram a ingênua crítica popular, como pela execução de reentrâncias que pareceriam impossíveis de serem trabalhadas, como, por

⁵⁶ O mesmo relato foi apontado em artigo de Somel. Cf. SOMEL. Grupo em mármore: Christo e a Adúltera (impressões). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.248, p.2, 28 out. 1885.

⁵⁷ Carlos de Laet (C. Maximiliano Pimenta de L.), jornalista, professor e poeta, (1847-1927). Bacharel em letras, matriculou-se na Escola Central, depois Politécnica. Formado em Engenharia, não quis seguir a carreira preferindo voltar-se para o magistério e o jornalismo. Em 1873, fez concurso no Colégio Pedro II para a cadeira de Português, Geografia e Aritmética, disciplinas que formavam o primeiro ano do curso. No jornalismo, estreou no Diário do Rio em 1876, passando em 1878 para o Jornal do Comércio, onde durante dez anos escreveu os textos do seu “Microcosmo”. Trabalhou também, como colaborador ou como redator, na Tribuna Liberal, no Jornal do Brasil, do Comércio de S. Paulo e do Jornal, nos quais deixou uma vasta produção de páginas sobre arte, história, literatura, crítica de poesia e crítica de costumes. Católico fervoroso, recebeu do Vaticano o título de Conde. Vinculado ao Partido Conservador.

⁵⁸ [LAET, Carlos de]. Microcosmo. Chronica Semanal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 291, 19 out. 1885. Seção Folhetim do Jornal do Commercio. p.1.

⁵⁹ Ibidem.

exemplo, a larga manga da túnica que pende do braço estendido do Cristo e a argola que passa pela orelha da mulher.

Já Somel, em artigo publicado na *Gazeta da Tarde*⁶⁰, afirma que a arte no Brasil já começa a ter artistas, cita Pedro Américo, com o quadro *A Carioca*, Victor Meirelles, com *Moema* e a *Primeira Missa no Brasil*, e as batalhas de Riachuelo e de Guararapes e por fim, aborda Almeida Reis, “*que toma de escopro a raça e o vulto sombrio da Miséria arrastando o gênio*”⁶¹.

Passa então a comentar algumas das obras presentes na exposição de Bernardelli. Um primeiro destaque é dado à *Faceira* e à *Vênus Calipígia*, pela voluptuosidade das formas.

Depois o autor volta-se ao grupo de Bernardelli, enfatizando a imagem serena do Cristo:

*“Quem for inocente que lhe atire a primeira pedra – disse-o Cristo e Bernardelli aproveitou a passagem bíblica e como na lenda de Jeová deu vida á pedra, deu sopro de artista ao mármore e delle fez surgir a figura serena do Christo, nessa expressão de amor e de bondade, tendo o perdão no olhar, tendo o perdão nos lábios.”*⁶²

Trata então da figura feminina:

*“Na physionomia da adúltera há immobilidade do medo, ella procura esconder o rosto nas dobras do manto do maior martyr de todos os tempos e deixa aparecer as formas voluptuosas que acordam a explosão dos desejos loucos. O seio parece que estúa. Sente-se que elle move-se, que se agita, que aneia. Pelo que se passa na physionomia, advinha-se o que vai dentro d’aquelle coração consagrado a todas as volupias, medroso, porém, na hora da expiação.”*⁶³

A figura do Cristo da maneira como foi concebida aparenta a estar prestes a um movimento e oferece ainda a impressão de querer falar com o espectador.

⁶⁰ SOMEL. Grupo em mármore: Cristo e a Adultera (impressões). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.248, p.2, 28 out. 1885

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

Essa é a conclusão de Somel que afirma finalmente: "*As duas figuras palpitam e de modo inteiramente diverso.*"⁶⁴

O autor, como outros críticos na época, acha que Bernardelli acertou em não realizar um Cristo pálido, emagrecido pelo sofrimento, mas um homem forte, preparado para a luta e para o martírio.

Também o realismo da figura da adúltera, que é representada como uma mulher antiga deveria ter sido e ainda o manto, que parece tecido com fina urdidura, são algumas qualidades da obra apontadas por Sommel.

Já A.A.⁶⁵ comenta a sensação que o público deveria ter perante a obra: extasiar-se com a figura do Cristo e comover-se com a da mulher. Para além das diferentes expressões da figura, a habilidade técnica do artista aparece nas dificuldades que foram vencidas, como nas concavidades, por exemplo, a da abertura das mangas da túnica, em que se vê em seu interior os braços perfeitamente contornados **[figura 75]**. Nas vestimentas de ambos, para o autor, destaca-se a impressão de leveza do mármore trabalhado.

Como Somel, o autor acredita que Bernardelli escolheu bem a maneira de representar o Cristo e elogia sobre tudo a cabeça da figura: "*é admirável, sem a pieguice tradicional dos velhos Christos de convenção*"⁶⁶. Novamente, o escultor é visto como um artista moderno, que rompe com as velhas tradições.

Já Aluísio de Azevedo⁶⁷, no periódico *A Semana*, cria um diálogo imaginário entre o mármore e o escultor. Nele, o mármore diz ao artista que para que o adorem basta o reduzi-los à imagem de um santo qualquer. Bernardelli então replicaria que não seriam só os crentes que irão o referenciar, mas para os outros será ainda mais respeitável, porque será considerado como um primor da estatuária. Ou seja, mais do que uma representação religiosa, esse trabalho se afirma como uma obra de arte.

⁶⁴ SOMEL. Grupo em mármore: Cristo e a Adúltera (impressões). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.248, p.2, 28 out. 1885.

⁶⁵ Pode ser Aluísio Azevedo ou Arthur de Azevedo, já que os dois trabalharam para *O Mequetrefe*.

⁶⁶ A.A. Cristo e a mulher adúltera. *O Mequetrefe*, ano 11, n.389, p.2, out. 1885.

⁶⁷ Aluísio de Azevedo inicialmente trabalhou como caricaturista para alguns periódicos no Rio de Janeiro, como o *Mequetrefe*, passando posteriormente a atuar como escritor, tornando-se a maior figura do Naturalismo. Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1966. (Retratos do Brasil, 51)

Julio Verim⁶⁸, em texto publicado na *Revista Illustrada*, começa refletindo sobre o papel da escultura naquele momento. O crítico afirma que depois de um longo período de injusta condenação, no qual a escultura foi julgada uma arte apenas histórica, imprópria as transformações que as épocas operam, e, considerada “incapaz de reproduzir as paixões, os dramas e as epopéias do mundo moderno”⁶⁹, ela começou então a ser entendida como “tão rica de expressão como as suas congêneres, ella tem-se prestado, admiravelmente, á representação do heroísmo, do desespero, do amor ou da piedade. A questão é que esses sentimentos lhe sejam inspirados por quem os comprehenda!”⁷⁰.

Após comentar o realismo de Santo Estevão na expressão resignada da figura, na “flagrante verdade d’aquelle corpo emagrecido, que tomba aos golpes do supplicio” e a escultura *Faceira*, aborda em seguida o grupo monumental:

*Diante delle, a multidão passa silenciosa, como se receasse profanar com uma banalidade, o drama palpitante que o mármore nos desvenda. Como concepção, não sabemos que defeitos notar-lhe. A figura do Cristo, segundo as tradições e os trabalhos de toda a ordem a que tem dado lugar, parece-nos interpretada de modo superior. O crente, o apóstolo e o reformador estão ali, na unção do olhar, na serenidade e decisão da fisionomia, no vigor da sua dominante attitude. Os seus gestos teem a apóstrofe e teem o perdão. A seus pés a adúltera, sente-se protegida, diante de um povo, que a cobre de imprecações. A idéia que inspira a obra d'arte parece-nos, pois, ter todos os requisitos da esthetica moderna: clara, verdadeira e commovente.*⁷¹.

A *Revista Illustrada* apresenta, no mesmo exemplar, com grande destaque, em página dupla, as principais obras de Bernardelli e um retrato do artista [figura 76]. Na edição posterior, o periódico comentara o encontro entre artistas e homens de letras para oferecer um jantar em homenagem ao escultor no hotel

⁶⁸ Nascido em Recife, a 20 de novembro de 1849. Embarcou ainda menino para Portugal, onde fez curso superior de letras, estudando também matemática e filosofia em Coimbra. Manteve em Lisboa um periódico humorístico a *Lanterna Mágica*, em colaboração com Guerra Junqueiro, Bordalo Pinheiro e Guilherme Azevedo. Colaborou em *Mosquito* e na *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini. Faleceu no Rio de Janeiro em 1912. Cf. MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro ilustrado*. São Paulo: Saraiva, 1969. p.70.

⁶⁹ VERIM, Julio. Rodolpho Bernardelli. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 10, n, 420, p.1, 31 out. 1885.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

Novo Mundo. Entre os presentes estavam os principais representantes da imprensa da época: Dr. Ferreira de Araújo⁷², da *Gazeta de Notícias*, França Júnior, do *Paiz*, Arthur de Azevedo do *Diário de Notícias*, Valentim Magalhães, da *Semana* e Angelo Agostini, da *Revista Ilustrada*, não tendo podido comparecer o Sr. Laet, do Jornal do Comércio. A roda dos artistas compunha-se dos colegas da Academia Imperial de Belas Artes Zeferino da Costa, José de Medeiros, Belmiro de Almeida, Décio Villares, Felix Bernardelli, Pedro Peres e Augusto Duarte. Segundo o jornal,

*conversou-se, largamente, na criação de uma sociedade, tendo por fim dar incremento às artes, sendo um ponto de reunião para os artistas, fazendo exposições de trabalhos, e enviando ao salão, de Paris, os que fossem escolhidos por um jury. A sociedade procuraria meio de subsidiar alguns artistas, de modo a que pudessem estudar na Europa; enfim, empregaria todos os esforços para tirar o movimento artístico no Brazil, da apathia em que se encontra.*⁷³

Ainda segundo a *Revista Ilustrada* tratava-se de uma boa idéia e

*não muito difícil de realizar, desde o momento que os artistas se convençam que a união faz a força e empreguem alguns esforços no sentido de terem, também, o seu club, com ateliers de trabalhos, lições e exposições periódicas. Bernardelli foi muito festejado durante o decorrer do banquete, mas como ele se sentiria lisonjeado, se desta festa, em sua honra, nasce um tentamen, sério e eficaz, em favor da verdadeira arte e dos que a cultivam!*⁷⁴

Percebemos, por meio dessa nota, a grande ligação dos jornalistas e homens de imprensa com essa geração de artistas, assim como existência de um debate acerca da modernização das artes no país, com a oportunidade para os artistas de poderem promover suas próprias mostras individuais e participarem de exposições estrangeiras.

⁷² Ferreira de Araújo (Rio de Janeiro, 1848 – Idem, 1900) Jornalista, poeta, teatrólogo e tradutor. Dirige a *Gazeta de Notícias*, modernizando o jornal e escolhendo com critério apurado o corpo de colaboradores, que contou com Machado de Assis, Olavo Bilac, José do Patrocínio, Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz. O jornal apresentava tendência abolicionista e republicana. Cf. ENCICLOPÉDIA da literatura brasileira. Direção de Afrânio Coutinho; J. Galante de Sousa. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.

⁷³ RODOLPHO Bernardelli. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 421, p.6, 16 nov. 1885.

Os trabalhos de Bernardelli causam ainda uma pequena polêmica entre Carlos de Laet, do *Jornal do Commercio*, França Júnior, redator de *O Paiz*, e Ferreira de Araújo, o redator-chefe da *Gazeta de Notícias*. Nesses artigos, tratou-se da expressividade na escultura grega, pensada por meio das idéias de Taine e Eugene Veron. Como é uma discussão muito ampla, selecionamos apenas alguns trechos que se referem diretamente às obras de Bernardelli ou às de seus contemporâneos.

Em 21 de outubro, a *Gazeta de Notícias* publicou com destaque, na primeira página, o artigo *Rodolpho Bernardelli: Cristo e a mulher adúltera*. O artigo embora sem autoria, foi escrito por Ferreira de Araújo, como ficamos sabendo por meio do próprio Laet, nos artigos seguintes. O texto se inicia da seguinte forma:

*Quando o artista fez o que pretendia fazer, quando o seu pensamento passou para a tela ou para o marmore; quando, enfim, a obra d'arte é verdadeira, obra d'arte a tela ou o marmore que recebeu o pensamento; transmite-o á primeira vista ao observador. É o que acontece a quem entra na sala da nossa Academia de Bellas Artes, onde está exposto o último trabalho de Rodolpho Bernardelli, que volta triunphantemente de sua viagem à Itália, tendo esculpido em marmore ainda mais do que o seu talento nos promettia.*⁷⁵

Em seguida, o autor do texto exprime sua interpretação sobre a obra: nela, está contida uma provocação, um desafio, porque o Cristo sabia que os que acusavam a adúltera “faziam-n'o não tanto pelos escrupulos da propria consciencia, como para experimentar a justiça do Redemptor.”⁷⁶ Assim, para ele, Cristo não está seguro sobre a autoridade de sua palavra e quer resguardar a vítima de qualquer violência, o que se expressa por meio do seu braço esquerdo abaixado.

A mesma expressividade pode ser percebida na figura da adúltera: agachada, que pede proteção ao Cristo. O autor, porém, percebe ainda no seu corpo, “a graça felina, a viva carnação da lascivia hebraica”⁷⁷. O crítico aponta certos defeitos, como o fato do pé direito parecer demasiado grosso, ou a moleza

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ RODOLPHO Bernardelli: Christo e a Adultera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 24 out. 1885.

⁷⁶ Ibidem.

da carnatura da perna esquerda. Entretanto, os mesmos são supridos pela existência de certos detalhes, como a exatidão da planta do pé esquerdo, o calcanhar, as pequenas linhas da pele, e ainda a linha das espáduas, o relevo dos músculos e a vértebra saliente pela inclinação da cabeça para frente. **[Figuras 77, 78 e 79]**. O cuidado do artista em representar o panejamento também é apontado pelo autor:

*Essa roupa, que na disposição das pregas que se amontoavam adiante da figura, e notavelmente em uma ponta que se dobra nas costas, revela uma perfeição artística, tem ao desenho do tecido, ou uma concessão feita pelo artista ao acabamento de detalhes, que é uma das características da estatuária moderna, cujo ideal é menos simples ou menos puramente plástico que o da estatuária antiga -, ou concessão á necessidade de quebrar a monotonia da pedra, em um grupo de grandes dimensões como aquelle. Ao fazer um tecido liso, sem as listas que lá estão, o mármore ficaria realmente sem nuances, e não produziria a impressão agradável que produz, mas o que é certo, é que aquellas mesmas listas nas roupas de ambas as figuras não deixam de parecer também demasiado uniformes.*⁷⁸

Podemos pensar em certa afinidade entre essa maneira de tratar o panejamento com outras obras de escultores do período, como aquela apresentada pelo escultor Girolamo Masini, por exemplo, na escultura em mármore *Ruth* (s..d) **[figura 80]**.

Sobre o assunto, nos fala ainda o autor:

*“Bernardelli escolheu um assumpto religioso, mas não o foi buscar a parte dogmática, nebulosa, da religião, não reproduziu nem [scena] de milagre, nem uma cousa que nos escape hoje ao espirito, tomou do Christo o que elle tem do humanamente eterno, a sua exemplar bondade servindo de base a sua indefectível justiça. Quem quer tenha apregoado aquella doutrina, filho de Deus, ou philosopho, é um homem digno de admiração e do respeito dos seculos, com este ponto de partida, proprio de um artista de nosso tempo, Bernardelli não podia deixar de fazer do Christo um homem com a robustez e a energia de um luctador. **Esta é a tendência da arte moderna, que forçosamente faz com que o mesmo assumpto tratado hoje, difira completamente da maneira por que era interpretado há alguns séculos.***⁷⁹

⁷⁷ Ibidem

⁷⁸ RODOLPHO Bernardelli: Christo e a Adultera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 24 out. 1885.

⁷⁹ Ibidem

É interessante percebermos que o autor do artigo compreende a intenção do artista ao humanizar a figura de Cristo, e enfatiza que essa é uma tendência moderna da arte, que, para corresponder às exigências de seu tempo, precisa romper com convenções já arraigadas. Entretanto, o crítico justifica essa posição dizendo que por mais que o artista se transporte ao tempo da ação, não pode abstrair da sua personalidade, do seu modo de ver e de sentir. Ele exemplifica com uma obra do pintor húngaro Mihály Munkacsy (1844-1900), *Christo perante Pilatos* (1881) **[figura 81]**, na qual o artista fez também um Cristo humano.

O parágrafo seguinte do texto foi o motivo da polêmica entre os escritores citados. Nele, é dito que, como escultor moderno, ao invés do que fazia a estatuária grega, Bernardelli teria procurado dar às suas figuras uma maior expressividade de sentimento. Assim,

“a pureza da linha deixa de ser o fim único, como aliás tinham n’essa mesma pureza na expressão de seu ideal, o homem mais bem conformado e aperfeiçoado pelo exercício para a luta, não sendo esse o fim único do escultor moderno”⁸⁰.

Como comparação, o autor aponta as obras anteriores de Bernardelli: *Santo Estevão*, na qual a fisionomia do mártir apedrejado revela o sofrimento, temperado pela resignação do crente, e *Faceira*, pela atitude do corpo:

“posto naturalmente de modo a tornar apparentes as bellezas de forma, a provocação do sorriso, a lascívia do olhar (...) E repare-se que Bernardelli não a quis tornar formosa no rosto, não lhe quis dar um typo de belleza clássica, fez com a sua beleza lhe viesse do carácter, de modo que a estatua representa uma faceira, mas representa também a faceirice.”⁸¹.

Em confronto com a Vênus Calipígia, o autor nos fala que “os olhos dos homens d’este tempo vão mais a indígena que quer ser admirada, do que á formosa deusa pagã, que a si mesma se admira.”⁸² O autor conclui dizendo que

⁸⁰ RODOLPHO Bernardelli: *Christo e a Adultera*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 24 out. 1885

⁸¹ Ibidem

⁸² Ibidem

são o exato conhecimento da linha e a felicidade na expressão as qualidades que fazem de Bernardelli um artista excepcional.

Carlos de Laet não concorda com que foi escrito pelo jornalista da Gazeta de Notícias, principalmente com relação à expressividade na arte grega. Laet, citando Eugene Veron, subdivide a arte grega em duas tendências: a escultura expressiva, cujas primeiras obras são de Fídias, pelo caráter moral que procurou imprimir à fisionomia, e a escultura decorativa. Para ele “*os grandes artistas da antiguidade evidentemente se preocuparam com as manifestações da vida moral!*”⁸³

O autor vê uma certa continuidade entre a arte antiga e a vertente realista contemporânea. Para explicitar suas idéias, utiliza-se de uma frase de França Júnior, que em artigo de *O Paiz*, que pergunta qual o contato entre as obras de D’Orsi e as maravilhas de Pompéia? Laet conclui, em resposta ao jornalista: “*Ha tudo, responde o insuspeito Veron na conclusão da sua Esthetica; e na realidade fácil será procurar os antepassados de Carpeaux na Itália, da Renascença e mesmo na Grécia*”⁸⁴

No mesmo texto, Laet afirma ainda que segundo os escritos de França Júnior, “*revigorou-se o artístico rebento, pois com Tabachi*⁸⁵ *e Maccagnoni* [Maccagnani], *temos o direito de esquecer empoeirados mármore e de enterrar os imortais que os procriaram!*”⁸⁶. O jornalista alude assim a alguns escultores italianos que se destacavam naquele momento. Sobre Eugenio Maccagnani já foram realizados comentários no Capítulo 1. Já Odoardo Tabacchi⁸⁷ havia terminado sua obra mais popular nessa mesma época, o *Monumento a Arnaldo da Brescia* [figura 82], inaugurado a 14 de agosto de 1882. Nesse trabalho está representado o frade herético, com os braços estendidos para frente e as mãos em um gesto eloqüente. Veste uma longa túnica, que desce até os pés, similarmente ao Cristo de Bernardelli.

⁸³ LAET, Carlos de]. Microcosmo. Chronica Semanal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 301, 01 nov. 1885. Folhetim do Jornal do Commercio. p.1.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ Ibidem

Podemos concluir, pela análise dos vários textos publicados no momento da exposição individual do artista, em 1885, que as qualidades destacadas pela crítica são relativas principalmente à expressividade das figuras, adequada ao momento escolhido pelo artista, à beleza das formas, e por fim, à habilidade exigida do artista para execução de uma obra em mármore desse porte.

A nosso ver, foram as propostas modernas de Rodolfo Bernardelli, tanto temáticas como formais, que consagraram o artista junto ao meio intelectual daquela época, permitindo assim a ampla divulgação de suas obras na imprensa.

Foi criado um mito acerca do escultor, visto como um artista moderno, cujo talento já se manifestara antes da sua partida para a Itália. Pela qualidade dos trabalhos apresentados, Bernardelli é por fim considerado como um mestre, um artista da mesma estatura dos escultores contemporâneos italianos ou ingleses.

Em 1886, a *Revista Illustrada* anunciou a iniciativa da imprensa fluminense em ofertar a Bernardelli um bloco de mármore e os meios necessários para realizar *Santo Estevão* em mármore⁸⁸, o que não se concretizou.

Em 1888, o crítico Gonzaga Duque lança o livro *A arte brasileira*, no qual enfoca a produção contemporânea. Ele então comenta alguns trabalhos de Bernardelli executados na Itália, entre eles, o *Cristo e a mulher adúltera*:

*“O Cristo, de Bernardelli, é um tipo judaico, humano, real; não relembra de forma alguma as antigas criações da escultura, não é uma inspiração da fé católica segundo a imposição dos dogmas, não é um transcendente místico, tal como criara Leonardo da Vinci ou imaginara o beatífico Fiesole. Nisto vai o valor de sua estátua.”*⁸⁹

Para o autor, para que o artista fizesse um Cristo como os mestres do Renascimento o fizeram seria necessário que “o meio atual em que o artista vive tivesse decaído para a fervorosa fé do tempo dos mártires, e portanto, que Bernardelli fosse um originalíssimo estacionário.” O crítico acrescenta que se por

⁸⁷ Odoardo Tabacchi (1836-1905), escultor lombardo, realizou um pensionato artístico em Roma, onde se interessou pelo estudo da escultura do Quinhentos.

⁸⁸ Orlando. Rodolfo Bernardelli. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 11, n.426, p.6, 30 jan. 1886.

⁸⁹ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos. p.252.

um lado a composição é nova, também não é totalmente original, outros artistas, como Delacroix, já o haviam representado assim.

Para Gonzaga Duque, a túnica do Cristo é tão minuciosamente detalhada que a ilusão torna-se perfeita e a carnção chega ao maior grau de modelado a que é possível em escultura. Por isso o crítico conclui que Bernardelli é um realista, “*tendo por única preocupação a verdade*”, tanto nessa obra como também em *Santo Estevão*.

O crítico então se pergunta por que não foi colocada auréola na figura do Cristo como há em Santo Estevão. Para ele, se ambas as figuras são humanas pela expressão e pela forma, ambos deveriam também ter o emblema da santidade como simbolismo convencional com que Igreja representa os seus personagens sagrados. Assim, termina por questionar a fé do artista.

A nosso ver, Gonzaga Duque consegue novamente em sua análise perceber os pontos principais da produção de Bernardelli nesse período. O escultor realmente não quis utilizar a representação convencional. O crítico aponta esse aspecto em sua obra e comenta que não sabe se isso teria ocorrido porque o escultor teria as convicções científicas de seu tempo e não a verdadeira fé católica. Mas, o que o crítico desaprova na verdade é justamente esse caráter ambíguo da sua produção, que manifesta um aspecto muito inovador, e ao mesmo tempo, segue as convenções para que o trabalho seja bem aceito.

Nos anos seguintes, Bernardelli atuou como professor de escultura da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1888, o escultor fundou com seu irmão Henrique e com Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa o Atelier Livre, nos moldes da Academia Julian, de Paris, como uma forma de protesto ao ensino tradicional da Academia.

Em 1890, com a República a Academia Imperial de Belas Artes passou a denominar-se Escola Nacional de Belas Artes. Rodolfo Bernardelli assumiu a direção da instituição, sendo vice-diretor o pintor Rodolfo Amoedo. Entre as realizações iniciais da nova direção, está uma grande reforma do ensino acadêmico.

Passada quase uma década de sua execução, já na Primeira República, na Exposição Columbiana de Chicago, o *Cristo e a mulher adúltera* é a escultura de Bernardelli que obteve maior destaque, recebendo a Palma de Louro⁹⁰. No catálogo da mostra são ressaltadas as qualidades da obra, que ainda são as mesmas de quando foi apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro:

Em estatuária os poucos trabalhos são de Rodolfo Bernardelli, cujas composições incluem a figura da Fortuna, elegantemente moldada na face e na forma, e habilmente executada em pose. Seu grupo em mármore Cristo e a Mulher Adúltera é uma concepção audaciosa, audaciosamente executada, com a expressão facial de um forte tipo hebraico e nenhuma sugestão de divindade ou mesmo de espiritualidade. Existem todos os traços orientais característicos da raça de Davi (...) É um grupo vivaz, dramático e fortemente materialista, diferindo completamente dos tipos convencionais como em "Descida da Cruz", de Beraud.⁹¹

⁹⁰ A palma encontra-se depositada na base da estátua. Cf. WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e Ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1996. Dissertação de Mestrado.

⁹¹ THE BOOK of the Fair; An Historical and Descriptive Presentation of the World's Science, Art, and Industry, As Viewed Through the Columbian Exposition at Chicago in 1893, by Hubert Howe Bancroft. Chicago and San Francisco, The Bancroft Company, 1893; Edition Cygne Noir, Copy No. 1 of 150 . Disponível em: <http://columbus.gl.iit.edu/>. Acesso: 27/11/2004.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação foi analisada a obra *Cristo e a Mulher Adúltera* (1881-1884), do escultor Rodolfo Bernardelli, realizada no período em que foi pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, em Roma, entre 1877 e 1885. Foram ainda estabelecidas ainda relações com outras obras do escultor e com a arte italiana e francesa contemporânea. Um outro objetivo da pesquisa foi possibilitar uma maior compreensão sobre a recepção dessas obras, quando expostas no Brasil pela primeira vez.

Foi possível concluir que o escultor apresentou em seus diversos trabalhos realizados em Roma, novidades temáticas e de composição que lhe proporcionaram grande sucesso em seu retorno, inclusive no meio intelectual da época.

Entretanto o desconforto que essas obras levantaram na Academia revela o caráter inovador dessa produção. Não só pelo verismo formal que marca essas esculturas e que a instituição tanto condena, mas inclusive escolha de assuntos que eram de certa forma também polêmicos. Por outro lado, os louvores da crítica apresentados na imprensa naqueles anos nos mostram que havia um cenário, fora do âmbito da instituição, que era muito favorável a essas inovações.

Naqueles anos de fortes conflitos sociais entre operários e patrões, entre católicos liberais e ultramontanos, como ocorre na Europa, por exemplo, no enterro de Pio IX e também no Brasil, no contexto do acirramento das discussões sobre o fim da escravidão e mesmo pelo receio de revoltas escravas, a escultura de temática religiosa de Bernardelli poderia ajustar-se perfeitamente a uma postura conciliadora, como, por exemplo, em *Santo Estevão*, na referência a uma passagem de Dante que assinala o valor do perdão e da caridade, e no *Cristo e a mulher adúltera*, que enfatiza tanto reconhecimento dos erros por parte de uma sociedade culpada, como a possibilidade de um recomeço.

A produção de Bernardelli tendeu a apresentar um delicado equilíbrio que lhe permitiu que fosse aceita pela congregação de professores, como aluno que era, promovido pela instituição acadêmica. Ao mesmo tempo, o artista procurou

realizar trabalhos coerentes com as novas idéias que começavam a aparecer no Brasil do final do século. O cenário brasileiro não permitia ao artista pensar no desenvolvimento artístico sem o incentivo do governo, pelo menos, naquele período.

Em algumas obras de tema bastante conservador, como Santo Estevão, foi possível ao artista, entretanto, fazer referência a importantes esculturas francesas da década de 1860, como as de Falguière e de Carpeaux, mesmo que de maneira indireta.

Da mesma forma, na sua principal escultura, *Cristo e a mulher adúltera*, fez alusão aos polêmicos escritos de Renan, também indiretamente. Esse dado nos permitiu estabelecer algumas relações com o contexto social e político brasileiro do final da década de 1870 e começo da seguinte, período marcado pela formação de um novo grupo de intelectuais, que ficou conhecido como Geração 1870, e que justamente naquela época começou a adquirir proeminência política no país.

O uso de imagens como a gravura de Doré, que ilustra a mais famosa bíblia publicada na época, e de livros de muito sucesso, como *Fabíola*, de Wiseman e *A vida de Jesus*, de Ernest Renan, demonstra a procura por parte do artista de fontes mais populares para suas obras. Acresce-se a isso a ênfase na veracidade como base para a representação, dados que fizeram, sem dúvida, de Bernardelli um artista excepcional em sua época.

Mas o fato de o artista também apresentar trabalhos que se assemelham formalmente a obras expostas em importantes mostras contemporâneas italianas, como a Exposição de Turim, revela que ele procurou elevar a arte escultórica ao patamar daquela realizada na Itália, que possuía os melhores escultores do momento, fato muito ressaltado pela crítica brasileira quando da apresentação dos seus trabalhos em 1885, e que consta inclusive em documentos oficiais do período.

No primeiro capítulo da dissertação procuramos compreender melhor a trajetória inicial do artista. Por meio dos trabalhos analisados, pudemos entendê-lo como um artista renovador já nos anos de sua formação no Brasil, como aluno da

Academia Imperial de Belas Artes. Também tivemos também o objetivo de recuperar, pelo menos parcialmente, o cenário artístico que Bernardelli encontrou em Roma e produção dos escultores com que teve maior contato.

No capítulo dois, foram enfocadas algumas obras menores, em que o artista expressa uma maior liberdade formal e, ainda, os trabalhos enviados enquanto pensionista da Academia Imperial de Belas Artes em Roma, procurando entender as escolhas do artista e ainda a polêmica acerca de alguns deles, como o baixo-relevo *Fabíola*, por questões de proporção e de perspectiva; *Santo Estevão*, pelo uso de formas alongadas ou a *Faceira*, pela sensualidade da figura. As cópias das Vênus, realizadas pelo artista, serviram como um contraponto à vertente realista que Bernardelli apresentava, e as discussões acerca dessas obras também contribuíram para compreender melhor a sua produção.

Por fim, no terceiro capítulo, procuramos apresentar dados acerca da realização do grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*, inicialmente por o considerarmos como a obra-prima do artista, para percebemos posteriormente que se tratava do primeiro grupo em mármore de grandeza natural que a Academia integrava a sua coleção, e o que significou também se pensado como um grande investimento por parte da instituição, tanto em sua execução como na própria formação do artista.

As diversas visões da crítica carioca acerca do *Cristo e da Mulher adúltera* nos revelam que, para além do aceso debate aceso acerca do realismo que já se desenvolvia no Brasil daqueles anos, havia uma grande discussão acerca do significado da arte naquele momento.

Gostaríamos de lembrar que vários pontos da pesquisa ainda precisariam ser aprofundados, por exemplo, no sentido de se ampliar a relação entre esses trabalhos e o pensamento político e filosófico da época.

Procuramos assim, nesta dissertação, contribuir para o conhecimento acerca daquele que foi um dos principais escultores brasileiros do século XIX, e do qual ainda se conhece muito pouco.

CRONOLOGIA

1852– Nascimento do artista em Guadalajara, México, em 18 de dezembro, filho de Oscar Bernardelli e Celestina Thierry Bernardelli. Depois de uma passagem por uma das ilhas do Hawai e pelo Chile, onde nasceu Henrique Bernardelli, em 1857, sua família estabeleceu-se no Rio Grande do Sul, onde nasceu Felix Bernardelli em 1864.

1866– Sua família transfere-se para o Rio de Janeiro, onde seus pais se tornam preceptores das princesas imperiais. Rodolfo Bernardelli trabalha como violinista de orquestra.

1870– Ingressa na Academia de Belas Artes como aluno da aula de Estatuária, estudando com o escultor Francisco Chaves Pinheiro. Participa da 21ª Exposição Geral de Belas Artes com o *Retrato do Senhor Marquês do Herval*, um medalhão em gesso.

1871– Recebe pequena medalha de ouro na aula de Estatuária da Academia Imperial de Belas Artes.

1872– Recebe pequena medalha de ouro na aula de Estatuária da Academia e medalha de prata na aula de modelo-vivo, e ainda menção honrosa do 2º Grau na aula de Estatuária pelo retrato do celebre trágico Rossi (n. 155) e de J. M (n.156), exibidos na Exposição Geral de Belas Artes.

1873- Realiza sua primeira estátua *Davi, vencedor de Golias*

1874 –Naturaliza-se brasileiro. Realiza a obra *Saudades da Tribo*.

1875– Realiza a obra *À Espreita*. Recebe a 2ª medalha de ouro pelas obras: *Busto do finado poeta Fagundes Varela* e *Busto de uma menina*, expostos na Exposição Geral de Belas Artes. Na mesma mostra expôs *Davi, vencedor de Golias* e *Saudades da Tribo*.

1876 - É premiado na Exposição Internacional de Filadélfia, com as obras *Saudades da Tribo* e *À Espreita*. Na Exposição Geral de Belas Artes recebe a medalha de ouro com os bustos em gesso: *Retrato do Visconde do Rio Branco* e *Retrato de Feliz Émile Taunay*, antigo diretor da Academia Imperial de Belas Arte. Essa última obra foi uma encomenda da Congregação de Professores da Academia Recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, com o relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquilles*. Em outubro, a Academia determina que o artista deve fazer os três primeiros anos de estudo em Roma. No final do ano Bernardelli visita Paris, onde percorre museus e galerias

1877- Em Roma começa a estudar com o escultor Giulio Monteverde. Envia os primeiros trabalhos que deveria executar como pensionista do Estado: *Busto da Checa*, *Jesus Cristo*, *Academia de Homem* e *Academia de Mulher*. Recebe diploma de sócio efetivo de Associação Artística Internacional de Roma

1878- Realiza o relevo *Adão e Eva*. Pede licença e ajuda de custo para ir a Paris visitar a Exposição Universal. Encaminha uma fotografia do relevo *Fabíola*, por não poder enviar a obra ainda, porque o gesso ainda está fresco. Em 28 de outubro o artista responde às críticas feitas pelo seu mestre Chaves Pinheiro, com relação à obra *Fabíola*, que ainda se encontrava presa na Alfândega. Recebe, em Roma, a visita de Affonso de Escragnolle

Taunay. Participa da Exposição Industrial fluminense com a obra *Davi, vencedor de Golias*.

1879 – Realiza a escultura *Santo Estevão*, o busto de Luís Guimarães, o medalhão Antonio Tolentino e o medalhão João Maximiano Mafra. Participa da 25ª Exposição Geral de Belas Artes com *Fabíola*, *Busto da Checa*, *Jesus Cristo*, *Academia de Homem* e *Academia de Mulher* e o busto do Dr. Th. Langgaard, que é o primeiro trabalho em mármore executado pelo artista.

1880– Torna-se sócio do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Realiza a escultura *Faceira*, em gesso e um esboço para monumento ao General Osório.

1881- Inicia a cópia em mármore da *Vênus Calipígia*. Realiza o estudo em gesso para o grupo *Cristo e a Mulher Adúltera*. Realiza o busto do empregado do artista em Roma. Encontra com Almeida Júnior em Roma.

1882- A Academia Imperial de Belas Artes concede a Rodolfo Bernardelli a prorrogação de seu pensionato por mais dois anos para execução em mármore do *Cristo e a mulher adúltera* e encomenda-lhe uma cópia, também em mármore, da *Vênus de Médicis*. É agraciado com o *Busto d'El Libertador*, pelo governo da Venezuela, por obra enviada àquele país.

1883- O artista termina o túmulo do Visconde de Araguaia. Trava contato com o pintor português Pousão. Participa da *Esposizione Artistica Internazionale di Roma*, primeiro evento do gênero na cidade.

1884 – Participa da 26ª Exposição Geral de Belas Artes, com as obras *Santo Estevão*, *Faceira*, esboço em gesso para o *Cristo e a mulher adúltera*, e a cópia da *Vênus Calipígia*. Participa da Exposição de Turim, com o *Cristo e a mulher adúltera*, em mármore. A Academia concede ao artista mais um ano de pensionato para que possa visitar outros países europeus.

1885- Recebe em 6 de janeiro o título de *Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia*, pelos trabalhos apresentados em diversas exposições italianas. Retorna da Europa em setembro. Segundo Celita Vaccani, o artista traz para o Brasil uma enorme quantidade de livros, ornatos, máscaras, moldagens, modelos anatômicos e reproduções de estátuas antigas, além de ferramentas apropriadas para o gesso e o mármore. Em 16 de outubro, ocorre a abertura da exposição individual do artista na Academia Imperial de Belas Artes. No dia seguinte, o artista é nomeado professor de estatuária. Inicia os estudos para os monumentos a Caixas e a Osório.

1886– Convidado pela Irmandade do Sacramento para realizar o altar-mor da Igreja. Organiza uma exposição de trabalhos de Henrique Bernardelli realizados durante a sua permanência na Europa.

1888– Recebe o título de Oficial da Ordem do Rosa. Realiza os bustos da Princesa Isabel e do Conde d'Eu e o mausoléu do José Bonifácio. Faz o esboço do nicho com a estátua para a Igreja da Candelária. Rodolfo Bernardelli, seu irmão Henrique, Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa fundam nesse ano o Atelier Livre, nos moldes da Academia Julian, de Paris, como uma forma de protesto ao ensino tradicional da Academia.

1889– Realiza o busto da Imperatriz Dona Teresa Cristina. Com a queda do Império, deixa a cadeira de escultura em solidariedade à família imperial, porém é convidado pelo Ministro da Instrução Pública, Benjamin Constant, a permanecer no cargo e integra uma comissão para reforma do ensino artístico.

1890– Com a República a Academia Imperial de Belas Artes passa a denominar-se Escola Nacional de Belas Artes. Rodolfo Bernardelli assume a direção da instituição, sendo vice-diretor o pintor Rodolfo Amoedo. A nova diretoria propõe a reforma do Ensino na Enba, autorizada pelo decreto n. 893, de 8 de novembro.

1893– Participa da *Columbian Exposition at Chicago*, na qual recebe a palma de louro pela obra *Cristo e a Mulher Adúltera*. Durante a viagem, realiza uma série de caricaturas das pessoas a bordo do navio. No Rio de Janeiro, o escultor edita um catálogo da coleção das obras da Galeria da Escola Nacional de Belas Artes.

1894 – Inaugurado o *Monumento ao General Osório*.

1895– Realiza a obra *Moema*.

1897– Inauguração do *Monumento a José de Alencar*.

1898– Participa da 5ª Exposição de Belas Artes, com o esboço *São Lucas*, obra destinada à Igreja Santa Cruz dos Militares

1899 - Viaja para a Europa para inspecionar a execução do *Monumento do Descobrimento do Brasil*. Inauguração do *Monumento a Caxias*.

1900– Inaugurado o *Monumento ao Descobrimento do Brasil*, composto por três figuras: Pedro Álvares Cabral, Frei Henrique de Coimbra e Pero Vaz de Caminha.

1901 – Participa da Exposição Geral de Belas Artes com o busto do jornalista Ferreira de Araújo, entre outras obras.

1902– Nomeado sócio correspondente do Centro de Ciências e Artes de Campinas. Realiza o túmulo do Maestro Leopoldo Miguez e o busto de Álvares Azevedo, entre outras obras.

1903– É inaugurada a herma de Gonçalves Dias.

1904- Participa da Exposição Geral de Belas Artes com o busto do Dr. Gross. É convidado para participar da comissão julgadora dos projetos de fachadas da Avenida Central.

1905 – É inaugurado o *Monumento a Teixeira de Freitas* e em Campinas, o *Monumento a Carlos Gomes*. Durante todo o ano realiza os estudos para as figuras de seis alegorias e da grande águia que encima o Teatro Municipal, que se encontrava em construção. O novo edifício é inaugurado em 1909. Realiza a estatueta *Psíu!*.

1906 – Finalização das alegorias para a fachada do jornal *O Paiz*. Inauguração do Lampadário Monumental da Lapa, obra encomendada pelo prefeito Pereira Passos. É considerada uma homenagem do artista ao escultor Mestre Valentim.

1907 – Inicia a estátua de Cristiano Ottoni.

1908 – Realiza a estatueta *Paraguaçu*. Recebe encomenda da máscara mortuária de Machado de Assis para a Academia Brasileira de Letras. Participa da Exposição Geral de Belas Artes com o *Busto de Pereira Passos*. Passa a lecionar também em sua casa e atelier em Copacabana.

1909 – Viaja para a Europa. Participa da Exposição de Belas Artes com os bustos de Castro Alves, Dr. Chapol Prevert, maquete da estátua de Teixeira de Freitas, estátua monumental do Barão de Mauá

1910 – Inauguração do *Monumento ao Barão de Mauá*

1912 – Recebe encomenda do busto de D. Pedro II para o Instituto de França. Inauguração da herma César Bierrembach, em Campinas.

1913 – Inicia o *Monumento a Pereira Passos*. Realiza, entre outros, o busto de Paulo de Frontin. É consagrado sócio honorário da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro.

1914 – Realiza entre outras obras, o túmulo de José de Alencar.

1915 - Realiza o túmulo da Família Arthur Araripe e a maquete para o monumento tumular de Campos Salles, entre outras obras. Realiza monumento em memória ao geólogo Orville Derby.

1916 – O artista é aposentado do cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes, e tem como sucessor o pintor João Batista da Costa e em 1927, o escultor Otávio Correia Lima, discípulo de Rodolfo Bernardelli.

1918 – Realiza a *Placa comemorativa dos 50 anos do Jockey Club*, o busto para monumento à República, o busto de Américo dos Santos, e, o túmulo de Olavo Bilac e ainda o de Carlos Peixoto Filho.

1921 – É realizada a passagem para o bronze das obras *Santo Estevão*, *Faceira* e *Fabiola*, pela Fundição Cavina.

1922 – Realiza placa comemorativa ao dia do Fico. Realiza estudos para o túmulo dos Imperadores.

1923 – Finaliza a estátua de D. Pedro I, iniciada em 1921, encomendada por Affonso de Taunay para o atual Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

1927 – Realiza placa comemorativa de João Baptista Ribeiro para a Santa Casa de Misericórdia de Santos, e o busto de Henrique Bernardelli, entre outros trabalhos.

1930 – A Congregação da Escola Nacional de Belas Artes inaugura o busto em bronze de Rodolfo Bernardelli, realizado pelo escultor Corrêa Lima.

1931- Bernardelli termina o túmulo da família Nina Ribeiro, que conta com uma grande figura de Cristo, o último trabalho que realiza. É nomeado membro vitalício do Conselho

Diretor do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Falece em 7 de abril. É enterrado no túmulo da família Bernardelli no cemitério São João Batista no Rio de Janeiro, sendo escolhida a escultura *Santo Estevão* para encimar o seu túmulo.

FONTES PRIMÁRIAS – INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

Arquivo Documental do Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/UNICAMP

Arquivo pessoal de Rodolpho e Henrique Bernardelli. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro.

Centro de Documentação e Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”. Coleção de obras raras.

Coleção de desenhos de Rodolpho Bernardelli. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Coleção de desenhos de Rodolpho Bernardelli. Acervo do Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Coleção de desenhos de Rodolpho Bernardelli. Setor de Documentação do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Coleção Rodolpho e Henrique Bernardelli. Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBATE, Francesco et al. *L'Ottocento in Europa*: classicismo, romanticismo e naturalismo. Milão: Fratelli Fabri, 1966.

ABBATE, Francesco et al. *L'Ottocento in Europa*: simbolismo e impressionismo. Milão: Fratelli Fabri, 1966.

ACERVO Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Santos, 2002.

ACQUARONE, Francisco. *História da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano, 1939.

ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*: purgatório. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARDITI, Sergio; MORO, Luigi. *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*. Introduzione di Franco Sborgi. Bistagno: Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, 1987.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARILLI, Renato. *La Scultura del novecento*. Milano: Fratelli Fabbri, c1968 (Capolavori della scultura).
- BARILLI, Renato. *Il secondo '800 italiano : le poetiche del vero*. Milano: Mazzotta, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. BARROSO, Ivo (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. Salão de 1846. p.671-731.
- BAZIN, Germain. *The history of world sculpture*. New York: New York Graphic Society, 1968.
- BOIME, Albert. *Hollow icons: the politics of sculpture in nineteen century France*. Kent: Kent State Univ., c1987.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOWNESS, Alan. *Modern European Art*. London : Thames and Hudson, 1997.
- BRIZIO, Anna Maria. Ottocento, Novecento. In: *Storia Universale dell'Arte*. Torino: Unione Tipografica; Editrice Torinese, 1962. v.6.
- CALABRESE, Omar; GIOVANNOLI, Renato; PEZZINI, Isabella, org. *Italia moderna*. Milano: Electa, Banca Nazionale del Lavoro, 1984.
- CALDERINI, Marco. *Vincenzo Vela scultore*. Torino : Ed. d'Arte E. Celanza, 1920 .
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CARRIERI, Raffaele. *Pittura e scultura d'avanguardia 1890-1950 in Italia*. Milano, Ed. della Conchiglia, 1950.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial: Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Relume-Dumará, 1996.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTELLINI, Don G. Cesare Marchi. *Antonio Allegri, detto il Corregio; Vincenzo Vela e Luigi Asioli*. Corregio: Fratelli Palazzi Tipografi Editori, 1880.
- CATÁLOGO das obras expostas na Academia de Belas Artes, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. do Pereira Braga & Cia, 1879.
- CAUSA, Raffaello. *Vincenzo Gemito*. Milano: Fratelli Fabri, 1966.
- CECIONI, A. *Scritti e ricordi*. Firenze: Domenicana, 1905.

CHALOUB, S. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas de escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica f. Braunschewieger. *Vitor Meireles, um artista do império*. Rio de Janeiro: Mnba; MON, 2004.

CONRAD, R. *Os últimos anos da escravatura no Brasil: 1850-1888l*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CONSTANTINI, Vincenzo. *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*. Milano: U. Hoepli, 1940.

COSTA. Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, 1928.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à Republica: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora daUnesp, 1999.

CRUZ COSTA, J. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

CRUZ COSTA, J. O pensamento brasileiro sob o Império. In: HOLANDA, S.B. (org.). *História geral da civilização brasileira*. t.II. O Brasil monárquico. v.3. Reações e transações. São Paulo: Difel, 1976.

CRUZ E SOUSA. Poesia Completa, org. de Zahidé Muzart. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura / Fundação Banco do Brasil, 1993.

DAMIGELLA, Anna Maria. Divisionism and symbolism in Italy at the turn of the century. In: BRAUN, Emily. *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture*. Munich: Prestel-Verlag; London: Royal Academy of Arts, 1989.

DI GIACOMO, Salvatore. Vincenzo *Gemito: vita e opere*. Napoli: Ed. dell'Amministrazione Provinciale, 1928.

DORE, Gustave. La vie et l'oeuvre de Gustave Dore / preface de Maurice Rheims, etude de Annie Renonciat..Paris : ACR, c1983.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaaios e Documentos).

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

EISENMAN, Stephen F. *Nineteenth Century Art: a critical history*. London: Thames and Hudson, 1994.

FLERES, Ugo (ed.). *Ximenes: sua vita e sue opere*. Bergamo : Ist. Ital. Arti Grafiche, 1928.

FOLCHETTO (J. Capon). *ZIG ZAG per l'Esposizione Universale di Parigi del 1878*. Milano: Fratelli Treves, 1878.

FRANÇA, José Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, [1966].

GALERIA Irmãos Bernardelli. Rio de Janeiro: Mnba, s.d.

GALETTI, Ugo. *Gemito: disegni*. Milano: E. Damiani, 1944.

GALVÃO, Alfredo. *João Zeferino da Costa: sua vida de estudante e de professor contada pelos documentos existentes na Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1973.

GARIN, Eugenio. *La cultura italiana tra'800*. Roma: Bari: Laterza, 1976.

GEMITO, Vincenzo. *Catalogo della mostra di sculture e disegni di Vincenzo Gemito*. Milano: Castello Sforzesco, 1938.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Köln: Taschen, 1999.

HAMILTON, George Heard. *Painting and sculpture in Europe: 1880-1940*. New Haven : Yale Univ. Press, 1993.

HISTÓRIA da arte portuguesa. Paulo Pereira, dir. [Lisboa]: Temas e debates, 1995. v.2.

HOBSBAWN, E. *A era dos impérios (1875-1914)*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

IMAGEM e identidade: um olhar sobre a História: coleção Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Instituto Cultura Banco Santos, 2002.

JANSON, Horst W. et all. *La scultura nel XIX secolo*. Bologna : CLUEB, [1984].

JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c.1985]

KRAUSS, Rosalind. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

L'ANNÉE ARTISTIQUE... par Victor Champier. Année 1878. Paris: A. Quantin Imprimeur Editeur, 1879.

LA "DANSE" de Carpeaux. Catalogue établi et rédigé par Laure de Margerie avec la participation de Michel Beretti. Paris: Réunion des Musées Nationaux, c.1989.

LA SCULTURA italiana dall'alto medioevo alle correnti contemporanee. Milano: Electa, 1985.

LA SCULTURA: L'Avventura della scultura moderna del XIX al XX secolo. Modena: Franco Cosimo Panini, c.1993. (Storia di un'arte)

LAMBERTI, M. M. 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti. In: *STORIA dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1982. v. 7. p.5-123.

LAVAGNINO, E. *L'Arte Moderna dai neoclassici ai contemporanei*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1955.

LES CURIOSITÉS. Le exposition de 1878. Guide du visiteur par Hippolyte Gautier et Adrien Desprez. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1879.

LEVY, Carlos Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. (Papéis avulsos, 25)

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist art*. London: Thames and Hudson, 1972.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Comentários e pensamentos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1880.

MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*. 2ª ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 1992.

MARCHIORI, G. *Scultura italiana moderna*. Venezia: Alfieri, 1953.

MARCHIORI, Giuseppe. *Scultura italiana dell'ottocento*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1960. (Istituto Italiano)

MARGERIE, Laure de. *Carpeaux: la fièvre créatrice*. Paris: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, c.1989. Les Dossiers du Musée d'Orsay.

MARINIS, Maria Simonetta de. *Il tempo, la vita e l'arte di Achille d'Orsi*. Roma: Japadre, 1984.

MARQUES, Luiz (org). *30 MESTRES da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001.

MATTOS, I.R. *O tempo saquarema*. São Paulo: HUCITEC/INL, 1987.

MICHEL, André. *Histoire de l'art*. Paris: Armand Colin, 1923. t. VIII. La sculpture en France de 1850 à nos jours. p.510-667.

MICHELI, Mario de. *La scultura dell' Ottocento*. Torino, UTET, c.1992 (Storia dell'arte in Italia).

MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: *BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000. p.36-187.

MILLIET, Maria Alice. *O corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORALES de los Rios, Adolfo. *O ensino artístico no Brasil*. Rio de Janeiro : s.n., 1938?.

MORELLI, Domenico. *Mostra de disegni, di Domenico Morelli*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1955.

NOCHLIN, Linda. *Realism*. London: Penguin Books, 1971.

OLIVEIRA, Cecília Helena Salles de; MATTOS, Claudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999. (Acervo, 2).

ORTIGÃO, Ramalho. *Notas de viagem: Paris e a exposição universal (1878-1879)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945.

PICCOLI, Valéria. As três raças do império. In: *O BRASIL redescoberto*. Carlos Martins, curadoria geral. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999. p.36-54.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. *O desejo na Academia: 1847-1916*. São Paulo: PW, 1991.

PINACOTECA do Estado: catálogo geral de obras. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.

PIROVANO, Carlo. *Scultura italiana del novecento: opere, tendenze, protagonisti*. Milano: Electa, c. 1993.

READ, Herbert Edward, Sir, 1893-1968. *A concise history of modern sculpture*. New York: F.A. Praeger, c.1964.

REIS JÚNIOR, J. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1943.

RENAN, Ernest. *Vida de Jesus: origens do cristianismo*. Lisboa: Livraria Chardon, 1926.

RHEIMS, Maurice. *Le sculpture au dix-neuvième siècle*. Paris: Arts e Métiers Graphiques, 1972.

RODOLFO Bernardelli: acervo do Mnba. Texto de Luiz Rafael Vieira Souto. Rio de Janeiro: Divisão de Acervo Artístico e Documental: Mnba, 1985.

ROSA, Angelo de Proença et all. *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

ROSA, Angelo de Proença. Os irmãos Bernardelli. In: *Aspectos da Arte Brasileira*. SOUZA, Wladimir Alves (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p.72-82.

ROSE, Millicent. Introduction to the Dover Edition. In: *THE DORÉ Bible illustrations*. New York: Dover Publications, 1974. p. v-ix.

ROSEN, Charles e ZERNER, Henri. *Romantisme et réalisme, mythes de l'art du XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1984.

SANTOS, Generino dos. *Humaniadas: livro undécimo: o estatuário brasileiro* C. C. Almeida Reis. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1939. v. 7. p. 105-106.

SCARPELLINI, Pietro. *La scultura italiana dell'800*. Milano: Fratelli Fabbri, 1966. (I Maestri della scultura, 82)

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1966. (Retratos do Brasil, 51)

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, [1965]. (Coleção Vera Cruz, literatura brasileira, v.82)

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: [s.n], 1949.

VALLADARES, Clarival. *Arte e sociedade nos cemitérios do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. 2vs.

VIDOTTO, Vittorio; SABBATUCCI, Giovanni. *Storia d'Italia*. Il nuovo stato e la società civile: 1861-1887. Roma: Gius. Laerza & Figli Spa, 1995.

VITA, L. W. *Antologia do pensamento social e político no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1968.

WAGNER, Anne M. *Jean-Baptiste Carpeaux: sculptor of the Second Empire*. 1990. New Haven: Yale University Press, c1986.

WISEMAN, Cardeal. *Fabíola*. Gentil Marques, prefácio Lisboa: Romano Torres, 1954.

WITKOWER, Rudolf. *A escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1980.

DISSERTAÇÕES, TESES E MONOGRAFIAS

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *De Almeida Júnior a Almeida Júnior*. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. Dissertação de mestrado - Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

OLIVEIRA, Gilberto Habib. *O espólio Bernardelli no Museu Paulista e o pensamento museológico de Escagnolle Taunay*: estudos teórico-metodológicos em Museologia e a historicidade do fenômeno museal. Trabalho de Conclusão de Curso - Museu de Arqueologia e Etnografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PRIAN, Francesco. *Giulio Monteverde, scultore*. Tese di Laurea - Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli studi di Genova, 1975-1976.

ROSEMBERG, L. R. B. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e Ideologia*: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

PERIÓDICOS

[AGOSTINI, Ângelo]. [Comentários sobre obras de Rodolfo Bernardelli apresentadas na Exposição Geral de Belas Artes de 1879]. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 4, n.135, p.[8], março 1879. AEL/UNICAMP

[LAET, Carlos de]. Microcosmo. Chronica Semanal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 301, 01 nov. 1885. Folhetim do Jornal do Commercio. p.1. AEL/UNICAMP

[LAET, Carlos de]. Microcosmo. Chronica Semanal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 291, 19 out. 1885. Seção Folhetim do Jornal do Commercio. p.1. AEL/UNICAMP

[LAET, Carlos de]. Microcosmo. Chronica Semanal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n.311, 08 nov. 1885. Seção Folhetim do Jornal do Commercio. p.1. AEL/UNICAMP

[LAET, Carlos de]. Microcosmo. Chronica Semanal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n.318, p.1, 16 nov. 1885. Folhetim do Jornal do Commercio. p.1. AEL/UNICAMP

[RODOLFO Bernardelli]. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.259, p.1, 19 set. 1876. AEL/UNICAMP

[RODOLFO Bernardelli]. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.336, p.1, 05 dez. 1876. AEL/UNICAMP

[RODOLFO Bernardelli]. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.80, p.2, 21 mar. 1875. AEL/UNICAMP

[RODOLFO Bernardelli]. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 9, n.259, 17 dez. 1883. AEL/UNICAMP

[RODOLFO Bernardelli]. *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, ano 11, n.388, p.6, 10 out. 1885. Seção Noticiarete. AEL/UNICAMP

[RODOLFO Bernardelli]. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.139, p.2, 18 dez. 1875. AEL/UNICAMP

A.A. Christo e a mulher adúltera. *O Mequetrefe*, ano 11, n.389, p.2, out. 1885. AEL/UNICAMP

ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106,, 17 abr. 1879. Folhetim do Jornal do Commercio, p.1. AEL/UNICAMP

ACADEMIA de Bellas Artes. *Gazeta da Tarde*, ano 4, n.3, p.2, 04 jan. 1885. AEL/UNICAMP

AMÉRICO, Pedro. Cartas de um pintor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 10, n.241, p.1, 28 ago. 1884. AEL/UNICAMP.

AZEVEDO, Aluizio. Bellas-Artes. O grupo de Bernardelli. *A Semana*: jornal litterario, scientifico e noticioso, Rio de Janeiro, ano 1, n.44, 31 out. 1885. AEL/UNICAMP

BELLAS-ARTES. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.299, p.1, 25 out. 1885. AEL/UNICAMP

BELLAS-ARTES. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.306, p.1, 2 nov. 1885. AEL/UNICAMP

BELLAS-ARTES. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.313, p.1, 9 nov. 1885. AEL/UNICAMP

BRAVO, Carlo del. Il bozzeto dell' Abele'di Giovanni Dupré. *Paragone*, ano 23, n.271, p.69-78, set. 1972.

CARLOS Gomes e "O Escravo". *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.299, p.1, 25 out. 1885. AEL/UNICAMP

CHAVES Pinheiro. *O Paiz*. Rio de Janeiro, ano 1, n.20, p.1, 20 out. 1884. AEL/UNICAMP

CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Bernardelli. *Skultura*, São Paulo, n.31, p.3-5, jun-set 1990.

COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. *Projeto História*. São Paulo, n.24, p.113-126, junho/2002.

DIAVOLINO, Giuseppe. Bellas Artes. *Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6-7, jan. 1875. BIBLIOTECA NACIONAL/ RIO DE JANEIRO

ESTHETICA Imperial. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.237, p.1, 15 out. 1885. AEL/UNICAMP

FRANCE. O gênio e a miséria: Exposição de Bellas-Artes. *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 165, 26 abr. 1879. AEL/UNICAMP

GIL, A. Sem título. *Revista Illustrada*, ano 2, n.85, p.2, 6 out. 1877. Livro da Porta, p. 2. AEL/UNICAMP

HUELVA, Julio. Bellas Artes (Carpeaux). *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.105, 14 nov. 1875. Folhetim da Gazeta de Notícias. p.1. AEL/UNICAMP

HUELVA, Julio. Bellas Artes (O realismo e o Sr. Insley Pacheco). *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.24, 24 jan. 1876. Folhetim da Gazeta de Notícias. p.1. AEL/UNICAMP

HUELVA, Julio. Bellas Artes (O realismo e o Sr. Insley Pacheco). *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 2, 30 jan. 1876. Folhetim da Gazeta de Notícias. p.1. AEL/UNICAMP

HUELVA, Julio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.12, 13 ago. 1875. Folhetim da Gazeta de Notícias, p.1. AEL/UNICAMP

HUELVA, Julio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.127, 08 mai. 1876. Folhetim da Gazeta de Notícias, p.1. AEL/UNICAMP

J.S. [Sem título]. *Revista Illustrada*, ano 4, dez. 1879. AEL/UNICAMP

JUNIO. Ricochetes. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 1, n.37, p.7, 30 set. 1876.

L'ESPOSIZIONE Italiana del 1861. Giornale com incisione e com atti ufficiali della commissione reale. Firenze, 30 giugno de 1862.

LAMBERTI, Mimita. Aporie dell'arte sociale: il caso "Proximus Tuus. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, serie III, v. XIII, 4, p. 1077-1137.

LEITE, José Roberto Teixeira. Notícia sobre Rodolpho Bernardelli, Ricardo Cipicchia e Victor Brecheret & do sete bronzes ora incorporados à Pinacoteca do Estado. *Fundições em bronze: escultura brasileira. Jornal do Acervo Permanente da Pinacoteca do Estado*. São Paulo, jun./jul. 1998.

MIGLIACCIO, Luciano. A escultura monumental no Brasil do século XIX: a criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. *Anais do XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural – Instituto de Artes/UFRJ, p.239-248, 2004.

MIGLIACCIO, Luciano. Great expectations: Brazilian XIXth century art and the pursuit of a national identity. *Ciência e Cultura. Journal of the Brazilian Association for the Advancement of Science*. Volume 51 (5/6), p.477-484, Sep-dec. 1999.

MORAES FILHO, Dr. Mello. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 5, n.104, p.1, 16 abr. 1879. Folhetim da Gazeta de Notícias. AEL/UNICAMP

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolpho. Subsídios para a história da escultura, gravura e desenho do Rio de Janeiro (1889-1930). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, v. 296, jul-set.1972.

NIMIL. Nas Bellas-Artes. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 5, n.199, 27 ago. 1884. p.2. AEL/UNICAMP

[NOTA sobre Rodolfo Bernardelli]. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 1, n.26, p.6, 8 jul. 1876.

ORLANDO. Rodolpho Bernardelli. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 2, n.426, p.6, 30 jan. 1886. AEL/UNICAMP

ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem: as nações artistas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro ano 4, n.328, p.1, 27 nov. 1878. AEL/UNICAMP

PORTO, J. CAMPOS. Faceira (A uma criação de R. Bernardelli). *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, ano 5, n.200, p.1, 28 ago. 1884. AEL/UNICAMP

RAUL D. Chronica fluminense. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 5, n.204, p.2, abr. 1880. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 12, n.23, p.1, 23 jan. 1886. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.264, p.1, 24 set. 1876. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.305, p.1, 04 nov. 1876. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Noticias.*, Rio de Janeiro, ano 11, n.298, p.1, 25 out. 1885. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli. *Jornal do Commercio*, ano 63, n.288, p.1, 16 out. 1885. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli. *O Paiz*. Rio de Janeiro, ano 2, n.287, p.2, 16 out. 1885. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 421, p.6, 16 nov. 1885. p.6. AEL/UNICAMP

RODOLPHO Bernardelli: Christo e a Adultera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 24 out. 1885. AEL/UNICAMP

SEVCENKO, Nicolau. A República enclausurada. *Revista USP*. São Paulo, n.25, p.15-36, set.-nov. 1989. (Dossiê Cem anos de República)

SOMEL. Grupo em mármore: Christo e a Adultera (impressões). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.248, p.2, 28 out. 1885. AEL/UNICAMP

VERIM, Julio. Rodolpho Bernardelli. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 10, n, 420, p.1, 31 out. 1885. AEL/UNICAMP

VIANNA, A. Ferreira. Rodolpho Bernardelli. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 2, n.300, p.1-2, 27 out. 1885. AEL/UNICAMP

X. Exposição de Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 7, n.294, p.6, 1884. AEL/UNICAMP

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris: Grund, 1976.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (org.) *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1973-1980.

DE GUBERNATIS, Angelo. *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*. Firenze: Luigi e A. S. Gonnelli, 1892.

ENCICLOPÉDIA da literatura brasileira. Direção de Afrânio Coutinho; J. Galante de Sousa. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.

GRAND Dictionnaire Universel du XIX siècle. Paris: Larousse et Boyer, 1866- [90].

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro ilustrado*. São Paulo: Saraiva, 1969.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MEIO ELETRÔNICO

THE BOOK of the Fair; An Historical and Descriptive Presentation of the World's Science, Art, and Industry, As Viewed Through the Columbian Exposition at Chicago in 1893, by Hubert Howe Bancroft. Chicago and San Francisco, The Bancroft Company, 1893; Edition Cygne Noir, Copy No. 1 of 150 . Disponível em: www.webroots.org/library/usahist/tboff017.html WebRoots.org. Acesso: 08/08/2004.

COLI, Jorge. *Idealização do índio moldou a cultura nacional*. Disponível em: <http://www.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5.htm>. Acesso em: 09/08/2001.

LINS, Vera. *O povo escala o monumento: uma arqueologia da ex-capital da República*. Disponível em: http://casaruibarbosa.gov.br/vera_lins/main_veraarqueologia.htm Acesso em 16/07/2001.

TAVARES, André. Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária. *Rotunda*, Campinas, n.1, abr. 2003. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/index.htm>. Acesso em 06 de junho de 2004.

WEISZ, Suely de Godoy. *O Caráter Ideológico da Estatuária Comemorativa: O monumento ao General Osório*. Disponível em: <http://arte.unb.br/anpap/weisz.htm>. Acesso em 16/07/2001.

ILUSTRAÇÕES



Figura 1
Rodolfo Bernardelli
Busto da Checa (1877)
Bronze, 60 x 41 x 26 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

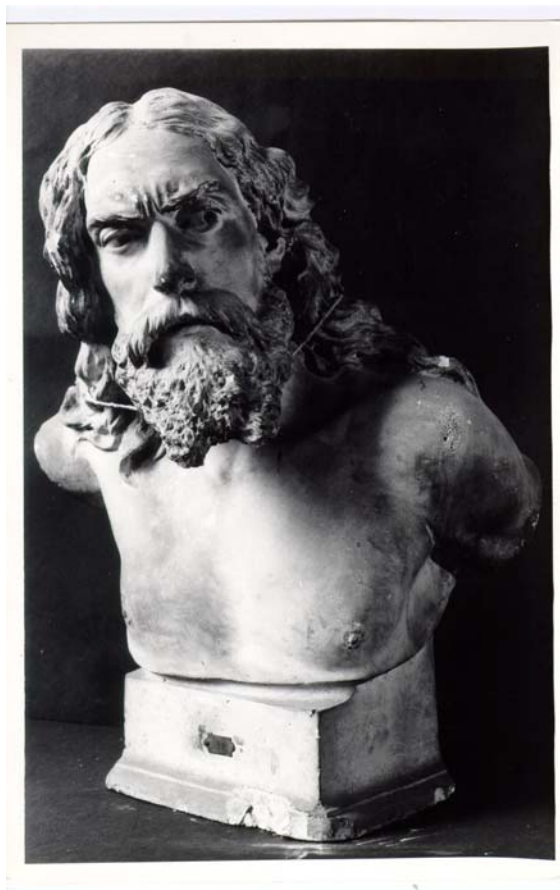


Figura 2
Rodolfo Bernardelli
Jesus Cristo (1877)
Gesso, 58 x 20 x 18 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 3
Rodolfo Bernardelli
Figura de Homem (1877)
Gesso, 98 x 56 x 13,5 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 4
Rodolfo Bernardelli
Figura de mulher (1877)
Gesso, 76 x 60 x 9 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 5
Rodolfo Bernardelli
Adão e Eva (1879)
Gesso, 145 x 67 x 20 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 6
Rodolfo Bernardelli
Fabíola [primeiro martírio de São Sebastião] (1878)
Bronze, 173 x 130 x 36 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 7
Rodolfo Bernardelli
Vênus Calipígia (1882)
Mármore, 157 x 37 x 44 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 8
Rodolfo Bernardelli
Vênus de Médicis (1885)
Mármore, 158 x 52 x 41 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 9
Rodolfo Bernardelli
O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33 (1879)
Bronze, 166 x 67 x 58 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 10
Rodolfo Bernardelli
Faceira (1880)
Bronze, 160 x 75 x 64 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

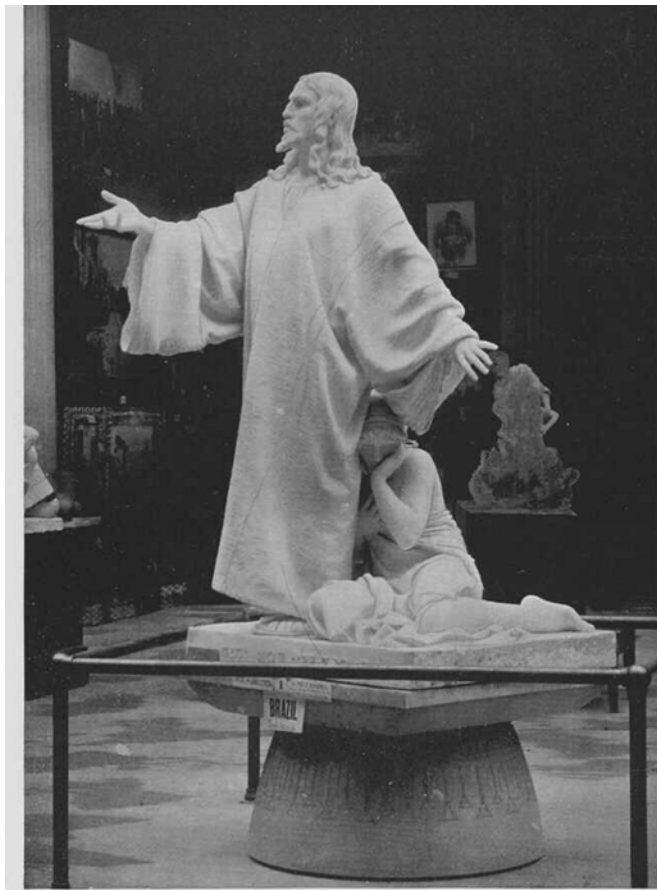


Figura 11
Rodolfo Bernardelli
Cristo e a Mulher Adúltera (1881)
Mármore, 202 x 149 x 116 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
[Foto do catálogo da *Columbian Exposition at Chicago*, 1893]

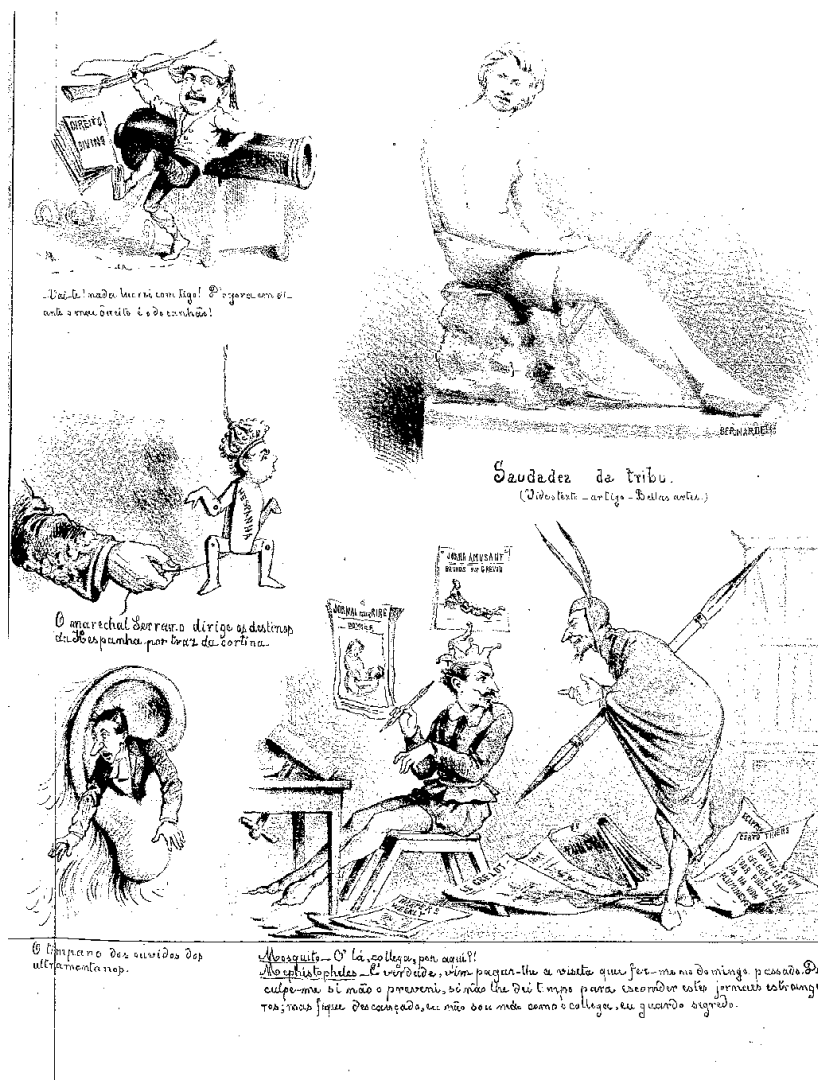


Figura 12
Desenho da obra *Saudades da Tribo* (1874)
Extraída de *Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6-7, jan. 1875.



Figura 13
Louis Rochet
Rio Madeira (s.d.)
Gesso, 74 cm
Acervo Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



Figura 14
Francisco Chaves Pinheiro
Alegoria do Império Brasileiro (1872)
Terracota, 192 x 75 x 31 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 15
Almeida Reis
Rio Paraíba do Sul (1866)
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 16
Francisco Chaves Pinheiro
Ubirajara (s.d)
Bronze
Museu da República, Rio de Janeiro



Figura 17
Rodolfo Bernardelli
Busto de Felix Émile Taunay (1876)
Gesso, 71 x 27 x 30 cm
Acervo Museu Dom João VI



Figura 18
Rodolfo Bernardelli
Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles (1876)
Gesso, 95 x 112 x 23 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

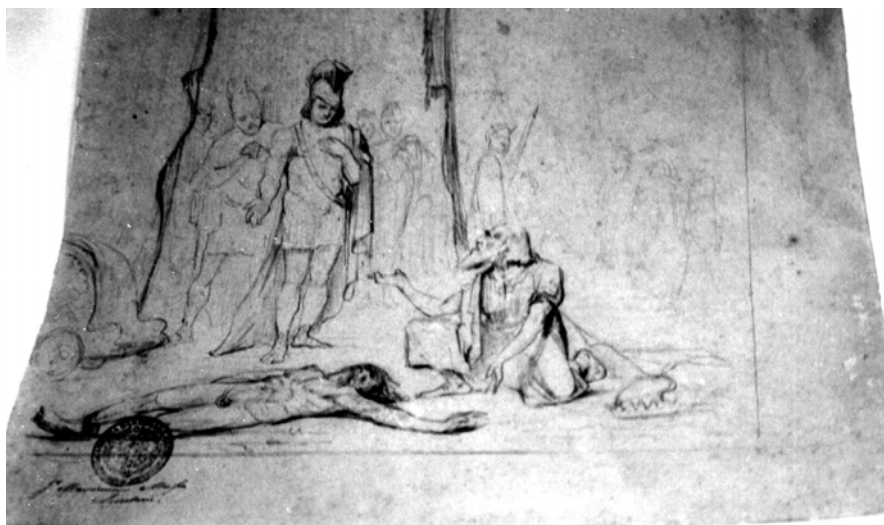
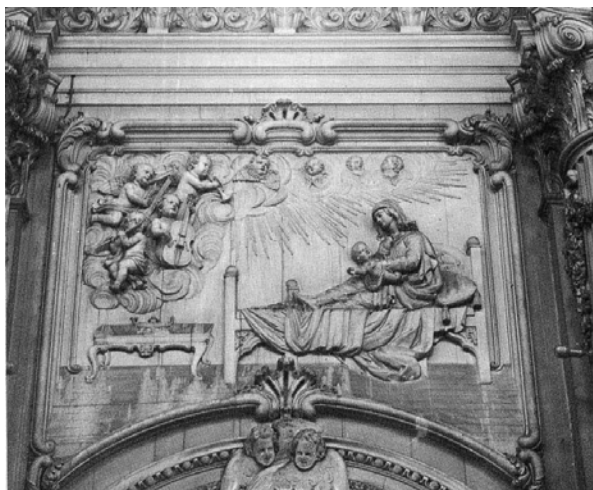


Figura 19
Rodolfo Bernardelli
Estudo "*Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*" (1876)
Grafite sobre papel, 36, 8 x 44,6 cm
Museu Nacional de Belas Artes



Figura 20
Giovanni Dupré
Abel morto (1842)
Original em gesso, tamanho natural.
Louvre, Paris



Figuras 21 e 22
Almeida Reis e Chaves Pinheiro
Painéis da Igreja de São Francisco de Paula,
Rio de Janeiro



Figura 23
Jean-Baptiste Carpeaux
Jovem Pescador com uma concha (1859)
Gesso
Museum of Fine Arts, Dijon, França

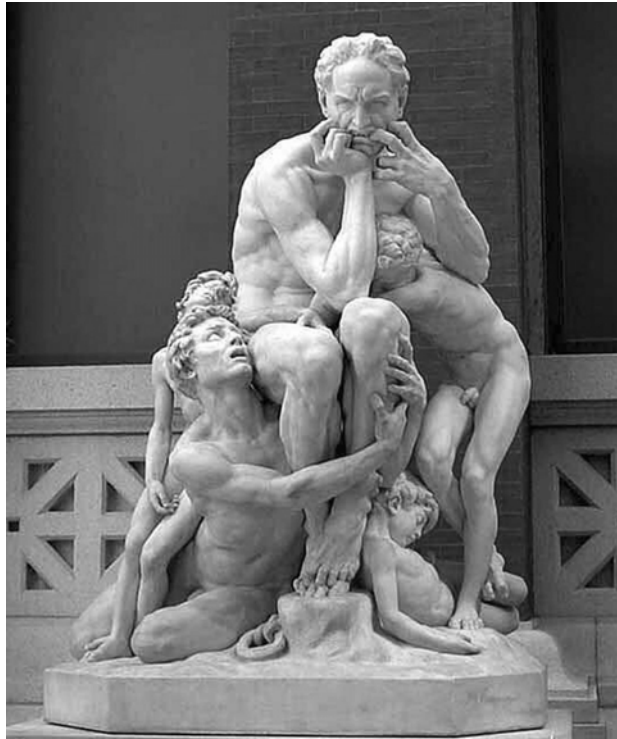


Figura 24
Jean-Baptiste Carpeaux
Ugolino e seus filhos (1857-1861)
Bronze, 1,48 m x 1,94 m x 1,19 m
Musée d'Orsay, Paris



Figura 25
Jean Baptiste Carpeaux
A dança (1865-1869)
Pedra, 4,20 x. 2.98 m x 1. 45 m
Musée d'Orsay, Paris,



Figura 26
Giulio Monteverde
Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina
(1873)
Modelo para o original em mármore



Figura 27
Giulio Monteverde
Crianças que brincam com um gato (1867)
Gesso
Cívica Galleria d'Arte Moderna, Genova-Nervi



Figura 28
Giulio Monteverde
Criança que brinca com um galo (1875)
Gesso
Cívica Galleria d'Arte Moderna, Genova-Nervi



Figura 29
Giulio Monteverde
Colombo Jovem (1870)
Copia em cimento pintado
146 x 55 x 64 cm
1937 (do original del 1870)
Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno



Figura 30
Santo Varni
A filha de Jeffe (1882)
Mármore, 56 x 70 x 40 cm
Galleria d'Arte Moderna, Nervi



Figura 31
Giulio Monteverde
A virgem prudente e a virgem tola (1866)
Litografia
Genova, Academia Ligustica



Figura 32
Giulio Monteverde
Retrato de senhora (1875)
Civica Galleria d'Arte Moderna, Genova-Nervi



Figura 33
Vincenzo Vela
Spartacus, (1847-49)
Gesso, 208 x 80,5 x 126,5 cm
Museu Vela, Ligornetto



Figura 34
Vincenzo Vela
Napoleão agonizante (1866)
Mármore, 145 cm
Paris, Jardins de Versalhes.

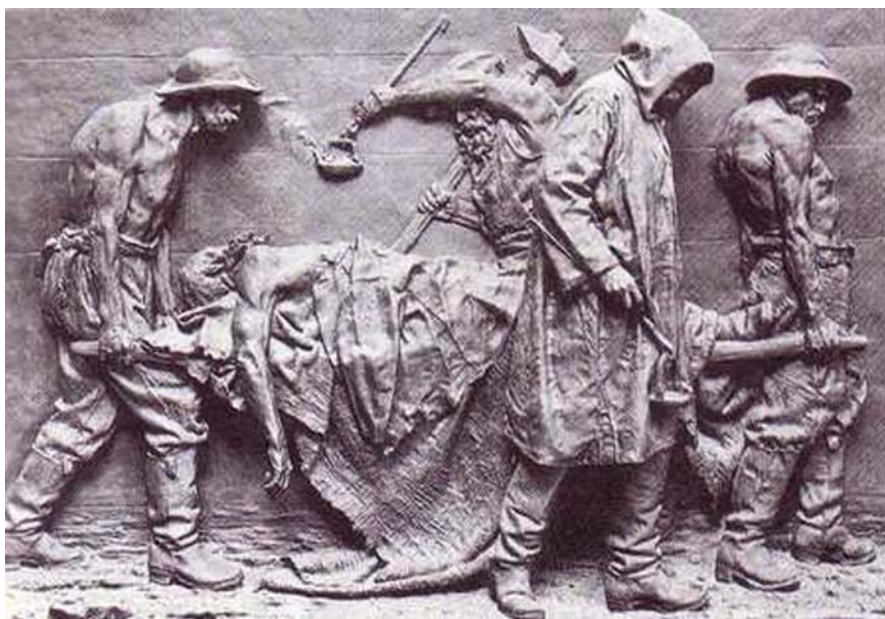


Figura 35
Vincenzo Vela
As vítimas do trabalho (1883)
Bronze, alto-relevo 239 x 323 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Figura 36
Giulio Monteverde
Monumento funerário a Raffaele Pratolongo (1868)
Cimitero di Staglieno, Genova



Figura 37
Giulio Monteverde
Monumento funerário a Francesco Oneto (1882)
Cimitero di Staglieno, Genova



Figura 38
Achille d'Orsi
Os parasitas (1877)
Bronze, 115 x 185 x 110 cm
Firenze, Galleria d'Arte Moderna



Figura 39
Achille D'Orsi
Proximus Tuus (1880)
Bronze, 97 x 113 x 135 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Figura 40
Vincenzo Gemito
Bruto (1871)
Terracota, 93 cm
Galleria d'Arte Moderna, Firenze

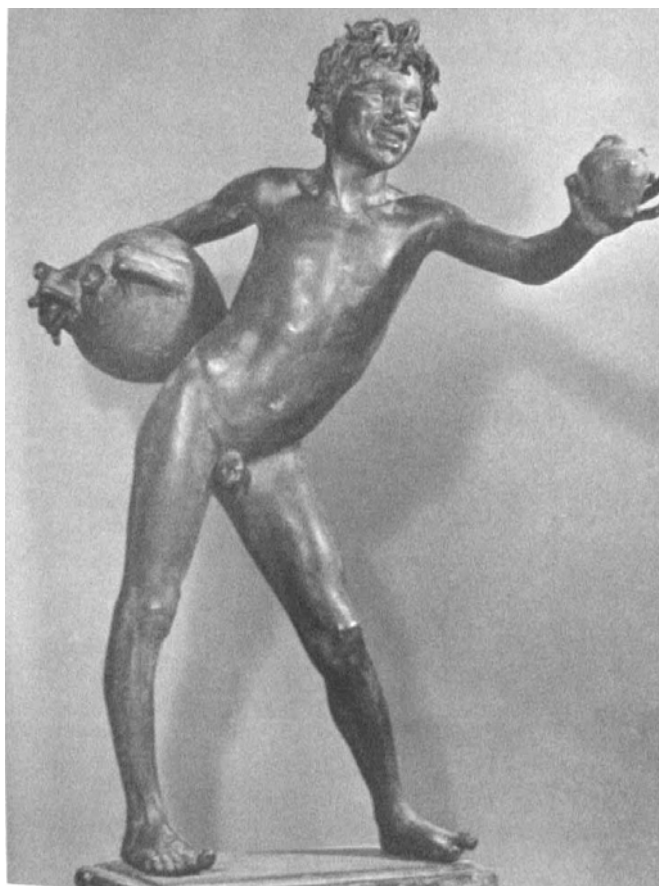


Figura 41
Vincenzo Gemito
Aguadeiro (s.d)
Bronze, alt. 55 cm
Torino, Propriet. F. Bertolotto



Figura 42
Vincenzo Gemito
Pequeno Pescador (1876)
Bronze, 24,5 x 22 x 19 cm
Museu Nazionale del Bargello, Florença



Figura 43
Vincenzo Gemito
O jogador de cartas (1866)
Gesso patinado
Museo di Capodimonte, Nápoles



Figura 44
Giovan Batista Amendola
Caim e a sua mulher (1877)
Gesso patinado em bronze
Accademia di Belle Arti, Nápoles



Figura 45
Giovan Battista Amendola
Autunno (1877)
Bronze, 160 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Figura 46
Eugenio Maccagnani
Como é fria! (s.d)
Bronze, 127 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Figura 47
Ettore Ximenes
A briga (1877)
[Sem dados técnicos disponíveis]

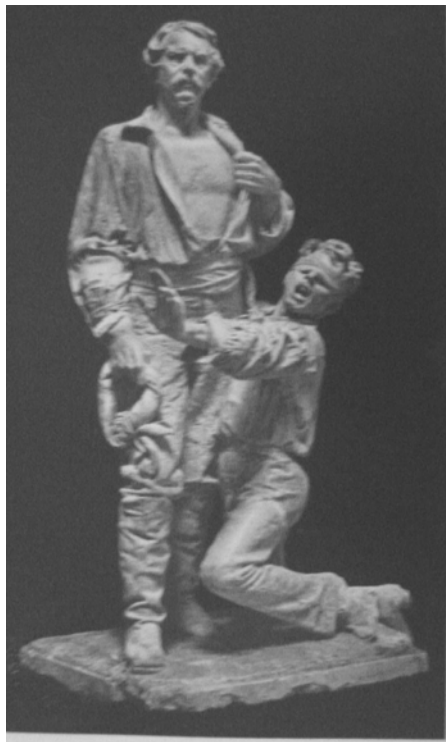


Figura 48
Ettore Ximenes
Cicerruacchio (1880)
Bronze
Roma, Ponte Margarita



Figura 49
Luigi Preatoni
Claudius perdoando Messalina (s.d.)
Fotografia do Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique
Bernardelli, Mnba



Figura 50
Rodolfo Bernardelli
Luís Guimarães (1879)
Terracota, 39 x 23 x 27 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 51
Rodolfo Bernardelli
Modesto Brocos (1883)
Terracota, 22 x 22 x 11 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 52
Vincenzo Gemito
Retrato de Michetti (1873)
Terracota
Collezione Ogetti, Firenze



Figura 53
Rodolfo Bernardelli
Cabeça de aldeã da ilha de Capri (s.d)
Bronze, 20 x 12 x 10 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 54
Achille d'Orsi
Cabeça de Marinheiro (c.1878)
Bronze
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Figura 55
Rodolfo Bernardelli
Baiana (s.d)
Gesso, 47 x 18 x 16 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo

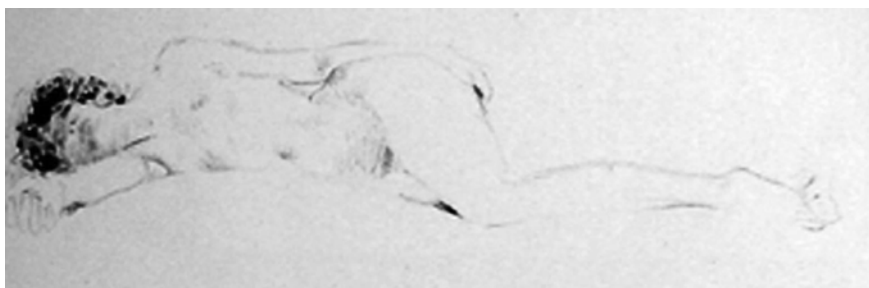


Figura 56
Rodolfo Bernardelli
Esboço para a estátua de Santo Estevão (c.1878)
Nanquim sobre papel, 19,5 x 31,2 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 57
Falguière
Tarcisus Martyr Chertien (1868)
Musée des Augustins, França



Figura 58
Jacques-Louis David
A morte de Joseph Bara (1794)
Musée Calvet, Avignon



Figura 59
Stefano Maderno
St Cecilia (c.1600)
Mármore, 130 cm
Santa Cecilia in Trastevere, Roma



Figura 60
Rodolfo Bernardelli
Esboço para a Faceira (c.1879)
Terracota, 40 x 12 x 15 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 61
Rodolfo Bernardelli
Estudo para a Faceira (s.d.)
Grafite sobre papel, 25,5 x 19 cm
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Reprodução Helio Nobre/MP-USP

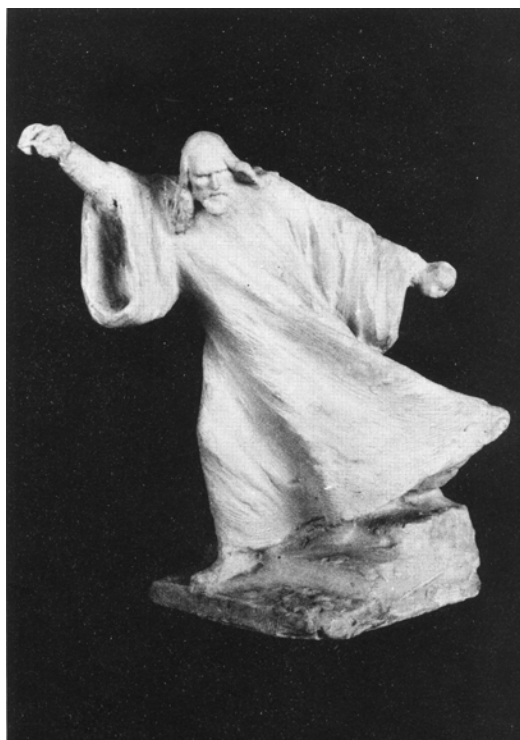


Figura 62
Rodolfo Bernardelli
Cristo (s.d.)
Gesso, 21 x 14 x 13 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 63
Rodolfo Bernardelli
Cabeça do médico Montanovesi (c.1882)
Gesso, 61,5 x 28,6 x 27,0 cm
Acervo Museu Dom João VI



Figura 64
Rodolfo Bernardelli
Estudo para o Cristo e a mulher adúltera (1881)
Gesso, 97 x 60 x 56 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 65 e 66
 Rodolfo Bernardelli
Estudo para o Cristo e a mulher adúltera (1881)
 Gesso, 97 x 60 x 56 cm
 Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 67
Rodolfo Bernardelli
[Estudo para Cristo e a Mulher Adúltera] (c. 1881)
Carvão sobre papel, 54 x 38 cm
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Reprodução Helio Nobre/MP-USP

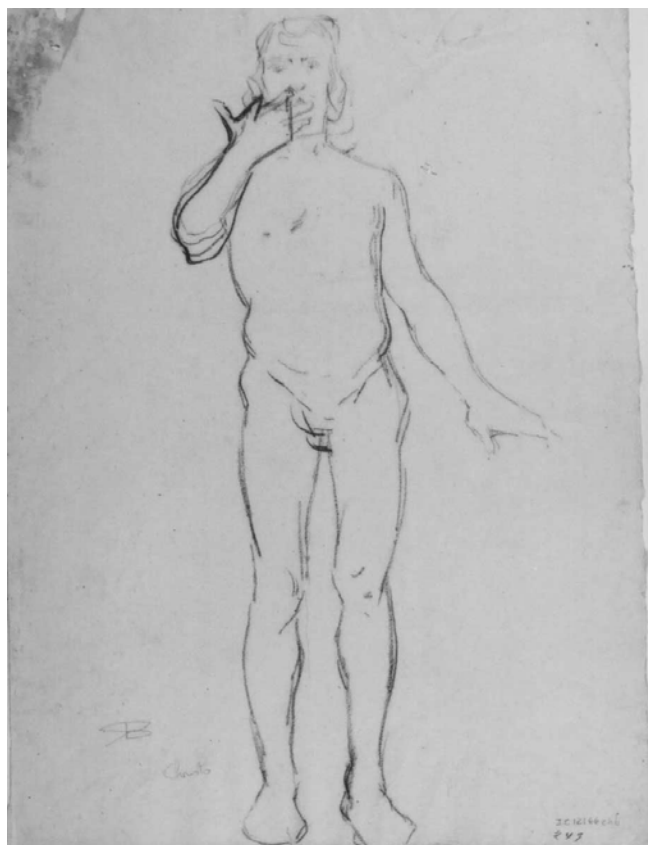


Figura 68
Rodolfo Bernardelli
[*Estudo para Cristo e a Mulher Adúltera*] (c. 1881)
Carvão sobre papel, 54 x 38 cm
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Reprodução Helio Nobre/MP-USP

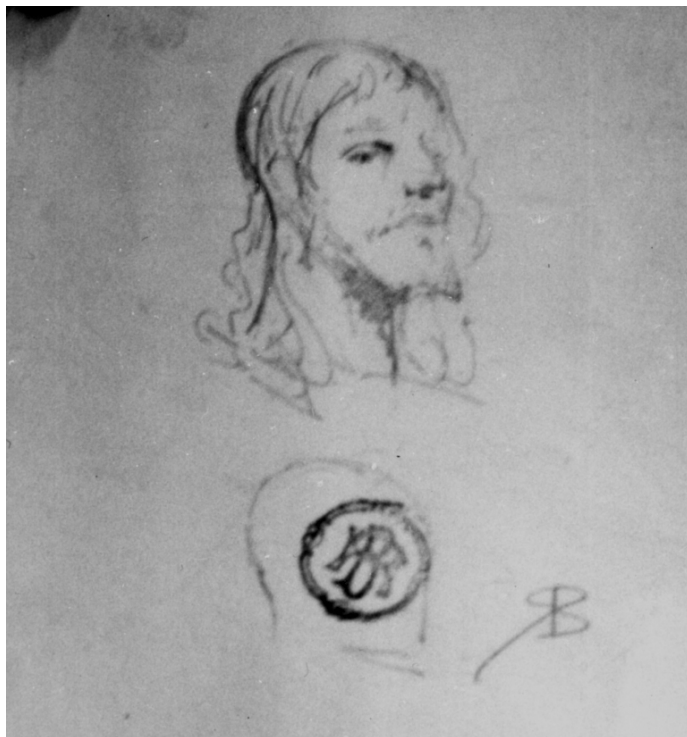


Figura 69
Rodolfo Bernardelli
Cabeça de Cristo: estudo para o Cristo e adúltera (s.d.)
Grafite sobre papel, 19,4 x 15,2 cm
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 70
Rodolfo Bernardelli
[*Estudo para Cristo e a mulher adúltera*] (c. 1881)
Carvão sobre papel
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Reprodução Helio Nobre/MP-USP

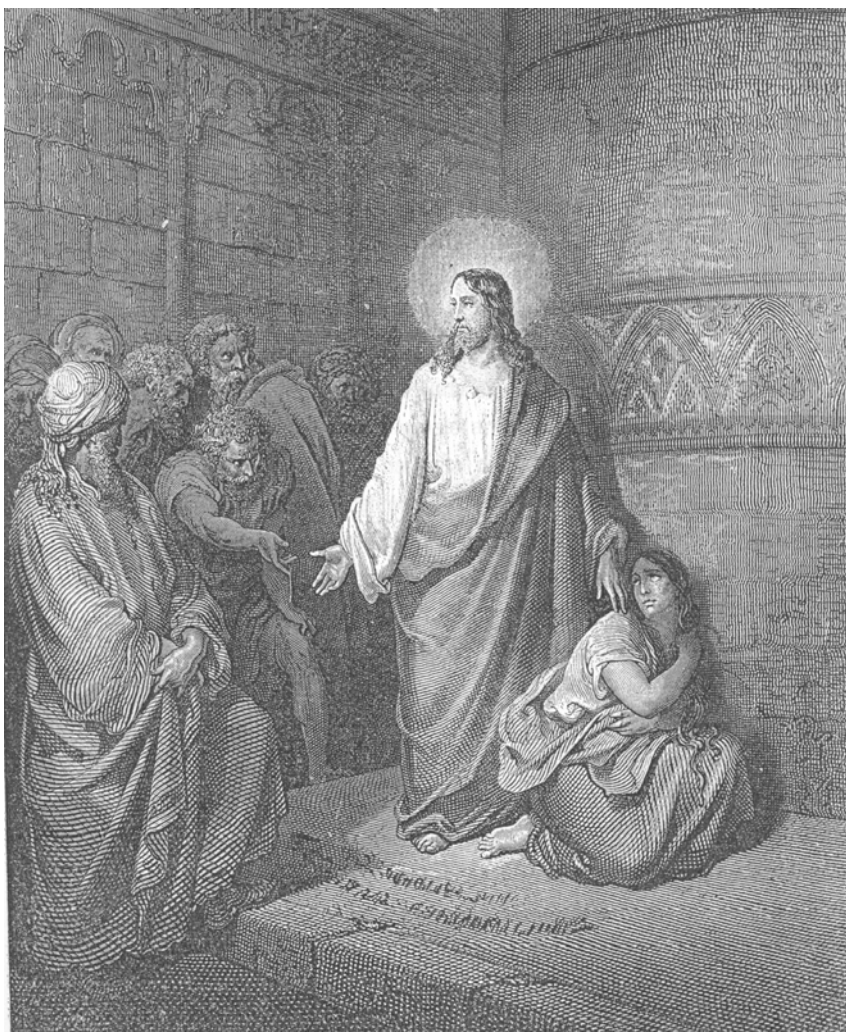


Figura 71
Gustave Doré
Cristo e a mulher adúltera (s.d.)
Gravura
Extraída de *La Sacra Bíblia*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1907.

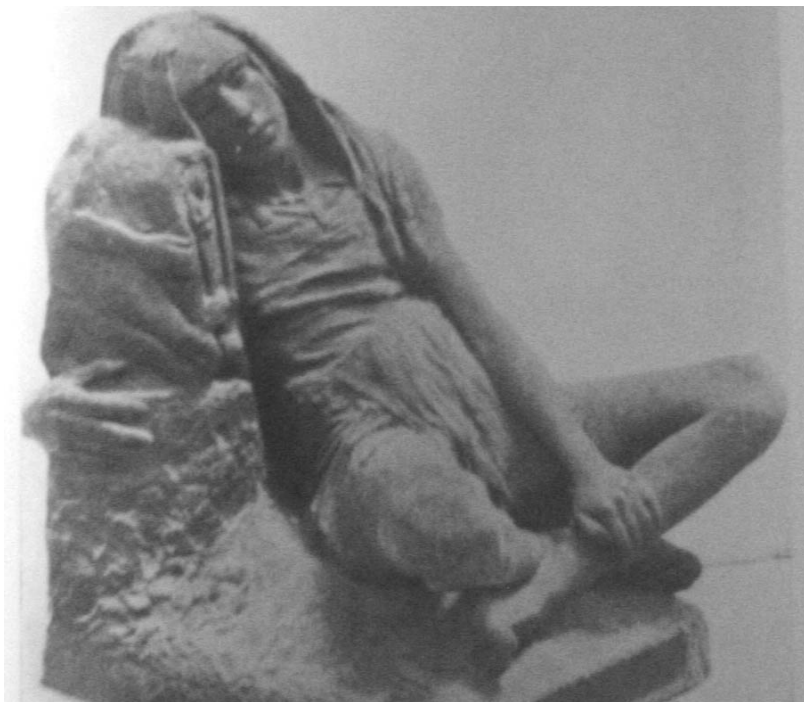


Figura 72
Achille D'Orsi
A religião no deserto (1872)
Bronze
Museo Nazionale di San Martino, Nápoles



Figura 73

Ettore Ximenes

O beijo de Judas (1884)

Desenho de G. Orlando. Extraído de FLERES, Ugo. *Ettore Ximenes: sua vida e suas obras*

Bergamo : Ist. Ital. Arti Grafiche, 1928. p. 14.



Figura 74
Alfredo Gilbert
Icarus (1884)
Bronze, 49 cm.



Figura 75
Rodolfo Bernardelli
Cristo e a Mulher Adúltera (1881) (detalhe)
Mármore, 202 x 149 x 116 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

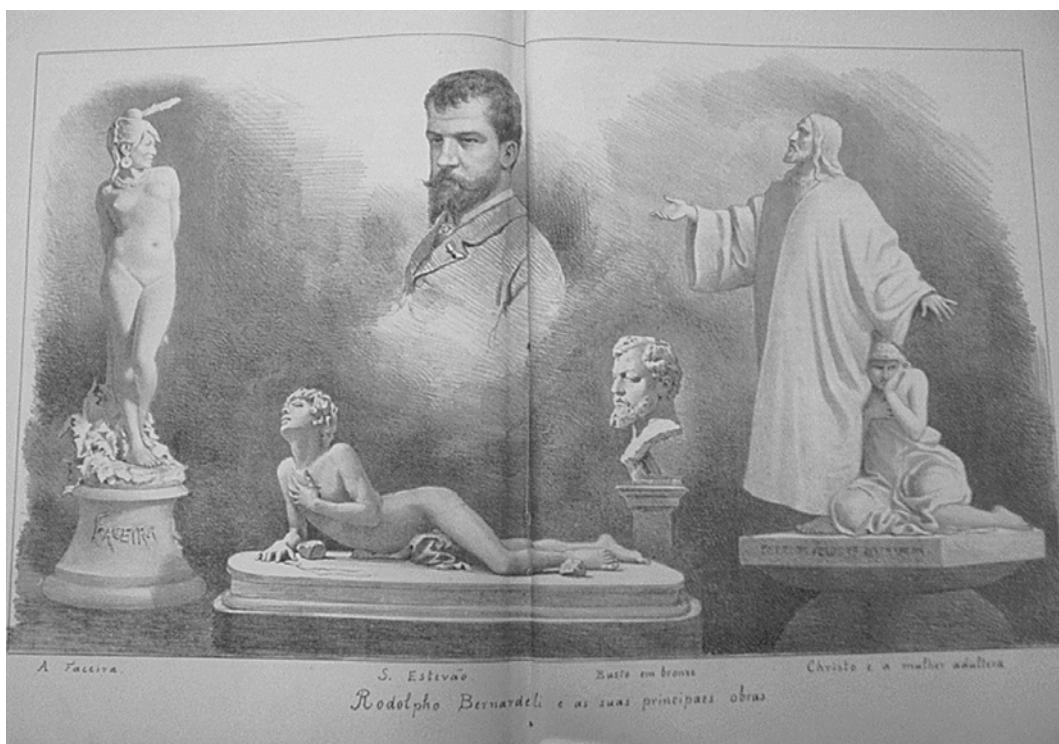


Figura 76

[Ângelo Agostini]

Rodolfo Bernardelli e suas principais obras.

Desenho publicado em: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 10, n.420, out. 1885.



Figura 77
Rodolfo Bernardelli
Cristo e a Mulher Adúltera (1881)
Mármore, 202 x 149 x 116 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figuras 78 e 79
Rodolfo Bernardelli
Cristo e a Mulher Adúltera (1881) (detalhe)
Mármore, 202 x 149 x 116 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

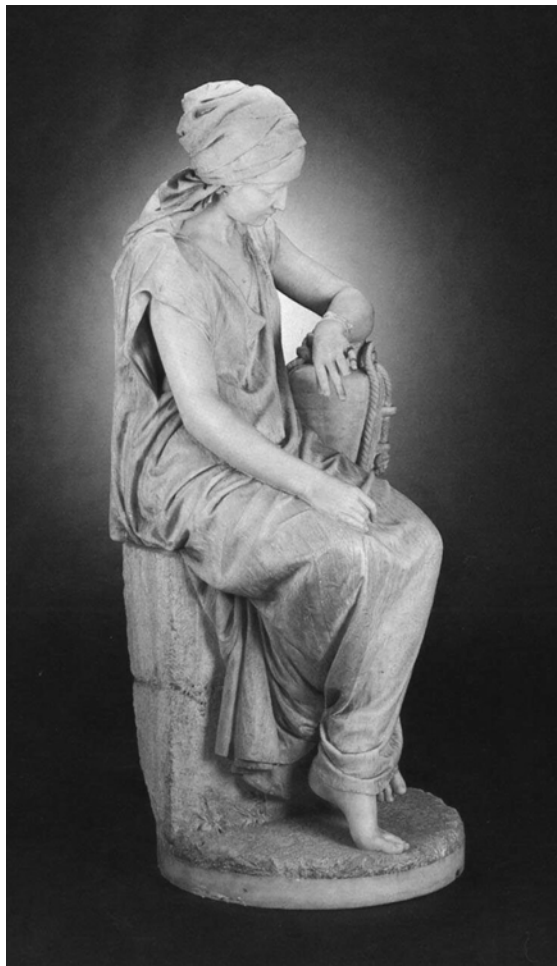


Figura 80
Girolamo Masini
Ruth (s.d)
Mármore
Coleção Privada



Figura 81
Mihály Munkácsy
Christo perante Pilatos (1881)
Óleo sobre tela, 417 x 636 cm
Déri Museum, Debrecen



Figura 82
Odoardo Tabacchi
Monumento a Arnaldo da Brescia (1882)
Bronze, 400 cm
Piazza Arnaldo, Brescia

ANEXO I – DOCUMENTOS MANUSCRITOS

A Comissão nomeada para examinar e dar parecer sobre o concurso ao prêmio de 1ª Ordem, cujo exemplo é = Priamo aos pés de Achilles = tem a honra de convidar a Congregação a congratular-se com ela pelo feliz resultado dele. O candidato Rodolpho Bernardelli satisfaz plenamente as condições do programa e na execução de seu trabalho foi muito além do que era razoável esperar de um aluno de uma escola que ainda principia e se acha tão afastada do centro artístico.

Priamo de joelhos implora choroso e cheio de majestade, a clemência de seu cruel inimigo este herói se deixa comover e na atitude da composição revela pela expressão fisionômica que as lágrimas daquele desgraçado ancião lhe têm tocado a alma; a seu lado, um dos seus amigos está visivelmente comovido e mostra o maior empenho na resolução que vê o seu amigo prestes a tomar, em plano mais afastado e dentro da tenda, o outro companheiro de Achilles e uma escrava atendem com todo o interesse a cena que se passa na porta dela, no último plano vê-se o acampamento grego e o arauto do herói de Homero jaz exangue no primeiro plano o cadáver do grande Heitor. Todo o assunto está completamente desenvolvido.

No que diz respeito à execução; à proporção das figuras, sua musculatura e a movimento delas, salvo pequenos defeitos que poderiam desaparecer com mais alguns dias de trabalho estão muito satisfatórios, a expressão de todos os personagens está bem determinada e o panejamento, exceção feita da túnica de Priamo, está bem e largamente lançado. Quanto ao efeito de perspectiva, merece seu autor especial menção, pois que venceu devidamente uma das maiores dificuldades do baixo-relevo moderno: os gregos fugiam dela fazendo seus fundos lisos e esboçando todas as suas figuras quase sempre no mesmo plano.

Tendo enumerado tantas qualidades boas neste trabalho, não deixaram de indicar que, como composição falta talvez uma figura de primeiro plano à direita do baixo-relevo, a fim de destruir ou pelo menos atenuar o mau efeito que produz a linha diagonal da composição.

Em conclusão, a Comissão julga que o aluno Rodolpho Bernardelli bem merece o prêmio de primeira ordem.

Fala do concurso, 16 de setembro de 1876.

João Maximiano Mafra
Antônio de Pádua e Castro
Ernesto Gomes Moreira Maia.

FALA do concurso. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1876.
ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ. NOTAÇÃO 5081.

Apenas iniciado no estudo da arte escultórica, apesar de obtido uma medalha de bronze na Exposição Universal de Filadélfia, encontrei a arte em estado latente de transição, como a escola romântica estava quase morta, o realismo estava começando a sua dominação no espírito dos novos. Um ano antes tinha falecido o escultor de maior nome então no campo artístico, o Carpeaux – em matéria de evolução artística da escultura nada ou quase nada havia. O realismo tinha por programa o estudo atencioso da natureza e da vida. A teoria romântica com a queda do Império [em] 1870 estava a expirar, o Zola sucedia ao Balzac e este foi o primeiro iniciador da arte realista.

Filho de uma Academia cuja base tinha sido a grande tradição antropomórfica – trazida pela colônia de artistas franceses e caída pouco a pouco por falta de seiva que a renovasse, no estudo da arte sem programa cuja base era a cópia de gessos antigos sem razão que pudesse esclarecer o seu fim, deveria produzir no cérebro de um moço de 24 anos grande abalo.

Assim foi que chegando a Paris em dezembro de 1876, a arte contemporânea não influiu no espírito. Eram obras sem vida. Em França o Imperador quis saber qual era o meu programa de estudos, e externando a S.M. o meu desgosto por não poder entrar para o Instituto por este estabelecimento ter sido reformado em uma instituição apenas de preparo e obrigar a estudar matérias das quais eu já me achava preparado, e por ter um programa obrigatório a cumprir para satisfazer o regulamento de nossa Academia. Participei a S. M. que havia oficiado ao Diretor que me releva-se da cláusula de matricular-me no Instituto e mandava-lhe os estatutos por onde podia verificar que o Instituto era uma espécie de nosso Liceu de Artes e Ofícios. Bem triste fiquei em ver que meu ideal de arte estava fora de época.

Em Roma onde cheguei em fevereiro de 1877 passei os primeiros dias tonto, era época de carnaval, havia muita invasão de forasteiros, dificuldade de arranjar um apartamento, dificuldade maior em obter um estúdio, passei uns dias lendo o Carina, guia antigo, e indo visitar os belos museus e as galerias e igrejas onde me extasiava diante das obras daqueles portentosos artistas. Nesse mesmo tempo chegaram em Roma S.S. M. M. Imperiais de volta de sua viagem aos (ilegível).....sofria-se do grande abalo da guerra. A pintura era toda militar, o panorama de Philippoteaux impressionava a multidão, o cerco de Paris, na cidade ainda se viam as ruínas das Tulherias, do Tribunal de Contas e outros. Com o advento republicano e as desgraças da guerra acabaram-se as escolas, distintas, não houve mais ideal distinto, na consciência popular...continuei [a] pensar na revanche.

Na Itália, onde fui depois de ter passado quase dois meses em Paris, a atmosfera não era mais animadora e aí por estar ainda a nação debaixo da impressão da constituição da nova capital, Roma, passando por Florença, onde me demorei alguns dias e fui visitar o meu professor de Estética Dr. Pedro Américo, tive impressão de miséria, tristeza, era inverno e os museus sem caloríficos produziam um mal estar para poder apreciar devidamente a uma enorme quantidade de obras-primas de Arte de todo o movimento do Renascimento. Visitei na Academia de B... (ilegível) as obras modernas e tive uma desilusão parte pela minha ignorância na parte psicológica do movimento artístico, as esculturas de então faziam o possível para imitar o natural. Vi umas cabeças de velhas a rir, com todas as mazelas de uma pele velha, só faltava que tivessem cabelos implantados. Não gostei e o externei ao prof. P. Am°, que me disse ser ela a escola moderna.

BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188.

PARECER aprovado pelo corpo acadêmico em sessão de 5 do corrente sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Bernardelli, que se acha em Roma.

Parecer da Seção de Escultura sobre os trabalhos remetidos de Roma pelo pensionista Rodolpho Bernardelli correspondendo ao seu 1º semestre de estudo.

O pensionista Rodolpho Bernardelli que se fez de viagem para Roma em escala pela França, no dia 5 de dezembro do ano passado, só se achou instalado para começar a estudar no fim de fevereiro. No decurso do mês de agosto enviou os estudos do 1º semestre sobre os quais vamos emitir nosso juízo.

As instruções dos pensionistas prescrevem (art. 5 e 6º) que os pensionistas escultores remeterão seus trabalhos semestralmente nos dois primeiros anos e que os do 1º ano constarão de duas academias e uma cópia de baixo relevo, tudo em gesso. Os trabalhos deste pensionista excedem, entretanto ao que se havia obrigado.

As duas academias estão cuidadosamente estudadas e são pura prova de sua inteligente aplicação. Os pequenos senões de que se notam não se repetirão, estamos certos, quando este pensionista tiver o adquirido pleno conhecimento das regras do baixo-relevo.

Os dois bustos, estudos feitos do natural, são trabalhos que sustentam o conceito que o corpo acadêmico formara deste estudioso mancebo quando lhe concedeu o prêmio de 1ª ordem. Bem modelados, inteligentemente estudados e com esmero acabados, esses dois trabalhos são dignos de louvor.

Em conclusão, a seção d'Escultura é de parecer que o pensionista Rodolpho Bernardelli tem até o presente, cumprido conscienciosa e satisfatoriamente os seus deveres para com a Academia.

Academia das Belas Artes, em 21 de novembro de 1877.
Francisco Manoel Chaves Pinheiro
Antonio de Pádua e Castro

Aprovado em sessão de hoje 5 de dezembro de 1877
João Maximiliano Mafra
Secretario

PARECER do corpo acadêmico sobre os trabalhos do pensionista Rodolfo Bernardelli, que se acha em Roma. Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1877. ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/ARQUIVO PESSOAL RODOLFO E HENRIQUE BERNARDELLI. APO 89.

Roma, 21 de março de 1878.

Il.mo. Senhor Professor J. Mafra

Amigo e Senhor:

Aproveito o ensejo de partir hoje o Correio Inglês para responder juntamente logo a estimada carta de Vossa Senhoria, que recebi esta manhã juntamente com o diploma para entregar ao prof. Guilherme de Sanctis.

Infelizmente acho-me num estado tal de tristeza e desânimo que não tenho cabeça para poder dizer a Vossa Senhora o efeito que me produziu a notícia que o novo Ministro queria diminuir-me a pensão (se já não o fez). Fui ter logo com Excelentíssimo Barão de Javary e contei-lhe o que me acontecia, ele procurou animar-me dando-me esperanças de que talvez não aconteça, com quanto as coisas estejam muito más.

Eu porém confio muito em Vossa Senhoria assim como Excelentíssimo Senhor Diretor para que de acordo com o respectivo corpo acadêmico façam ver ao Ministro que minha pensão reduzida a 1.500\$000 não chega para poder cumprir com as obrigações prescritas nas Instruções.

Como farei? Como farei? Não sei!

E o meu trabalho com o qual ainda tenho tantas despesas a fazer, e estou quase arrependido de o ter feito.

Não lhe posso escrever muito extensamente porque não tenho o espírito tranqüilo, pelo correio próximo lhe escreverei mais extensamente, quero ver se o Ministro faz o ofício à Academia para que esta me dê licença e ajuda de custas para ir a Paris (será talvez coisa inútil, mas enfim!) durante a Exposição também junto o pedido para obter fundo para comprar o mármore para a cópia da estátua que será a Vênus de Capitólio.

Tenho a honra de participar-lhe que mudei de atelier, estou agora na Via de St. Nicolo da Tolentino, n.72 (estúdio n.3), como vê, é a rua do nosso bom diretor.

Senti bastante saber que estava novamente doente, Deus queira que se restabeleça prontamente.

Quanto ao Crucifixo, eu o farei benzer pelo intermédio do Visconde de Araguaia e já que não pode ser pelo Papa Pio IX será pelo Leão XIII, que parece ser muito bom, as relíquias creio que desta vez ainda não foram distribuídas, eu procurarei informar-me pelo Ministro Visconde de Araguaia.

Termo aqui, Senhor Mafra, confiando na amizade que sempre me honrou, que Vossa Senhoria fará o que puder para que minha pensão não venha a sofrer o golpe de que está ameaçada.

Tenha a bondade de recomendar-me a Excelência sua família e digne-se a aceitar os sentimentos do meu profundo respeito e consideração.

Seu obrigado amigo discípulo

R. Bernardelli

Via de St. Niccolo da Tolentino, n.72.

N. Escreva-me o que houver de novo.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 de março de 1878.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma, 19 de agosto de 1878

Ilmo. Exmo. Senhor. Cons. Diretor:

Tenho a honra de participar a V.a. Ex.a. que desde o dia 05 do corrente expedi o trabalho do 2º semestre do primeiro ano, cujo trabalho deveria ter partido de Gênova pelo vapor de 14 do corrente mês.

Entendi que para o meu aperfeiçoamento me seria de maior proveito fazer logo uma composição em vez de uma cópia como marca o parágrafo 1º do art. 5º das instruções. Me inspirei no romance histórico Fabíola do Cardeal Wiseman. Compus meu baixo relevo sobre o Primeiro Martírio de São Sebastião. Desejando porém executando com a bela escola italiana do qual são primeiros chefes Ghiberti e Donatello fui obrigado a fazer estudos em separado afim de render-me senhor das grandes dificuldades que existem, sendo pouco tempo que marcam as instruções fui involuntariamente impossibilitado de enviar o trabalho pontualmente. Creio porém que Vª. Exª. assim como a Ilustre Congregação a vista do bom resultado obtido e ajuizando as dificuldades me perdoarão a falta.

Juntamente tenho a honra de remeter o atestado do ilustre prof. Com. Giulio Monteverde.

Devendo pelas nossas instruções mandar no 2º ano os trabalhos semestralmente como no 1º e não tendo tempo material para fazê-lo pois que deverei fazer novamente uma composição em baixo relevo venho pedir a Vª. Exª., licença para poder enviar os trabalhos do 1º e 2º semestres reunidos, esperando que Vª. Exª. se digne a anuir o meu pedido, aguardo cheio de esperanças [parecer] de Vª. Exª. e da Ilustre Congregação de Professores sobre meu último trabalho.

Deus guarde Vª. Exª.

Ilmo. Ex.mo Cons. Antonio Nicolau Tolentino

Muito Digno Director da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro

O pensionista

Rodolpho Bernardelli

CARTA de Rodolfo Bernardelli a Nicolau Tolentino, diretor da Aiba. Roma, 19 de agosto de 1878.
ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/ARQUIVO PESSOAL
RODOLFO E HENRIQUE BERNARDELLI. APO 143.

(rascunho de carta)

Ilmo Senhor
Prof. Victor Meireles de Lima

Recebi das mãos do meu mano Henrique sua prezadíssima carta datada de 5 de junho e creia que não somente tive prazer pela honra que me fez em escrever-me como maior ainda quando li suas opiniões a respeito dos meus estudos e peço-lhe muitas desculpas por não ter sido mais rápido em responder-lhe. Fala do meu baixo-relevo perspectivado e a propósito do O Martírio de São Sebastião. Devo em primeiro lugar lembrar a V. As. que (naturalmente deve conhecer) que a escola que me [ilegível] não é nova, pois o Phidias executou nas frisas do Partenon grandes partes chatas e apenas desenhados alguns pontos como se podem verificar. [frase riscada]

Daqui V^a S^a me diz sobre os limites da escultura vou procurar demonstrar que no trabalho acima referido não ultrapassei os limites.

O Baixo-relevo é uma convenção não é verdade? Seu nascimento é antiqüíssimo.

Egípcios nos deixaram muitas amostras desse gênero de escultura. Na Grécia porém foi onde desenvolveu-se maiormente e como exemplo principal e único em [ilegível] os de Fídias, porém nestes baixos e altos relevos devemos notar que foram executadas para ornar com o edifício não puderam sair de um certo (...) dado afim de ficarem em harmonia com a arquitetura. Se porém pegarmos todos os trabalhos de Fídias e examinarmos atentamente a maneira com que são tratados, veremos logo que os altos relevos são estátuas [encostadas] e que os baixos relevos não tem mais que dois planos porque como serviram para frisas não convinha que assim fossem. Nestas figuras porem nota-se o achatamento. (...) Quando a arte renasceu em 1200 e os artistas começaram a consultar os belos trabalhos da antigüidade viram porém que os Romanos tinham estropiado o belo dos gregos servindo-se do que eles tinham de inferior como modelos...[frase riscada]

MINUTA de carta de Rodolfo Bernardelli a Vitor Meireles. Sem data. ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/ARQUIVO PESSOAL DE RODOLFO E HENRIQUE BERNARDELLI, APO 140.

Roma, 7 de janeiro de 1879.

Ilmo Sr. Prof. João M. Mafra.

Amigo e Senhor:

Como presente de ano novo recebi sua prezada carta de 8 de dezembro p.p., estimo muito saber que sempre continua bem de saúde assim como toda sua Ex. família.

Certamente a carta de 8 de agosto que V^a S^a me fala foi extraviada juntamente com uma dos am^{os} Zeferino e Villaça; foram ter a Paris, porém eu já me achava na Suíça ou em Milão, em todo o caso essas cartas não de vir ter às minhas mãos; eu já dei os passos necessários.

Quanto ao meu infeliz São Sebastião, com grande mágoa li que ainda se achava preso na Alfândega, e digo-lhe que estou muito desanimado por ver a sorte que tem tido um trabalho que me custou tantos meses de estudo e sacrifícios e faço este raciocínio quando eu mandar uma estátua em mármore cujo frete custará muito mais, quanto tempo ficará na Alfândega? Por exemplo, agora tinha intenção de fazer um baixo relevo grande, como trabalho do 2º semestre do 2º ano, porém estou sem entusiasmo, visto o que está acontecendo com o primeiro. O senhor tem muita razão em dizer que nunca a Academia foi tão mal governada, eu ao menos desde que a conheço não acho um fato idêntico ao que acontece com meu infeliz trabalho, o trabalho de outros pensionistas nunca acharão tanta dificuldade para chegar à Academia; naturalmente se dirá que eu sou o culpado por não dirigir bem a coisa, porém eu já disse a V^a S^a como se faz aqui e não creio que o am^o Zeferino fizesse de outra maneira; ao menos ele nunca me disse tivesse feito de outro modo.

O próximo envio será muito maior e custará mais do que o último, eu, porém antes de o mandar pedirei ao Diretor como devo fazer e a quem devo dirigir para evitar inconvenientes, que diz?

Não faz idéia como me impressionou quando li a desgraça que aconteceu aos belos quadros do mestre Victor, é muito caiporismo deveras, porém quem será o culpado neste fato? (o que vale que meu trabalho é gesso, senão aconteceria o mesmo). É fato que nosso governo trata das belas artes como uma coisa de última importância, e por isso acontecem tantos fatos que são para tirar a coragem ao homem mais persistente.

O prof. Victor é caipora, e no entanto há outro (que é feliz) e queixa-se! Choramanga que não o ajudam!!!!!!

Faço idéia o prof. Victor como deve estar! E nós perdemos uma das nossas mais belas páginas da história contemporânea das nossas artes.

O fato que acontece ao Am^o Medeiros é único no universo, faz-se um concurso, há um vencedor, e em vez de darem-lhe o seu prêmio, quase lhe o negam, não me entra deveras na cabeça semelhante coisa - o concurso vale de alguma coisa, ou então melhor era fazer nomeação; porém estar a amofinar um pobre homem durante tantos meses depois de o ter feito passar por uma prova, é injusto, é cruel; são fatos me parece que não dão muita coragem a quem estuda: o melhor porém quanto ao meu parecer era decidirem de uma boa vez logo que a congregação dos professores votou; não pode haver mais obstáculo, que diz? O governo por ventura entende-se mais do que os professores?? Aqui na Itália assim como na França e em qualquer parte da Europa, as decisões dos corpos acadêmicos são invulneráveis; enfim, eu espero que o nosso excelente diretor saiba resolver essa questão. Estimei saber que o Duarte tinha voltado para o Rio, quanto a ele ser todo entusiasmado por Paris e pelos franceses se compreende muito bem, não viu outra coisa; eu quando estive pela 1ª vez, também fiquei entusiasmado, e não via o momento de deixar Roma para ir para Paris, felizmente porém para mim, achei quem me ajudasse para fazer as despesas que necessitava para ir ver a grande Exposição e queria com grande ansiedade conhecer a impressão que me causaria Paris, depois de conhecer quase todas as cidades da Itália, seus museus, suas riquezas artísticas e arqueológicas. É fato sabido que talvez exista outra nação que depois de sofrer uma guerra desastrosa e ter pagado 5 milhares faça uma exposição universal, como foi a de 78. Só a França! Porém para nós artistas, de tanta coisa lucrarmos apenas o poder ver muitas obras de arte reunidas. O negociante é quem tira partido e como também ao meu ver a arte na França tem por primeiro fim ofuscar os olhos dos espectadores, grandes quadros etc etc. Enfim eles têm uma palavra da qual se servem muito amiúde, *c'est épatant!* A qual caracteriza muito os artistas, porém, voltando ao que queria dizer, achei que tudo era fútil, tudo me cheirava a

cocotte, não sei porque, porém fez-me essa impressão, já soube, falo para o gênero de vida que pode ter um estudante artista sei muito bem que ali trabalha-se muito, porém é um fato que quem quer trabalhar seriamente deve ir fora, pelos arrabaldes de Paris. Confesso-lhe, meu caro senhor Mafra a minha impressão foi péssima, depois de alguns dias estava tão aborrecido que se não fosse estar com alguns amigos e precisar servir-lhes de intérprete perante alguns negociantes de belas artes, ter-me-ia raspado depois de ter visto o melhor possível a grande Exposição. Ah! A Itália Itália!! Não temos uma Paris, porém temos uma Roma com suas inumeráveis galerias, museus, monumentos antigos, etc. Temos uma Nápoles com iguais riquezas, Pompéia e Herculano e um belo céu como o do Brasil, e seu majestoso Vesúvio, temos uma graciosa Florença, cheia de recordações do renascimento das artes. Veneza única no mundo na qual vai se ver o grande Ticiano, P. [Veronese] e o famoso [Tiepolo], [Tintoretto] e Sansovino com suas obras em bronze e muitas outras belezas que levam a alma até o delírio. Milão, Turim, etc, etc. Com 85 francos em papel tem-se o direito de ver todas estas maravilhas pelo tempo de 45 dias!!! Quantas impressões, quantos sonhos, quanta variedade e quanto sossego de espírito. Se tivesse meios iria a Paris todos os anos para comprar estofos, ver óperas novas, mandar fazer roupas, camisas, perfumaria, etc, etc, tudo o que se torna necessário hoje em dia para ser chic (quando se é rico [se] é obrigado a seguir a moda), porém eu sou pobre e se neste momento não tenho necessidade de pensar no dia de amanhã daqui a alguns anos me acharei como estava, antes de ter a felicidade de ser pensionista, à mercê de alguma orquestra ou de algum retrato: portanto é preciso que aproveite muito bem meu tempo e em Paris não vá. Aqui na Itália estou muito bem e mesmo os artistas franceses sonham sempre em vir para ela, embora depois de ter bebido suas boas qualidades tratem de a rebaixar. O Duarte faz muito bem em elogiar Paris, porém veremos quais foram os lucros que ele tirou!

Temos tido um tempo diabólico, chuvas e mais chuvas, ventos quentes (Sciocco) e nada de frio, a luz é péssima para trabalhar e os artistas mandam mais pragas que podem. Já principiaram desde outubro os trabalhos de noite, o nosso círculo artístico já deu também o seu primeiro sarau na véspera de Natal, havendo no fim do concerto uma tómbola cujos prêmios só conferidos às senhoras, eram quadrinhos, aquarelas e esbocetos em terracota. A festa foi muito brilhante.

As Legações estão esperando a próxima visita do Visconde do Rio Branco e do Senador J. Alfredo. Não sei se lhe disse que estava fazendo o retrato do V. de Araguaia, meu irmão Henrique deve ter recebido uma foto do carro, está atualmente preparando-se um belíssimo mármore de carrara, o pedestal, que são livros representando suas obras, será de bronze.

Eu por hoje deixo minha pequena palestra esperando tenha tido boas festas e desejando-lhe mil felicidades e saúde assim como toda sua Exm^a família.

Creia-me sempre seu respeitador e amigo sincero e disponha deste seu

Ass. R. Bernardelli.

N. Peço-lhe que. tenha a bondade de dizer-me se o Exm^o Sr. Diretor recebeu meu ofício.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 7 de janeiro de 1879.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma, 17 de novembro de 1879

Ilmo. Senhor Mafra

Amigo e senhor;

Tenho presente sua muito prezada carta com data de 8 p.p. e estimo muito que sua saúde como a [de] toda sua Ex.ma. família continue sempre bem.

V.^a S.^a é injusto com as frases com que principia sua última carta, não há tanto tempo que não lhe escrevo, diga que estive muito ocupado com os negócios da Exposição e por isso não se lembra quanto tempo há que não recebeu cartas minhas, eu porém estou pronto a ser o culpado; respondendo-lhe a sua última dou-lhe algumas notícias que certamente como meu amigo lhe devem interessar e agradar.

A infausta notícia do falecimento do grande General Osório produziu-me tristeza por ver o país privado de um vulto muito influente nos negócios políticos e certamente pode fazer alguma crise, a morte que é coisa natural deixa sempre uma impressão e sobretudo quando ceifa a vida preciosa de um vulto como era o Osório, nome que pode simbolizar coragem e honra.

Os nossos descendentes porém devem saber quem foi este homem grandioso e só a escultura é chamada a immortalizar-lhe a figura; foi com este pensamento que meu coração foi criando a esperança de ser eu o escolhido para esse fim, desculpe-me a ousadia, porém sou moço, amo minha arte como tenho-o provado até hoje e sou ambicioso de glória, poderei ser condenado por isto? Ocasão mais propícia para mostrar o meu talento certamente não terei mais! Peço portanto a V. S. que sempre se mostrou meu amigo e protetor de ajudar-me e guiar-me se puder em tão séria tarefa; já me lembrei que se a Academia fosse chamada a dar seu parecer sobre o meu projeto ela poderia por como obstáculo ao trabalho de pensar a fazer, peço, porém, a V. S. que me escreva logo que isto não pode ser. Não acha?

Quanto a ajuizar o meu trabalho e capacidade bastará ver as fotografias do projeto, e se for necessário mesmo o projeto.

Oh! Meu amigo Senhor Mafra não pode imaginar o quanto estou preocupado com este negócio, ajude-me, ajude-me! a Arte, minha família, e eu lhe seremos sempre gratos. Para o mês mandar-lhe-ei as fotografias. Tenho muito medo da França, neste negócio [ela] já conquistou dois campos e quem sabe se o terceiro também não terá o fim dos dois outros!!!! Se assim for, paciência será para outra vez! Mas não! Não devo desanimar tão cedo, coragem, avante. Deus me proteja e os amigos me ajudem....

Não sei com que humor lerá esta minha carta porém seja como for fique certo que são linhas traçadas por um coração de artista e sincero, e se nelas alguma coisa pôde ofendê-lo, peço mil vezes perdão; porque meu espírito acha-se muito preocupado.

Estou muito contente em saber que o Conselheiro Diretor está restabelecido e tomou posse novamente da Diretoria de nossa Academia, espero muito que ele se dignará [a] interessar por mim, pelos meus trabalhos e meus pedidos.

Hoje temos tido um frio danado! Até tivemos neve, o Henrique está todo encapotado, nunca se viu em semelhante sorvete, continua sempre a trabalhar com o Zeferino e seus cartões vão magnificamente, a Candelária ficará soberba, as composições são muito boas.

Vai chegando a hora de por as cartas no correio e preciso ainda escrever algumas cartas, por isso peço licença para terminar minha trela aqui, pedindo-lhe desculpas pelo tempo que lhe tenho roubado.

Recomende-me a sua Ex.ma. família e receba muitas saudades do seu afeiçoado.

Amigo e discípulo

Rodolpho Bernardelli

N. O Henrique também manda-lhe muitas lembrança e promete escrever pelo próximo correio.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 17 de novembro de 1879.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma, 21 de março de 1880.

Ilmo. Senhor Com.dor. J. M. Mafra.

Amigo e senhor:

Espero que receba esta minha em perfeito estado de saúde, assim como toda sua Ex.ma. família, e que tenham feito boa páscoa; por aqui, apesar de ser quase primavera continua a fazer frio, produzindo muitas moléstias, eu porém estou sempre [bem] de saúde.

Espero igualmente que V.^a S.^a já tenha recebido o reconhecimento das caixas que contém meus trabalhos e que já esteja em viagem alguma notícia consoladora acerca dos ditos trabalhos, o que é muito de admirar é que o expedicionário ainda não recebeu respostas da casa a quem foram dirigidas as ditas, certamente se sabe que chegaram ali no dia 10 de dezembro, porém, isto sabe-se pelo correspondente de Gênova: creia que me tem amofinado semelhantes contratempos, o Expedicionário veio ter comigo, eu dissera-lhe o que V.^a S.^a me dizia na sua última carta, porém, queria mandar um ofício ao cônsul italiano ali por meio do Ministério dos Estrangeiros aqui, visto isso levei-o a casa do nosso excelente Ministro Senhor Barão de Javary, o qual ficou de escrever ao nosso bom diretor, porém, repito creio que quando esta chegar os trabalhos estejam já na Academia.

Já conclui o esboceto para o Monumento ao General Osório, vou mandar as fotografias brevemente neste esboceto só se poderá ver minha idéia, como plástica não pode existir mais do que o necessário para um croqui, tenho porém em mente fazer outro projeto em proporções maiores e mais rico, talvez tudo seja debalde porque não terei a comissão do monumento porém sempre mostrarei com isto que sou vivo e que penso!

Tenho também uma idéia estupenda para um monumento dos nossos maiores vultos literários, posso dizer que será novidade. O que lhe parecerá demasiada audácia! Estou pensando, lendo e desenhando [até] mais tarde nos longos dias de verão piano piano porém [no] croqui em execução a figura principal terá um metro, terei muito fio que torcer, porém, tenho coragem e lá irei.

O fato de o Ministro ter comprado os quadros do Peres e do Monteiro é um fato digno de ser observado, o qual faz antever um futuro melhor para os artistas que começam e que expõe já então se poderá esperar alguma recompensa monetária, isto dever dar muita coragem aos rapazes.

Tenho bastante prazer de saber que finalmente o professor Victor foi pago embora tenham feito suspirar bastante, eu tenho que lhe escrever porém quero escrever uma carta na qual faça ver do baixo-relevo prospectico a superioridade sobre os outros, provando aplicar-se a qualquer parte arquitetônica, não tenho porém tido sossego de espírito e por isso ainda não lhe tenho escrito.

Assim como existe a mania de querer matar os monarcas, assim existe a mania de quererem fechar as Academias, isto em Paris está sempre em moda e a Academia tem sofrido grandes guerras. Na Itália já não existem Academias, existem institutos e grandes concursos a dinheiro para quem ganhar; ali porém no Rio de Janeiro a Academia é necessária, estou certo que o Governo em vez de fechá-la a engrandecerá e a tornará mais importante.

Por hoje peço licença para terminar aqui minha pequena trela, pedindo-lhe que me recomende a sua Ex.ma família assim como aos meus respeitáveis professores, receba sempre os sinceros votos da minha profunda estima e consideração.

Seu discípulo amigo

Rodolpho Bernardelli

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 de março de 1880.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma, 25 de novembro de 1880.

Ilmo. Senhor J. Maximiano Mafra

Amigo e senhor;

Há muito tempo que não tenho a honra de lhe dirigir minhas pobres linhas, andei sempre me iludindo de poder escrever-lhe uma longa carta, mas estava com uma estatua grande ao natural as voltas e fui transferindo de correio em correio e assim é que fiquei tanto tempo sem dar sinal e vida, felizmente a estátua concluiu-se e hei-me de novo ocupando a sua atenção.

A razão de não ter mandado até hoje o orçamento para as despesas necessárias a fazer com a copia em mármore que deverei executar, é como disse dispor de pouco tempo para andar indagando em diversos negociantes de mármore assim como de escarpelinos, assim mesmo faço um cálculo aproximativo, e a razão é esta, os mármore às vezes se acham na praça, porém, outras vezes é necessário mandá-los vir, e eis que logo custa mais, também é preciso achá-lo sem defeito porque do contrário é ando para quem compra, enfim mil coisas, eu entendo que o mármore deve ser do melhor, isto é, de primeira qualidade, já que é pela sua cor como pela transparência e é o assim chamado Saravessa, é raro achar-se manchas; creio que a Academia terá desejo de possuir uma estátua sem defeito e por isso pus de primeira qualidade; peço a V.^a S.^a que faça ativar o mais possível este negócio.

Já estou pensando o assunto para fazer o esboceto com o qual deverei pedir prolongamento da pensão, e aproveito da ocasião para pedir-lhe seu auxílio dando-me alguma idéia. Estou muito inquieto com a questão do dinheiro já com o que nosso Governo me tirou sofri um desarranjo e agora, fala-se que o governo italiano vai abolir o papel moeda, pondo o ouro e prata em circulação, é bom para o país, porém para mim faz-me um grande desarranjo a libra esterlina estava a 27 fr. e 50^s e hoje está a 26fr e 08^s (só com a questão na Câmara dos Deputados!).

Nunca pedi nada ao governo e fiz minhas viagens fazendo economias, vendendo algumas coisinhas, para isso, porém se me ver muito apertado será necessário que faça mais trabalhos para vender (o que me rouba tempo) tenho 130 fr. de aluguel do atelier e casa, não me atrevi a pedir ao Governo um auxiliar, vendo as contas e as economias que tem feito; (e aqui entre nós) porque pensei sempre que a Academia me mandasse alguma coisa, mas vejo que minha escola tem me adquirido antipatias, eu sempre trabalhei pensando de fazer o bem visto o progresso que por aqui há, mas vejo que politicamente fiz mal, agora é preciso deixar andar até que voltando lá pegue [ilegível] antiga escola.

Meu mano está pintando, estudando, e não vai mal, está [ilegível] galerias e museus.

Soube pelos jornais que meu mestre Chaves Pinheiro tinha concluído seu tempo, porém, não sei o que decidirão, respeito a direção da aula, seria lhe muito agradecido se me fizesse saber alguma coisa.

Os expedicionários dos meus últimos trabalhos ainda não receberam a importância, eles têm reclamado por meio do ministro dos Estrangeiros daqui ao Cônsul daí, mas não tem tido resultado, eu estou um tanto vexado, porém a culpa é deles.

Termino aqui esperando receber alguma carta sua, peço lhe que me recomenda a sua Ex.ma. Família, assim como da parte de meu mano, e aceite sempre os sinceros abraços deste seu respeitoso e,

Obrigado discípulo e amigo,
Rodolpho Bernardelli

Via S. Basílio, n. 16
Roma

O Pedestal que pus em conta é muito necessário e não [há] estátua aqui sem ele.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 25 de novembro de 1880.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma, 2 de agosto de 1881.

Amigo Senhor Mafra:

Há muito tempo que não lhe escrevo, e por isso começo pedindo-lhe mil vezes desculpas; deram-se tantas combinações que sempre me fizeram transferir de dia para dia a minha correspondência com V.^a S.^a. isto a meu dano e bem a meu pesar, porque pode ter feitos muitos comentários sobre o meu silêncio.

Suas últimas cartas datam de janeiro p.p., enviando-me o aviso do Ministro que ordenava o pagamento da quantia necessária para as despesas com a cópia da Vênus; só no mês de maio pude receber dinheiro para pagar o mármore e desde esse dia comecei a girar para cá, para lá, procurando comprar o mármore que depois de esboçado não seja obrigado a por de parte, por causa do defeito, felizmente até agora não há nada e não haveria nada, tenho esperanças de manda-la lá para novembro. O mármore é lindíssimo.

Estive bem triste e incomodado no mês de junho com inflamação nos olhos, e a causa creio que foi o ter apanhado [sereno] sobre o Tibre na noite da grande Girandola (fogo de artifício) o caso é que não podia fixar a luz felizmente hoje já estou restabelecido tenho porém sempre a vista cansada ao mínimo esforço; um pouco [ilegível] com este incomodo e com os giros que tive de fazer para comprar mármore e gesso para a Vênus Calípigia, cheguei ao último momento para fazer meu pedido sobre a prorrogação da minha pensão, V.^a S.^a dirá que eu espero sempre para o último momento, mas se estivesse aqui veria que precisa sujeitar-se a andar lentamente; mando pois por este mesmo correio o requerimento a V.^a Ex.^a Senhor Diretor e Ilustre Professor, esperando em Deus que me seja atendido o que peço; e também mando o esboceto, o qual ponto não sei se agradará a V.^a S.^a e aos senhores professores eu o escolhi porque me dava mais campo a poder compor alguma coisa de novo; o esboceto não tem mais do que o sentimento, não procurei acabalo muito porque pretendo fazer mudanças, se o fizer no grande, sujeitando-me também às que os Senhores Professores me aconselham.

Estou muito satisfeito de saber que o Leoncio foi escolhido qual professor de paisagem é um moço de talento e ilustrado, poderá fazer muito bem a mocidade artística.

Não sei o que se passa por ali, há muito tempo que não há exposição artística, quando haverá? Peço-lhe que me diga porque quero preparar alguma coisa; minha estátua chegou?

V.^a S.^a me diz em sua carta de 31 de janeiro p.p. que minha nova escola não me tem granjeado pessoalmente antipatia, quero bem me deixar levar pelo que tão bondosamente me diz, mas eu sei (isto aqui entre nós) que compararam meus trabalhos a bonecos de gesso que os italianos vendem por ali nas ruas, honra seja feita aos meus professores não saiu deles: mas dos meus companheiros enfim aceito o título e fico calado, eu soube disso por pessoa que não é artista.

Agradeço do íntimo do coração as boas palavras que me diz e o desejo de me ver na Academia, eu trabalho e estudo com amor! Quem sabe chegarei a meta.

Há dias que vejo um futuro na minha carreira artística, mas há outros que tudo me parece miséria, desejaria deixar tudo e tornar perto de minha família; isto todo o homem que trabalha para um fim é sujeito, e por isso procuro com o trabalho distrair essas nuvens que me entristecem a alma.

Na exposição do Popolo que se faz anualmente expus duas cabeças em terracota, das quais creio ter-lhe mandado fotografias, tem por título, Furba e Gigetto, são dois estudos que os amigos me influíram que expusesse enfim lá foram e agradaram a todos, os jornais citaram elas como das melhores e alguns escreveram alguma coisinha, o melhor para mim foi vendê-las, agora vejo-me obrigado a assim fazer, preciso vender porque a pensão não me basta e para mais caiporismo, a Itália pôs o ouro e a prata, de modos que não ganho mais nada sobre os ditos, os pensionistas franceses entre os quais tenho alguns amigos, disseram-me que o governo, visto a pensão ter diminuído não havendo mais cambio, aumentou-lhes a pensão! Esses é que são felizardos, tem atelier formado, casa e 500 fr. dos quais todos os meses depositam 100, vindo a receber 400, com isto eles não tem mais que pagar modelo, comida (ali mesmo no palácio) e vestir-se, quando fizeram seus trabalhos o governo compra-os para mandar para as províncias, também são os únicos, os espanhóis têm seu palácio, mas a pensão é pouca, os alemães a mesma coisa.

Estão agora preparando um grande palácio aqui para a Exposição Geral de Belas Artes em dezembro de 1882, os artistas estão preparando grandes quadros! Eu tenho que fazer alguma coisa, mas... estou esperando.

O mês passado houve grandes questões e escândalos provocados pelos homens fanáticos de ambos os partidos clericais e assim ditos liberais, cometeram ações pouco honrosas para com o salmo de defunto Papa Pio IX, eu não vou nunca a estas aglomerações do Popolo, primeiro porque corresse o risco de apanhar alguma moléstia, respirando os miasmas do povo a maior parte sujos e segundo porque pode cair alguma paulada por engano sobre o meu coco, coisa que não faria muito prazer, contento-me de ouvir e ler os jornais, pelo que li todos tinham culpa, mas ainda o chefe da polícia que não soube fazer cessar os primeiros provocadores de uma parte, e de outra perderam completamente o juízo, que chegando a um tumulto, houve muitos presos e felizmente nenhuma morte, o Pio IX merecia ter sido mais bem tratado.

Vou lhe dar uma notícia, tenho muitas probabilidades de arranjar um pedaço de pano da batina do Pio IX, desejaria tê-lo?

O bustinho de sua filhinha partirá junto com a estátua.

O Henrique há um mês que está no campo, pintando, fazendo estudos a óleo e a aquarela, eu tenho a intenção de ir, mas quando V.a. S.a. tiver a presente eu estarei de volta.

Respeito ao esboceto tenho de participar a V.a. S.a. que partirá amanhã daqui, para tomar o vapor de 14 do corrente de Genova e estará lá para o dia 8 e 10 de setembro, é inútil dizer a V.a. S.a. que é simplesmente um esboceto, e que devendo executá-lo, terei que fazer muitas mudanças e a túnica do Cristo não será aquela, ao menos me prometeram depois que tinha concluído o trabalho de mandar-me uma túnica verdadeira, isto é, uma túnica hebraica a qual se não me engano não tem as mangas tão grandes como as que eu fiz.

Enfim, vou terminar esta minha cartinha prometendo voltar mais a miúdo a conversar com V.a. S.a. O Villaça me escreveu que tinha estado com o professor Vitor, em Paris, e que ele parecia ter remojado, vou lhe escrever, estou a tanto tempo para fazê-lo que quem sabe o que pensará de mim.

Temos atualmente muito calor, em Roma, não se vê quase ninguém todos foram para fora.

Concluo esperando que V.a. S.a. me anunciará boas notícias na próxima carta, conto muito sobre sua bondade, e creia que o que eu puder fazer para provar-lhe meu sincero reconhecimento o farei.

Peço-lhe que me recomende tanto a sua Ex.a. família e digne-se a aceitar um bom abraço deste seu sincero amigo e obrigado,
de coração,

Rodolpho Bernardelli

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 2 de agosto de 1881..
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Bernardelli, estudando em Roma.

Em sessão da Congregação de 9 de novembro de 1882 apresentou a Seção de Escultura parecer sobre os seguintes trabalhos do pensionista Rodolpho Bernardelli

1º Baixo-relevo de estilo moderno, medindo a metros 1,75 sobre 1,30 e representando-se = O 1º Martírio de S. Sebastião segundo a descrição do Cardeal de Wiseman, no romance histórico Fabíola ou a Igreja das Catacumbas, recebido em janeiro de 1879.

2º Estátua de grandeza natural, no estilo da escola realista, representando o “Protomártir Santo Estevão” agonizante, recebida em abril de 1880.

3º Baixo-relevo moderno, representando “Adão e Eva depois do pecado”, figuras de meia natureza, recebidos também em abril de 1880.

4º Dois medalhões (retratos) sendo um em mármore recebidos com os dois trabalhos acima.

Esse “parecer” sendo impugnado, foi retirado pela seção que ficou de retoca-lo, não tendo porém sido até agora de novo apresentado e havendo falecido ultimamente um dos membros da seção de Escultura, reduzindo-se a um só professor pela vacância que há muito se acha a cadeira de gravura de medalhas, o Ilm. Exm. Diretor nomeou para a dita seção servir provisoriamente o Professor de Desenho de Ornatos, abaixo assinado, o qual apesar de convencido da sua mediocridade, como artista e pouca competência na especialidade, aceitou todavia o encargo por pura obediência e urgência de serviço.

Assim pois constituída a Seção de Escultura tem a honra de oferecer o juízo esclarecido de Congregação presente “parecer” só sobre aqueles trabalhos que fazem a primeira parte deles, mas também sobre a estátua denominada “Faceira”, recebidas em junho de 1881, finalmente há poucos dias recebidos de trabalho de grande máquina para cuja execução requer o pensionista prorrogação de prazo na forma do artigo 9º das Instruções dos pensionistas, requerimento que foi lido e bem adiado em sessão de 22 de setembro do ano passado.

Primeira parte

1º O Primeiro Martírio de S. Sebastião

No estilo moderno que o pensionista adotou é este baixo-relevo uma obra de merecimento bem composto, modelado com perfeição, correto na perspectiva, todos os personagens se acham perfeitamente colocados no drama e exprimem bem o assunto, quer no movimento das figuras quer na expressão fisionômica: é um trabalho digno de louvor.

2ª Escultura de grandeza natural representando Santo Estevão

O protomártir da religião de Jesus Cristo está moribundo, os excessos das dores que lhe causa o martírio (perfeitamente na fisionomia) e em todas as fibras de seu corpo ainda jovem, neste transe supremo ele volve para o céu olhos repassados de mais pulsante angústia e somente ela sem a (...) de esperança da glória, que se desenha com rara perfeição, em toda esta estátua, desde os cabelos desalinhados e revoltos da cabeça até nos dedos encolhidos dos pés. Esta expressão, por demais realista, substitui aqui aquele de sentimento ascético que deveria predominar na alma dos mártires cristãos e principalmente na do Santo, escolhido pelo pensionista por ter sido o primeiro que derramou seu sangue como confessor de Jesus Cristo.

Na opinião da Seção d’Escultura é isto resultado natural e quase inevitável de filiação do pensionista na escola realista, escola atual da Congregação da Academia Imperial das Belas Artes não aceita, como guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores.

Como estudo do natural, porém, é esta estátua um primor de execução e modelo, que o artista escolheu; foi perfeitamente executada em todas as suas partes.

3º Baixo-relevo, representando Adão e Eva expulsos do Paraíso. Nada há de notável nestes trabalhos é um estudo do natural, regularmente feito no estilo moderno e seguindo os preceitos da Escola realista.

4º Dois medalhões (retratos) sendo um em mármore. Esses trabalhos estão executados com grande perfeição bem modelados e esmeradamente acabados.

Sente a Seção de Escultura que o pensionista Rodolpho Bernardelli tivesse preferido em todos os trabalhos acima analisados o estilo moderno ao antigo, a escola realista a grande e bela escola idealista, única capaz de produzir estátuas como o Apolo do Belvedere e a Vênus de Milo, o Júpiter Olímpico ou a Minerva de Fídias, e baixos-relevos como os frontões do Partenon e as procissões das Panathenéas.

Entretanto folga em reconhecer em todos os referidos trabalhos, constante e gradual progresso e uma louvável e nunca interrompida aplicação de um talento notável aos estudos da arte estatutuária.

Segunda parte

“A Faceira” – Esta estátua de grandeza natural e uma belíssima figura de mulher lúbrica e provocante da raça americana. O movimento é gracioso, as proporções ficarão bem observadas, o modelado executado com saber. Pertencendo pelo assunto esta estátua a Escultura de gêneros e tolerável a Escola realista em que tem continuado o pensionista, entretanto o talento peregrino que a concebeu e executou com tanta galhardia se tivesse concentrado na Escola idealista, poderia bem produzido um primor d'arte.

Á seção parece ainda esta estátua merece louvor ao pensionista.

O “busto” que parece ser um retrato é uma cabeça perfeitamente modelada no estilo da escola realista, mas desprovido de toda e qualquer beleza.

Terceira parte: Esboceto para o grupo em mármore de grandeza natural que pretende o pensionista executar se lhe for concedida a prorrogação de prazo que requereu.

Representa este grupo “Jesus Cristo e a mulher Adúltera” o momento escolhido é aquele em que o Salvador depois de levantar-se diz com sua autoridade divina aos Escribas e Fariseus que o tentaram: Aquele de vós outros esta “sem pecado seja o primeiro que a apedreje”.

As duas figuras estão bem agrupadas, na atitude e no gesto são ambas perfeitamente expressivas, com boas qualidades, este grupo cuidadosamente estudado, será uma bela execução de arte estatutuária e coroará honrosamente os estudos do talentoso pensionista, julga pois a seção de Escultura que a sua execução é conveniente e que o pensionista Rodolpho Bernardelli merece esta graça tanto pelo menos, quanto o merecerão os dignos professores desta Academia Victor Meirelles de Lima e João Zeferino da Costa, que a obtiveram, quando pensionistas.

Pensa com tudo a seção que seria conveniente recomendar ao pensionista que na sua produção procure inspirar-se no exemplo sem conta que Roma lhe oferece da grande escola idealista: o assunto escolhido pertence por sua natureza essa escola.

Quanto no orçamento que este apresentou das despesas com a execução destes trabalhos certa a seção de que foi calculado pelos preços de Roma, só tem a dizer que deve ser preferido o mármore de 1ª qualidade. A concessão de mais um ano para as viagens por outros países, com o aumento da pensão, sendo como é, graça especial, unicamente ao Governo Imperial compete o seu deferimento, todavia julga a seção de Escultura que o pensionista Rodolfo Bernardelli é digno dela.

Academia de Belas Artes, 13 de janeiro de 1882.

José Maximiano Mafra
Francisco Manoel Chaves Pinheiro

Unanimemente aprovado em sessão de hoje, 13 de janeiro de 1882.

PARECER sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Bernardelli, estudando em Roma. Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1882. ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/ARQUIVO PESSOAL DE RODOLFO E HENRIQUE BERNARDELLI, APO 196

Roma, 21 de janeiro de 1882.

Ilmo. Senhor João Maximiano Mafra

Amigo e senhor;

Esperei até a presente data para responder a sua consolante carta de 15 p.p., esperando poder participar a V.a. S.a. que tinha recebido o dinheiro que me dizia ter partido ordem para me ser dado, mas infelizmente não recebi nada até agora, nem mesmo participação de Londres! Vivo sempre sobressaltado e cada ia minha posição torna-se mais crítica, Deus não me abandonará porém certamente, é o único consolo que tenho, estou muito desesperado porém!

Creio que finalmente o Diabo do esboceto já foi para a Academia e espero sua primeira carta que me tire desta horrível posição. Arrrrre! Tenho comido o pão que Satanás amassou! Diz o ditado que depois da tempestade [vem] bonança, devo esperar pela bonança? Espero e por isso peço desde já a V.a. S.a. para que veja que a Ilustre Congregação decida a minha sorte o mais breve possível, pois o dinheiro que me deve chegar agora, só servirá para satisfazer meus compromissos.

Folgo muito em saber que nosso país tem prosperado e isso o prova as várias exposições que aí se abriram, a exposição que creio deve ser muito interessante é a da história do Brasil. Espero que meus trabalhos tenham tido boa colocação na Exposição.

No dia 5 do p. mês irá abrir-se a exposição de belas artes anual da Praça do Povo, meu mano exporá alguns trabalhos porém coisa para vender, contudo tem merecimento artístico, eu talvez exporei um retrato.

Temos um companheiro novo, é um pensionado português paisagista de grande merecimento, vem de Paris, onde não pode ficar por causa do clima, parece um bom rapaz.

Novidades poucas, isto é, dizem que no fim do ano, teremos a Exposição de Belas Artes para a qual está se preparando um grande palácio, o círculo artístico do qual faço parte pediu para ser adiada a época por não haver tempo suficiente para preparar-se, mas parece que a comissão não quer atender a este pedido. Eu estou sou pensando! Mas assim que tiver a decisão da nossa Academia e que ela me seja favorável preparo um trabalho para apresentar –me, sou bastante conhecido e graças a Deus estimado, e creio meu dever fazer honra aos meus colegas ajudando com meu trabalho esta primeira grande festa artística.

Os teatros continuaram a funcionar e parece que vão bem.

O inverno não tem estado mau, o frio ainda não apertou, mas a lenha é preciso comprá-la.

Termino por aqui por hoje esperando com grande ansiedade sua próxima carta, e meu breve julgamento.

Peço-lhe que me recomende muito a sua Ex.ma. família assim como por parte do meu mano Henrique e receba sempre o meu afetuoso abraço.

Seu respeitador discípulo,

Rodolpho Bernardelli

Via S. Basílio, nº 16.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 de janeiro de 1882.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma 17 de março de 1882.

Ilmo Sr. Maximiliano Mafra

Amigo e Senhor:

Escrevo esta pequena cartinha apenas para não perder ainda este correio, deixando assim tardar a minha obrigação que é em 1º lugar agradecer-lhe imensamente pelo que tem feito por mim, e acusar-lhe o recebimento de todas as suas respectivas cartas e ofícios. Vejo pela sua carta de 8 de fevereiro que fiz mal em escrever-lhe debaixo da impressão que tinha da sua carta de 1º de dezembro fui demasiadamente precipitado, mas V^a S^a terá bem compreendido o meu estado e terá logo desculpado.

Por outro paquete hei de escrever-lhe mais extensamente, creia porém e desde já lhe afianço que não me dou a pena de escrever ao Senhor Chaves, não compreendo porque ele agora se declara meu inimigo! Nunca lhe fiz coisa alguma! Nem lhe teria feito; nem lhe farei!! Sempre me lembrarei que ele foi meu 1º mestre; quanto a ele achar mal tudo o que faço está no seu direito, o artista infelizmente está sujeito a isso, e não deve espantar-se, nem se persuadir que o que faz é tudo bom, o trabalho contínuo e com consciência mata e derruba todas as barreiras, eu lá chegarei, se Deus me ajudar, certo não será o Senhor Chaves que me poderá tirar o que deve ser meu.

Acho o parecer muito bem formulado, e para mim é um documento do qual devo ter orgulho, procurarei mostrar minha gratidão esmerando-me o mais que puder na execução do grupo, e minha esperança é de contentar os Senhores Professores.

A Vênus tem estado parada porque tenho necessidade de preparar todo o necessário para meu grande trabalho, ele tem me feito suar, os panos tem me feito tocar violino, que creio quando acabar ficarei o 2º [Paganini] (no mármore) daqui a mais alguns meses espero expedi-la bem como seu bustinho.

Termino aqui porque ainda quero escrever duas linhas para casa, soube que minha boa mãe esteve muito doente e estou inquieto.

Meu mano pede-me que aceite suas recomendações e que tenha a bondade também de o recomendar a sua Exma. família eu junto-me a ele e novamente agradecendo-lhe peço-lhe que disponha sempre deste seu amigo e

Discípulo Obrigado

Ass. Rodolpho Bernardelli.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 17 de março de 1882.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Legação Imperial do Brasil na Itália

Roma, 19 de dezembro de 1882.

Por convite do pensionista da Academia de Belas Artes Rodolpho Bernardelli concorri ao seu atelier para ver a reprodução que ele concluiu e vai remeter para o Rio de Janeiro da Vênus Calipígia do Museu de Nápoles.

Quanto me é possível julgar o jovem escultor brasileiro reproduziu com muito bom êxito a magnífica estátua, tão admirável pela beleza estética das formas como pela harmonia artística da roupagem.

Nesta minha visita ao atelier do [Ilmo.]. Bernardelli também vi o modelo primitivo que ele fez em grêda para esculpir o grupo de mármore destinado a nossa Academia de Belas Artes = Jesus Cristo amparando a mulher adúltera contra os que a queriam lapidar.

Este assunto, apto, sem dúvida a inspirar o artista, já por vezes tem sido magistralmente tratado em pintura, mas não me consta que o tenha sido pela escultura. Incompetente como sou para formular juízo sobre este trabalho artístico de grandiosas proporções, limitar-me hei a dar conta da impressão que ele me produzia –a impressão que o belo absoluto se produz ainda mesmo nos menos iniciados nos segredos da arte.

O Sr, Bernardelli a par do mérito especial da iniciativa de composição soube comunicar a ela sua obra o belo absoluto de que falo e que a todos impressiona. A cabeça do Cristo parece-me ter sido mui bem modelada. Na atitude da figura e na majestade do gesto resume essa expressão de soberana proeminência qual deverá ser a do Divino Mestre a fulminar a turba dos agressores com as famosas palavras que são uma maravilhosa síntese da alta filosofia moral e de caridade evangélica. Completa o grupo a bela figura da mulher adúltera, prostrada aos pés do Redentor e temerosa e pudibunda, açoitando o rosto por entre as largas pregas da túnica de Jesus Cristo, o que dá ao grupo uma conjunção que impressiona a vista e define bem a situação.

Não posso [livrar-me] ao desejo de referir a V. Ex.^a, o que então ouvi de um distinto escultor italiano que presente estava e que depois de analisar a produção do Ilmo. Bernardelli como eu não podia fazer e disse-me que esse grupo fazia tal honra ao escultor brasileiro e a sua pátria e que era digno de figurar nas melhores Academias européias.

Como se vê o estudioso pensionista de nossa Academia tem-se iniciado com proveito na fase de progresso em que a escultura atualmente se acha neste país, pois como V. Ex.^a sabe, os escultores italianos tem constantemente tido a primazia nas recentes exposições artísticas.

Não encerrarei este ofício sem confirmar o que por vezes tenho dito relativamente ao Ilmo. Rodolpho Bernardelli, isto é, que por suas boas qualidades e pelos hábitos modesto de sua vida toda consagrada ao trabalho ele tem granjeado a estima de seus colegas e que pelo seu excelente procedimento bem como pelo constante esmero com que se aplica ao estudo da arte a que se dedica e na qual já tem dado bastante provas de aptidão ele se torna digno de inspirar interesse ao Ilustre Instituto do qual é pensionista.

Deus guarda V. Excia.

Pedro Leão Velloso, Ministro Secretário de Estado dos Negócios do Império.

Barão de Javary

CÓPIA do ofício em que o Barão de Javary, ministro em Roma, enviou sobre dois trabalhos realizados por Rodolfo Bernardelli. Roma, 19 dez. 1882. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI. Notação 5120.

Roma, 20 de fevereiro de 1883.

Ilmo. Senhor J. Maximiano Mafra

Amigo e senhor,

Já deveria ter escrito pois que a cópia em mármore partiu a quase um mês, mas tenho andado tão ocupado que contado não parece verdade, mas desejaria que V^a S^a se achasse aqui para verificar o quanto digo, basta dizer-lhe que no dia 21 do mês passado abriu-se a exposição de belas artes e pode imaginar a afluência de artistas de todas as partes da Itália e da Europa que aqui vieram por essa ocasião, pondo de parte todas as festas o congresso artístico, o grande número de artistas que tive que acompanhar porque novos de Roma, digo-lhe que tive de modelar o anjo e o retrato para o monumento do Visconde de Araguaia, sem contar diversas pequenas coisas que completam o monumento, mas enfim já está tudo pronto, estão trabalhando a toda rapidez e espero para fins de março de poder expedir o dito monumento para o Rio, V^a S^a e os professores terão ocasião de ver mais um trabalho meu que sempre é prova do meu contínuo trabalho.

Porém agora vamos falar do que mais nos interessa, isto é, do que vai dentro das caixas na caixa pequena está o pedestal pus as relíquias para V^a S^a e mais uma coisa para minha mãe, para tirar estas coisas será necessário abrir a caixa por baixo antes de por o pedestal para fora da caixa, dentro da caixa grande onde está a estátua pus um vestido para minha mãe e mais um embrulho para meu mano. Das relíquias que lhe mandei vão seis Agnus Dei, um fac-símile das correntes de S. Pedro, uma medalha em bronze do Leão XIII, os cravos de Cristo e as fotografias do menino D'Aracoeli, mandei também relíquias de Santa Rosa que obtive de uma pessoa que as possuía desde 70 anos, as relíquias do Padre Pio IX mando-as com a presente por ser mais seguro, não sei porque pensei assim mas tenho costume de seguir sempre os conselhos do meu coração e ele me dizia que devia mandar-lhe pelo correio. Do que V^a S^a me pediu só faltou mandar-lhe as relíquias que tenho que ir a São Paulo procurar isto poderei mandar sempre pelo correio, espero que tudo receberá sem novidade e sobretudo sem demora.

Já dei começo ao mármore do meu grupo e espero que sempre a Academia me faça o benefício de obter do Governo Imperial o outro ano que pedi tanto mais que haverá uma grandiosa exposição em Turim e que tendo meu trabalho concluído naturalmente desejaria apresentar-me estou quase certo que obterei muito sucesso, aqui já sei que o grupo é bem aceito e não está [ilegível] gesso o Senhor achará que sou pouco modesto com estas minhas frases, mas creia que para que eu [ilegível] deste modo é necessário que eu tenha comparado minhas forças com a de muitos artistas. Na presente exposição só pude apresentar uma cabeça grande em bronze, retrato de um dos bons médicos daqui, e esta minha cabeça tem atirado [sic] a atenção de todos que visitam a exposição assim como dos críticos, para mim só espero que Academia me faça o favor de obter do Governo mais aquele ano já porque concluirei melhormente meu grande trabalho e porque poderei apresentar-me e receber meu batismo de artista na Europa, inútil me parece dizer-lhe que toda a minha confiança neste negócio está no Senhor, e tantos são já os favores que lhe sou devedor que quereria que ainda me fosse concedido agradecer-lhe novamente. Diga-me se é necessário que faça outro requerimento e como o devo fazer.

A Exposição não teve o sucesso que muitos esperavam, os nobres não compram e o Senhor bem sabe que o artista depois das glórias necessita vender trabalho, o Palácio é mal concebido e estando a estação de inverno com a umidade que existe por estarem as paredes frescas não se pode resistir e precisa correr para evitar alguma pulmonite ora compreenderá que para quem tem necessidade de vender é um dano: eu lhe mandarei diversos jornais que se ocupam da exposição.

As coisas políticas por aqui andam cada dia mais no escuro, a França tem estado muito mal e tenho muito medo que aquilo acabe em comunismo ou bourbonismo – a última notícia mais importante é a morte de Wagner, para a arte musical é uma grande perda, eu tive a felicidade de vê-lo quando estive em Veneza no mês de setembro por ocasião da grave moléstia do Henrique,

tinha um sobretudo de lã branca completamente, aquilo causava surpresa e assim perguntava-se quem era; contam muitas anedotas, nas quais dizem-no orgulhoso.

O Henrique está completamente bom e quer preparar um quadro de assunto brasileiro para a Exposição de Turim.

Está chovendo a cântaros e faz um frio bastante úmido é meia noite e termino por hoje, para recomeçar em breve agora vou continuar a escrever amiudadamente.

Recomende-me a sua Exma. família e receba tantas lembranças do Henrique eu peço-lhe que me diga como chegou aquilo tudo. Receba um bom abraço deste seu discípulo e amigo do coração

Ass. Rodolpho Bernardelli.

R. Estes pedaços de camisa e batina me foram dados no Vaticano pelo Frei Agostino que está como élémosinaire do Papa.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 20 de fevereiro de 1883.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma abril 83

Ilmo. Senhor João Maximiano Mafra

Amigo e Senhor:

Recebi ontem 19 do corrente sua prezada carta de 26 p.p. e nele li com prazer que então completava seus 60 anos! Estimo que este fato se repita ao menos três vezes e sempre em companhia de toda sua estimada família.

Esta sua carta me fez uma impressão de achar-se V^a S^a em uma temperatura bem mais fria! Mas vejo pelo que me diz a respeito da febre amarela que ali então fazia calor, não sei a que atribuir a temperatura dessa sua conversa, terei eu lhe causado alguma contrariedade? ? Estou, como é natural, pronto a pedir desculpas.

Espero que já a Vênus esteja em casa ela lá, vai ser rainha como também o é aqui, mas lá com mais razão porque as outras personagens são de gesso! Eu não desespere de ver tudo ali na nossa Academia de mármore.

No entanto está-se preparando outro mármore, que irá lá também fazer contraste com nossos modelos de gesso, e a propósito dele quero entreter V^a S^a. Como sabe foi em fevereiro do ano passado que tive a concepção para fazer esse trabalho[.] Eu recebi aqui o ofício em março, e em abril comecei meu trabalho concluindo-o em fins de dezembro, tempo que o gesso ficasse bem enxuto, transporte de mármore etc etc, em março começou o trabalho a aparecer, três homens estão todos os dias trabalhando, e como o trabalho é grande e cheio de dificuldades só para o mês de agosto poderá me ser entregue o grupo esboçado para que eu possa trabalhar; ora meu tempo acaba em dezembro! É possível que eu faça o milagre de concluir este trabalho em 4 meses!!! Fiz então este ofício que peço a V^a S que o veja, e se o achar bom que tenha a bondade de o entregar ao Conselheiro Diretor, além deste favor peço que me apóie para que este meu pedido seja atendido apresentando razões que creio muito justas; será ainda mais um favor que terei que juntar aos tantos que me tem feito, e dos quais quero agradecer quando for ocasião.

Como já sabe o Barão de Javari, faleceu em 27 de fevereiro p.p., pobre e sem família com 69 anos, era um bom homem e por ele ser demasiado bom é que morreu sem nada, quando eu me dispunha ir a sua casa agradecer-lhe pelo ofício de que V^a S^a me falava é que ele sucumbiu repentinamente; ainda tinha que me dar 300 frs do dinheiro que o Governo tinha me mandado para a cópia da Vênus, esse dinheiro que eu adiantei creio não deverei perdê-lo, que diz? Vamos a ver.

O senhor Carvalho encarregado de negócios me mostrou uma cópia do programa para um concurso Internacional, para servir de Biblioteca e Sala de Conferências etc etc. esse programa deveria ter sido mandado em francês ou em italiano, assim os arquitetos italianos teriam podido saber de que se trata, aqui não me consta que ninguém o faça e se alguém o faz e por informação particular o tempo também é muito limitado, como chega aqui o programa do Concurso em março, e deve estar lá em junho!! Quem é que pode fazer o trabalho que se exige com memorial e enfim todos os detalhes em 3 meses!!! Para um concurso daquela importância 1.000.000 contos!! Aqui para qualquer concurso nacional costumam a dar 1 ano; sinto bastante que neste concurso não concorram grande parte de artistas europeus, para nosso país teria sido sempre um benefício.

A família do finado Visconde de Araguaia já deve estar lá e o momento que estou terminando partirá neste próximo mês de maio.

Por aqui como novidades mais frescas há a entrada do ouro e da prata em circulação, coisa bela para o país mas que me causa um grave dano porque eu sempre ganhava bastante para pagar o atelier.

Preparam grandes festas pela vinda do Príncipe Thomaz [que] recentemente se casou [,] este príncipe é irmão da Rainha.

O calor já começou, aqui porém não há febre amarela, mas há febres de malária.

A exposição ainda continua aberta no próximo correio espero poder mandar-lhe alguns números ilustrados que tratam da exposição.

Diga-me se o A I Zeferino ainda é vivo e caso ainda o for tenha a bondade de recomendar-me.

Espero muito breve receber cartas de V^a S^a bem longe, dando-me notícias da Vênus e das Artes.

Peço que me recomende a sua Exma. família e aceite lembranças do Enrico.

Aceite sempre as saudades deste seu

Am^o e discípulo

Rodolpho Bernardelli

N. Diga-me alguma coisa sobre meu requerimento.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, abril de 1883. DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Roma 17 julho 1883.

Ilmo .Senhor J. Maximiano Mafra

Amº e Senhor:

Há já muito tempo que lhe escrevi e que lhe mandei numa carta recomendada as relíquias do Sº padre Pio IX, mais ainda mandei a Vª Sª um requerimento pedindo com antecedência que a ilustre Academia me concedesse mais o 3º ano que pedi (quando pedi ajuda de custa para o grupo) até agora não tenho recebido nenhuma cartinha sua, isto me faz ficar num estado pouco tranqüilo como é natural porque vejo que vou ficar sem meios para seguir até dezembro, pois que Vª Sª sabe bem que a pensão sendo paga 3 meses antecipados e tendo me sido pago o trimestre de 1ºdo corrente até o fim de setembro, não posso mais receber se a Academia não me fizer o favor de ocupar-se do meu pedido com antecedência, espero a cada momento uma sua cartinha mas como estamos tão longe pensei bem de escrever a presente pedindo que se interesse com calor ao meu pedido.

O meu grupo ainda não se concluiu completamente de esboçar havendo grandíssimas dificuldades a vencer espero porém em breve poder comunicar eu meter-lhe o ferro.

Já deve lá ter chegado o mausoléu que executei para o finado Magalhães Visconde de Araguaia porém só o poderá ter visto em parte, eu aguardo aqui com grande interesse notícias sobre esse meu trabalho o qual também servirá a patentear o meu contínuo trabalhar. Agora estou fazendo um esboço para executar um pequeno monumentinho do Barão e Javari, mas isso será ou não será feito, eu não o poderei executar se quiserem que depois de concluir meu grande grupo, que aqui entre nós vai ficar XPTO.

Nada também me escreveu sobre a Vênus de Calipígia! E sobre as relíquias que lhe mandei. Eu soube pelo Felix que estavam construindo grandes salas novas na nossa Academia e talvez suponho que seja essa a razão pela qual Vª Sª me tem esquecido. Enquanto estão esboçando o grupo eu estou concluindo o bustinho de sua menina e verá que lhe agradecerá bastante como o arranjei.

Muitas vezes me tenho querido dizer a Vª Sª se a Academia quisesse fundir o busto do Taunay que me o mandasse porque estando eu aqui se pode fazer o trabalho por pouco assim como se desejasse ter alguma coleção de modelos da época do renascimento (creio que falta aí) que aproveitassem da minha estada aqui.

Espero que sua saúde continue sempre bem, assim como a de sua Exma. família, nós por aqui estamos em pleno verão, o que quer dizer 38 e 39 graus centº, o Henrique está trabalhando em Capri, e gozando de saúde esperemos que este ano ele não se adoente, eu continuo sempre com a saúde que trouxe de lá.

Termino esta minha recomendando-me sempre que me faça saber em que posição me acho, e pedindo que tenha a bondade de recomendar-me a sua Exma. família.

Digne-se aceitar como sempre os sentimentos de amizade e consideração.

do seu afei. e obrig. amºs

ass. Rodolpho Bernardelli.

CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 17 de junho de 1883.
DOCUMENTO PERTENCENTE AO ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DOM JOÃO VI/UFRJ

Academia Imperial de Belas Artes
Rio de Janeiro, 03 de junho de 1883.

Ilmo. Sr.

Em 31 de dezembro próximo vindouro terminará o tempo de estada na Europa concedido ao aluno Rodolpho Bernardelli, já prorrogado por 2 anos, conforme aviso de 7/2 do ano passado, em virtude do requerimento do dito aluno e “parecer” motivado da Congregação de professores, como tudo consta do meu ofício de 1 de janeiro do dito ano. Havia então o pensionista solicitado, além daqueles dois anos, mais um com aumento da pensão, para viagens e a Congregação no referido “parecer”, entendendo ser justa a pretensão, declarava o aluno merecedor de benigno deferimento. Naquele meu dito ofício... algumas razões para corroborar o pedido de pensionista, identificando-me com a Congregação com a qual considero-me de inteiro acordo.

O Governo Imperial concedeu o aumento de 2 anos da pensão, e adiou para mais tarde o despacho do aviso destinado às viagens e visitas aos museus e galerias da Europa, como havia concedido em 1874 ao então pensionista, e hoje professor honorário, João Zeferino da Costa.

Parece-me ser agora a ocasião de resolver sobre este assunto, e V^a Ex^a me permitirá que, repetindo o pedido da Congregação, acrescento que a concessão de mais um ano, então útil, é atualmente necessária, pois que o pensionista, escreveu-me de novo, participando que o “escarpelino” encarregado de desbastar o mármore para o grupo de “Jesus Cristo e a Mulher Adúltera” que constitui o trabalho de que se deve ocupar durante o prazo da prorrogação obtida, só lhe entregará o esboço em agosto próximo, ficando-lhe até o fim do trabalho apenas 4 meses, tempo de todo ponto insuficiente para conclusão de tão importante obra.

Na qualidade de Diretor da Academia de Belas Artes, entendo que me ocorre o dever de interceder sempre pelos artistas dignos de proteção de solicitar os meios de adiantamento a aluno de talento que se entregam assiduamente ao estudo da arte, e de alcançar-lhes as recompensas sem as quais dificilmente se dá a emulação indispensável para o progresso.

Concede-me pois V. Excia que, em vez de mais um ano de prorrogação, eu proponha para Rodolpho Bernardelli 18 meses, sendo que no final com aumento de pensão, a fim de que, além do prazo necessário para viajar visitando aqueles países da Europa mais adiantados na cultura das belas artes, e (...) tenha ele tempo suficiente para bem acabar o grupo a que acima me referi, e possa executar em mármore uma cópia da “Vênus de Médicis”.

A idéia de mandar copiar em mármore esta belíssima estátua grega teve origem em vista da extrema perfeição com que ele desempenhou a cópia da “Vênus Callipigia”, última remetida. Acresce que o nicho que ornava a antiga sala semicircular no qual havia um gesso representando sua Majestade o Imperador, fica agora colocada no patamar do primeiro lance da nova escada principal do sobrado, e neste lugar impede o respeito que se coloque a efígie do soberano; a estátua, porém, da deusa da beleza caberia até perfeitamente e desse mito, uma das mais belas representações é sem dúvida alguma a afamada “Vênus de Medicis”.

Se V. Excia se dignar a acolher benigno este pedido, será necessário desde logo habilitar o pensionista com os meios pecuniários indispensáveis para o material da execução da referida estátua, e como ela é, tanto no trabalho como nas proporções, semelhante a “Vênus Callipigia” creio que a mesma quantia que foi concedida para esta será suficiente, isto é, seis mil francos.

Deus guarde V. Excia.

Ilmo. Exc. Sr. Dr. Francisco Antonio Maciel
Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império

Antonio Nicolau Tolentino

MINUTA de ofício do diretor da Academia ao ministro do Império. Rio de Janeiro, 03 jun. de 1883.
Arquivo Histórico do Museu Dom João VI. Notação 5125.

Do relatório de 1884

... De Roma enviou o distinto pensionista Rodolpho Bernardelli uma cópia em mármore da célebre estátua da Vênus, cognominada de Calípigia, em que se patenteia a proficiência com que o nosso pensionista maneja o cinzel e talha o mármore.

Este trabalho que tem merecido os maiores louvores de quantos o tem visto, suscitou na Congregação a idéia de incumbir o dito pensionista da execução de igual cópia da famosa Vênus de Medicis, tendo esta idéia merecido a benigna aprovação de V. Ex.cia. Foram-lhe concedidos mais seis meses de estada em Roma e a quantia de seis mil francos para as despesas do material daquela encomenda.

Ao mesmo pensionista aprovou V. Ex.cia conceder mais um ano de pensão para viajar e visitar as cidades mais opulentas em monumentos, galerias e museus de belas artes, sendo-lhe abonada a quantia de 2.000 francos para as respectivas despesas.

Estas palavras, sem dúvida, bem merecidas por aquele digno pensionista, demonstrando o apreço que tem o Governo Imperial pelos esforços, comportamento, e o trabalho dos bons pensionistas, senão fecundos em felizes resultados, não só imediatamente pelas lições que para si e para esta Academia colherá aquele incansável estudante, mas também pelo incentivo de animação que promoverá nos futuros pensionistas e desejo de merecerem iguais favores.

CÓPIA de trecho do relatório da Academia de 1884. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI. Notação 5127.

ANEXO II – ARTIGOS DE PERIÓDICOS

HUELVA, Julio. Bellas Artes. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.12, p.1. 13 ago. 1875. Folhetim da Gazeta de Noticias. AEL/UNICAMP

BELLAS-ARTES

Se é certo que deve ser julgada a civilização de um povo pelo estado de desenvolvimento a que elle tiver levado as bellas-artes, o mundo olhará para nós com piedade e decerto negará todas as conquistas, que innegavelmente temos feito em muitos outros ramos de conhecimentos humanos.

As bellas artes, entre nós, quasi não existem. Vegetam apenas encarceradas por estreitos cacifos de uma academia pequena por fora e por dentro.

Galerias de pintura e esculptura, que são em todas as nações a verdadeira escola para educar o povo, pela contemplação do bello e arreigar nelle a estima a regeneração pelas artes – não as tem o nosso paiz.

As colleções artisticas dos particulares são poucas e todas mediocres e a unica colleção official – a da Academia de Bellas Artes – só tem de pomposo o titulo de *pinacotheca*.

Na verdade gastar uma palavra de tantas letras, com uma colleção com tão pouca cousa, e inferior em numero e importancia a de qualquer *bric-à-brac* da Europa – é uma *tecnomania* por demais luxuosa.

Nesse simulacro do museu artistico vivem, em relações de perfeita amizade as cópias com os originaes. Escolas – nem mesmo classificadas! Os generos confundidos assim como quem grupa em hybrido connubio uma penca de bananas e a veneranda imagem do glorioso martyr S. Sebastião! A harmonia da cór, na collocação, nem sequer respeitada: não se attendendo ao pessimo effeito geral da nossa irrisoria galeria, a qual semelha-se muito na cór – a uma taboleta de droguista – e na classificação – á uma *omellette* – ou a uma caldeirada de sardinha! Os modelos de esculptura andam, pouco mais ou menos, pela força dos *coelhinhos de gesso*, que nos cortejam de cima dos taboleiros que trazem á cabeça os vendilhões *carcamanos*! De gravuras em madeira conhecem lá apenas o *processo encaustico* para carimbar algum barril de quinto de velho Porto ou generoso Madeira. Pelo que respeita á gravura em cobre, a água-forte, a talho-doce, ou em aço, fallem apenas as notas do Thesouro e as do Banco do Brasil!

Enfim a nossa Academia de Bellas Artes, cujo edificio já houve quem tivesse o desfaçamento architetonico de lhe chamar monumento, mas que nos pareceu sempre um pavilhão da feira do Espirito Santo, é Academia porque tem lá no frontespicio umas palavras que o asseveram o que ainda assim tiveram o bom senso: de as escrever em latim, para que nem todos percebessem o embuste.

Seria injusto attribuir aos professores desta escola, o estado de marasmo em que jazem as bellas artes na nossa terra. Seria mesmo injusto não consigoar os esforços de todos elles, para levantar a arte de tão aviltante esquecimento, já requisitando livros e colleções de gessos classicos e modernos. Já mesmo solicitando a requisição de quadros notaveis para a sua galeria.

Daquellle desmantellado galcão saem sãos e escorreitos, na consciencia e para com a patria, os modestos e honrados professores.

São os nossos governos que mais versados em politica do que em artes, julguem que uma estatueta de *biscuit* é a ultima palavra da esculptura, e que uma *lythographia* colorida é a ultima expressão da divina arte de Raphael Sanzio.

Por um daquellles caprichos inexplicaveis do acaso, o mesmo que fez de Robusti, o *Tintoretto*, um grande artista com quanto fosse expulso por incapaz e má figura, do *atelier* de Ticiano: a academia, de vez em quando, *choca* um artista.

A maior parte das vezes morre de gemma pouco depois de nascer. Outras chegam a atingir as elevadas regiões de pintor de taboetas, pintor de *historia*...[ilegível] que é um é a mesma cousa.

Quando porém se não dão estas fatalissimas circunstancias, quando o artista consegue desprender o vôo apesar da academia, a atenção não se pôde mais desviar d'elle. E do dominio da historia, e deve nel-o [ilegível] aquelle que escape de uma [...]daquella força.

O Sr. Rodolpho Bernardelli realiza presentemente este milagre, muito de figurar na historia de qualquer santo... de S. Lucas..., por exemplo, que é pintor.

Já do seu talento nos havia dado provas o Sr. Bernardelli com a sua estatua "Saudades da Tribu" realisação em parte das promessas que nos tinha feito com a estatua anterior David.

O trabalho que hoje está em mãos do nosso artista é a nosso ver, de tal valor, que nos parece um vandalismo não solicitar dos poderes publicos, que seja *exportado*, e enquanto antes, este artista; tendo o cuidado ainda assim de o fumigar e desinfectar de algum vicio, que por ventura tenha contrahido na nossa atmospha artistica!

A estatua de que tratamos e que representa "*Um indio surprehendido por um reptil*", titulo de nossa lavra visto que ainda não ouvimos outro de seu auctor, não é com certeza uma Venus de Medicis, nem mesmo uma *Gloria Victis*, de Mercié. Bernardelli não é Canova, nem Pradier, nem Jouffroy; Bernardelli é Bernardelli. Constitue uma individualidade. Conserva virgem a poesia das nossas maravilhosas florestas; conhece por modelos, não as estatuas da velha escola grega, mas as formas elasticas e robustas dos selvagens, que ainda povoam parte do nosso solo. Tem por farol apenas o seu genio e o estudo da natureza, isto é, as duas condições mais essenciais para se crear um grande artista.

O sentimento da arte é intuitivo no nosso esperançoso esculptor. Sabe fugir, como os mais experimentados, ao monotono effeito das linhas parallellas, o mais terrivel escolho do estatuario. Apresenta, não sabemos porque feliz inspiração: uma estatua que não tem um unico dos quatro pontos de vista sacrificado, quando muitos esculptores de nomeada se consideram felizes se apenas sacrificam um só lado dos seus modelos. Sem cahir nas exagerações de Miguel Angelo, exagerações que este grande vulto artistico confessou nos ultimos momentos de sua existencia, Bernardelli respeita a verdade da anatomia com acerto e parcimônia, e das obras d'elle se pôde dizer o que os discipulos de Ingres gravaram no seu tumulo:

"O desenho é a probidade da arte".

Quanto á expressão nada mais se pôde exigir. Alliar os dois sentimentos oppostos – o medo e a coragem – fazendo um todo homogeneo e harmonico, é commettimento para ser admirado em artista mesmo de universal nomeada.

Acudam-lhe pois, em quanto é tempo. É um genio nacional que merece, como nenhum outro até hoje tem merecido, o ir estudar, no velho mundo, os velhos mestres.

Em quanto á Academia de Bellas Artes, dissemo-lhe o que sinceramente sentimos; se não lhe agradar a franqueza vingue-se em recordar-nos a resposta do velho Voltaire:

Maitre André, faites des perruques.

Julio Huelva

BELLAS ARTES

Fallo hoje dos poetas, dos crentes.

Vejo-os ás vezes ahi passarem esses moços esperançados, sonhadores e cheiros de confiança; e, considerando esta sociedade, onde a arte é tida em tão pouco apreço, onde a arte é tida em tão pouco apreço, onde a musica, o theatro não passam de uma distração accidental, onde a olcographia e o retrato photographico, de mistura com os gatos e papagaios de gesso adornam as salas e são olhados com a mesma attenção que se dispensa a uma batalha de Victor Meirelles, a um bom retrato de Rocha Fragoso, a uma boa redução das estatuas de Pradier, eu me pergunto condoido:

- Que esperam elles? Em que sonham, em que confiam? Que futuro os aguarda, se o governo não os acolhe, se em vez do ministro que hoje concede alguma animação á arte, vier amanhã um outro como os que têm idos sem curar do seu progresso?

E elles passam, os sonhadores, os poetas, sorrindo esperançados, cheios de confiança. É que o talento, mas o talento verdadeiro, o talento creador, o que se illumina da scentelha divina, é sempre descuidado do futuro. Trabalha e crê. Crê na arte e trabalha por ella. Que importa o mais?

Quando a idade permite sonhar, sonha e pinta o quadro, e modella a estatua e escreve a opera.

Depois, o sonho se eesvanece, contrahe-se o sorriso, a esperaná mingua, e o triste tem fome.

Tem fome?

Pois bem: musico, ahi estão as orquestras dos theatros; pintor, todos os dias ha reformas de seccos e molhados, não faltam taboetas e letreiros; estatuario, fabrique leões para os portões das chacaras e moldes para as obras das olarias.

Que mais querem? Têm aspirações mais altas? Não as tivessem!

E elles passam, os sonhadores, os poetas sorrindo, esperançados, robustecidos pela confiança, e nem pensam nas contrariedades, os insultos!

Não importam! pensemos nós por ellas.

Ahi esta aberta a exposiçao dos trabalhos annuos dos alunnos da academia de bellas artes.

É abundante desta vez, pelo menos na quantidade.

Onde ella é minguada é na estatuária; e no entanto é exactamente ahi que encontramos o melhor trabalho.

Iamos quase dizendo: o unico.

Oh! não se offendam os autores dos demais. Sabemos perfeitamente que não satisfaz [ilegivel] ás exigencias da critica severa o trabalho que mencionamos com preferencia; mas os outros satisfazem menos. É, portanto, aquelle o principal.

É uma estatua de tamanho natural.

Esta só, mas é uma composição, representa uma idéa, conta uma historia, exprime um poema inteiro aquella figura solitaria.

Lá está a inscripção no soco: *Saudades da tribu*.

Mais alguma attenção, um estudo mais refletido, mais liberdade talvez na execução, mas confiança nas suas aptidões e o autor daquelle trabalho, o Sr. Rodolpho Bernardelli bem pudera dispensar se de traçar a inscripção; lel-a-hiam todos na expressão da figura, á primeira vista, sem demorado exame.

É um indio; tem concluído a tarefa, sentado em uma pedra, repousa os membros fatigados, empunha ainda o alvião e lembra-se da pátria, e tem saudades da sua tribo de onde o afastou a catequese para admittil-o á communhão dos homens civilizados: o trabalho.

Foi esta sem duvida a idéa que presidiu á criação daquella estatua.

E executou-a o autor?

Vejamos.

Ao simples aspecto da figura conhece-se ahi o producto de uma intelligencia vigorosa, activa, applicada e decidida, mas em que o enthusiasmo domina a sensibilidade, em que o ardor amollece a reflexão. Dir-se-hia uma estatua fundida, com todos os defeitos e boas qualidades do molde, feita de um jacto, e não a execução de um pensamento concebido, estudado detidamente, com reflectida calma, e executado mais com a energia da convicção do que com anciedade e afã do enthusiasmo juvenil.

Ha sem duvida nenhuma grande fidelidade no typo, encontra-se nelle os caracteriscos da raça sem mesquinhez que prejudique a grandeza do assumpto, sem exageração que o torne absurdo, peccando talvez por parcimonia do cunho ideal que communmente marca as obras dos grandes mestres.

A figura está quasi nua, tendo apenas por vestuário uma ligeira tanga. Está sentada sobre um bloco, com as pernas estendidas e cruzado um pé sobre outro: segura com uma das mãos o cabo do alvião, e descansa a outra sobre a perna direita, com a palma voltada; o corpo verga-se-lhe á fadiga, com bem espresso abandono e, contorcendo o dorso, volta o rosto, alongando a vista para o horisonte onde imagina estar situada a tribo.

É esta a attitude, e bem pensada é.

Todo o tronco é bem contornado, a musculação revela estudo, sobretudo em toda a parte fronteira, e as pernas, até a sua extremidade, incluindo os pés, são de um acabado satisfactorio, principalmente nas minuciosidades do tornozelo e do pé, na posição representada.

Outro tanto, porem, e infelizmente, se não póde com justiça dizer do mais. Não nos parece natural a posição do braço direito; vemol-a forçada inadmissivel mesmo, e isto pelo afastamento em que está o braço em relação ao corpo. Sem esforço, sem constrangimento semelhante posição nao é aceitável, desde que nao nos distraiamos da idéa representada.

O braço esquerdo resente-se igualmente desse defeito. Aquella mão que segura o cabo da ferramenta revella energia no gesto, quando só deveria represental-a na forma. Já não exigimos que o alvião jazesse por terra e o braço pendesse em completo abandono ao longo do corpo, o que fôra talvez mais acertado; mas ficariamos satisfeito[s] se na mesma posição, com os dedos contrahidos, um tanto distendidos, amparasse aquella mão incouscientemente, o cabo da ferramenta tendente a cahir e sustido ainda sem intenção daquellle que lhe evita a queda.

Estes reparos que ahi assignalamos contribuem grandemente para ouro não menos importante, mesmo mais prejudicial á estatua, e que passamos a mencionar.

Fallamos do olhar.

Não revela este a expressão da saudade, idéa unica que devia animar-o. Aquelle olhar devera ser abstracto indefinido, sem objetivo determinado, mas vago longo, a perder-se entristecido nas brumas do horizonte, onde na miragem creada pela recordação suppõe elle a tribo que lhe desperta a saudade.

Assim como está, parece prender-se em um ponto fixo, e, o que mais é, attrahido pela curiosidade, não de uma cousa que se procura ver com a imaginação, mas do objeto que se espera com prevenida tranquillidade e sem receio.

Sabemos que na pintura ha o poderoso auxilio da pupilla, onde o pincel póde imprimir a expressao do olhar; mas exactamente ahi é que se faz valer a habilidade do escultor. O

olhar, por sua vez illuminado, anima o semblante com a expressao que elle traduz. O esculptor, privado daquelle auxilio da pupilla deve imprimir na physionomia o sentimento que suppõe animar o olhar. E assim o semblante do indio devera manifestar tristeza, o que com justeza não póde a critica encontra naquella de que tratamos.

A posição dos braços, onde maior desenvolvimento de musculatura no ante-braço, fora para desejar, a energia da mão esquerda empunhando firme o instrumento e aquelle olhar curioso e attento lembram antes um dos intrepidos filhos de nossas mattas, que pressentiu ruido na folhagem e, suspeitando o perigo, cujo alcance busca conhecer aguarda prevenido o bote da fera, que alias não teme, conscio de seu valor.

Pery, aquella monumental criação do Sr. José de Alencar no seu Guarany esperando o bote da onça que devia conduzir viva aos pés da sua Cecy adorada, pudera talvez ser representado assim.

Eis os principaes defeitos, diremos mesmo os unicos defeitos, que encontramos em trabalho aliás de tamanha magnitude, se attendermos a que é de um discipulo da nossa academia, feito em nosso paiz, onde não sobejam nem exemplos, nem modelos, onde mesmo de modelos e exemplos ha quase absoluta falta.

Ha porventura outros senões, que a critica severa não seria desculpavel deixar de assignalar. Pertencem elles, porém mais ao estylo, á maneira, que de ordinario adquiri-se na aprendizagem, e que não se poderia censurar no discipulo sem tornar por elle responsavel o mestre.

É isto, porém, irremediavel? Não acreditamos. Apreciem aquelles que pódem e devem fazel-o muito que fez o Sr. R. Bernardelli, e proporcionem-lhe os *meios* de fazer como pode, como tão brilhantemente promette, muito mais ainda.

Deixal-o ahi ficar é um perigo, é um crime. Salve-se a sua vocação, o seu enthusiasmo emquanto é tempo, ter-se-ha cumprido um dever.

Giuseppe Diabolino.

ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. AEL/UNICAMP

ACADEMIA DE BELLAS-ARTES (EXPOSIÇÃO)

Fabiola, a altiva filha de Fabius, o qual havia adquirido fabulosas riquezas arrendando os rendimentos das províncias romanas da Ásia; Romana que em beleza não cedia a nenhuma dama da sua hierarquia, idade e fortuna, devia naturalmente ter grande numero de pretendentes que aspirassem á sua mão.

Filha unica e órfã de mãe, orgulhosa, irascivel, porque seu pai, complacente em demasia, a tinha enchido de mimos desde a mais tenra idade; abandonada aos caprichos da sua fantasia, inclinada á philosophia de Epicurio, considerando o christianismo como uma doutrina vil, material e vulgar, desprezando o paganismo com os seus deuses, vícios, fabulas e idolatria, não acreditando senão na vida presente e nos seus gozos materiaes e tendo no seu próprio orgulho um escudo que lhe protegia a virtude – olhava com repugnancia para todos esse pretendentes mais ou menos ambiciosos e interesseiros, filhos de uma sociedade pagã, frivola e corrupta.

Havia, porém, um homem por quem Fabiola sentia uma verdadeira inclinação: era Sebastião – o tribuno, official superior da guarda imperial ou pretoriana.

Tendo de idade apenas 30 anos, já se havia distinguido pelo seu valor no campo de batalha e gozava da mais alta consideração dos imperadores Deocleciano, no Oriente, e Maximiano Hercules em Roma.

Ellegante, sem affectação; de conversação attraente, sem divagar nos assumptos vãos que occupavam a sociedade daquelles tempos, era o perfeito typo do homem de coração nobre; tendo por unico motor a honra, por unico pensamento as ideas generosas; forte e valoroso, sem que nessa força e valor se divisasse a minima sombra de orgulho ou ostentação.

Não escaparão a Fabiola todas estas qualidades do franco e generoso Sebastião e muitas vezes dizia consigo mesma: - Que generoso character. Quanto differe de todos que vêm á nossa casa. Nunca uma frivolidade se lhe escapa dos labios, nunca um olhar impertinente se desprende das suas brilhantes pupilas, serenas e alegres. Quanta sobriedade verdadeiramente militar, á mesa; como se reconhece nelle um heróe pela modéstia tão admiravel, quanto admiraveis são as suas proezas. Oh, que se elle sentisse por mim o que os outros se fartão de me dizer...- e não acabava a phrase, mas uma profunda mellancolia se lhe apoderava da alma.

O tribuno Sebastião ignorava a que ponto chegavam as simpatias que lhe dedicava Fabiola.

Denunciado por Fulvios, seu inimigo mortal, e interrogado pelo imperador Maximiano, Sebastião declarou que era Christão e que disso se vangloriava.

O imperador chamou Hyphax, capitão dos archeiros africanos e ordenou-lhe que na manhã do dia seguinte amarrasse o tribuno a uma arvore do bosque de Adonis e que o flechasse de maneira a morrer lentamente esgotado pela dor e pelo sangue.

Não obstante as precauções que tomárão para que não transpirasse a noticia, soube-se em poucas horas que se tinha descoberto que o tribuno Sebastião pertencia ao cristianismo e que deveria ser morto a flechadas no dia seguinte.

Mas em ninguém produziu este boato tanta impressão como em Fabiola.

Sebastião, um christão! Elle, o mais nobre e puro dos patricios romanos, filiado nessa seita vil e estúpida? Parecia-lhe impossivel, tanto se lhe representava a religião de Christo como ignóbil e miserável.

Estas ideas trespassavão-lhe o coração como outras tantas flechas agudas. Parecia-lhe que ia soffrer uma perda pessoal, e que a sorte de Sebastião a interessava como se fora unida ao tribuno por laços intimos e mysteriosos. Occupava-se com estas reflexões que a obscuridade crescente tornava cada vez mais pungentes, quando nesta ocasião entrou a sua escrava Afra Abyssinia ambiciosa e lisonjeira, que lhe trazia a sua refeição nocturna. Ao passo que ia fazendo o serviço, Afra perguntava:

(¹) – Já sabe da noticia, minha senhora?

- Que noticia?

- Ora, que Sebastião vai ser trespassado de settas amanha de manhã. Que pena, um moço tão perfeito!

- Cala-te, Afra, a menos que me não tragas alguns pormenores.

- E é que trago: mesmo pormenores muito curiosos. Sebastião pertence á seita miserável dos christãos!

- Silêncio, não tagareles sobre o que tu não podes comprehender.

- Pois seja, se essa é a vossa vontade. Parece-me que a sorte de Sebastião vos é absolutamente indifferente. A mim é que não me importa. Além disso, não é o primeiro official que matão os meus compatriotas. Tem executado um grande numero delles, e também têm salvado alguns; mas provavelmente é por acaso.

Havia nas palavras da escrava uma intenção que não escapou ao espirito perspicaz de Fabiola. Olhou para Afra e nada notou de estranho na sua physionomia. Por fim a patricia resolveu-se a perguntar-lhe:

- Afra, o que queres dizer com isso?

- Nada, nada. O que pode saber uma pobre escrava e, sobretudo, o que pode ella fazer?

- Vamos, vamos, as tuas palavras tem uma significação que quero conhecer.

A escrava circumdrou a mesa, aproximou-se da espécie de leito em que repousava Fabiola, deitou um olhar de desconfiança em torno de si, e depois disse em voz baixa:

- Quereis preservar os dias de Sebastião?

- Mas certamente, disse a Romana estremecendo.

A escrava pôz os dedos nos lábios, como que reclamando silêncio, e disse:

- Olhe que custa caro.

- Diz o preço.

- Cem sesterces e a minha liberdade (²)

- Aceito. Mas que garantias me offereces.

- A importância será paga só depois da execução.

- Está decidido; e por tua parte, que garantia exiges?

- A vossa palavra, minha senhora.

- Vai, Afra, e não percas tempo.

Em seguida a escrava dirigio-se ao palácio, penetrou no bairro mauritano e procurou o commandante.

- Que queres a esta hora, Jubala, perguntou o chefe: está noite não ha festa.

- Bem sei, Hyphax, mas tenho um negócio importante a propor-te.

Então Afra offereceu-lhe, além da sua mão, uma importante quantia para que o chefe africano fizesse com que seus archeiros ferissem de leve Sebastião e o deixassem apenas desmaiado pela perda de sangue.

Entretanto Sebastião ignorava estas negociações e dormia profundamente na prisão. Quando acordou orou a Deus, não para que lhe dêsse coragem, mas entoando hymnos de alegria, de louvores e de glória ao Rei dos reis.

Preso a uma das árvores, aproximou-se d'elle Hyphax e os seus archeiros.

¹ Fabiola, Cap. XXV.

² Aproximadamente 7:200\$ da nossa moeda.

O primeiro Mouro esticou a corda do arco e a flecha foi cravar-se tremendo no corpo de Sebastião. Cada um dos executores atirou por sua vez e o martyr ficou desfalecido. Os guardas cortarão as cordas que o prendiam á arvore e o tribuno cahio aparentemente morto.

É baseado na maneira por que Wiseman descreve o primeiro martyrio de São Sebastião, que o Sr. Bernardelli, nosso pensionista em Roma, representa este assumpto no magnifico baixo-alto-relevo que se vê numa das salas da exposição da Academia de Bellas-Artes.

No primeiro plano, e prostrado no sólo, está São Sebastião inânime, tendo a cabeça suspensa pelos braços de um dos escravos de Santa Irene, enquanto que um outro o segura pelo hombro direito.

Em pé esta a figura da escrava Afra; no lado della, e mais ao fundo, acha-se o chefe dos archeiros Hyphax, de mão na cintura e rindo com o sorriso bestial de um Numida pagão, que adorava todas as abominações, que acreditava em todos os absurdos, que se entregava a toda a sorte de vicios e commetia toda a espécie de atrocidades.

A composição é do *genero pyramidal*, desenvolvendo-se as linhas geraes exteriores com tal elegância e majestade, que se poderá dizer que este trabalho de Bernardelli é uma das composições mais bem grupadas da exposição.

Em que, sobretudo, se torna notavel nesta esculptura, é pela maneira porque está modelado o nu. A figura do martyr e a dos dous escravos que o seguram são de uma anatomia irreprehensivel.

Por debaixo dos pannejamentos da escrava Afra adivinha-se o nu escrupulosamente desenhado, e a figura de Hyphax representa magnificamente a construção herculea do robusto capitão dos archeiros africanos.

Bernardelli é um dos mais esperançosos pensionistas que temos enviado ao estrangeiro, e o *Primeiro Martyrio de São Sebastião*, que este discipulo de Chaves Pinheiro expõe na Academia de Bellas-Artes, merecia ser passado do gesso para o mármore.

Essas irmandades e confrarias riquissimas que abundão no Rio de Janeiro ganharia muito em substituir pelo trabalho de Bernardelli as imagens do glorioso martyr que por ai vemos nas igrejas, que parecem, não representá-lo como quem sofre dolorosamente, mas como quem vai encetar, de castanholas em punho, uma *Jota Aragoneza*!

No dia em que se inaugurou a actual exposição da Academia de Bellas Artes ouvi algumas pessoas estranhar o genero deste trabalho e perguntavão em tom de censura como se deveria classificar aquella composição: de alto, se de baixo-relevo.

Nem uma cousa, nem outra: ou, se o quizerem, uma e outra, como o fiz ha pouco, sem que dahi entendesse causar prejuizo sensivel ás grandes questões da arte.

O processo com que é feito o trabalho esculptural em questão nada tem que ver com a *escola*, o *estylo* ou mesmo a *maneira* do artista; é um processo como outro qualquer e nada mais, e presentemente ninguém já se preocupa com os *processos* artisticos.

Todos se admittem hoje: telas pintadas á espátula, quadros pintados a agua-raz e sem verniz para ficarem foscos: pinturas esboçadas a claro-escuro e iluminadas depois como os antigos quadros góticos: trabalhos feitos a tinta a corpo; outros a vellaturas, outros ainda a esfregassos; tudo se admittre hoje, contanto que pelo processo adotado se obtenha o effeito que o artista tem em mente.

Seja qual for o genero de esculptura de Bernardelli, seja qual for o processo que adotou, o certo é que conseguiu com elle um magnifico effeito.

Suponha-se que o Primeiro Martyrio de São Sebastião é um grupo de estatuas que, por fundo, em lugar de um panno preto, tem uma paisagem figurada pelo próprio autor.

Suponhão isto, ou mesmo não suponhão nada os classificadores, que isso pouco importa ao progresso e desenvolvimento das bellas artes.

Teria muito que ver se um artista tinha que desprezar um processo qualquer que lhe fornecia grandes recursos de efeito, só porque os classificadores se podião ver um dia em embaraços para determinar a família a que pertencia a composição artística.

Em frente da composição que acabamos de escrever estão ainda dous estudos de cabeças, modelados pelo mesmo artista.

Representa uma a cabeça de um Christo, não com a expressão com que o Salvador acolhe as crianças, mas com a que naturalmente devia ter, quando expulsou os mercadores do templo.

Se de facto era a idéa do artista representar a cabeça de Christo, o que não asseveramos, por que o catálogo nada diz a este respeito, ha talvez nella demasia energia e severidade; lembrando a expressão do Filho-Deus no *Juizo Final* de Miguel Angelo.

A cabeça de mulher, que se acha ao lado do busto a que nos referimos, é de uma graça e uma originalidade verdadeiramente encantadora.

Duas academias modeladas com muito saber completão a exposição do pensionista Bernardelli, que será, segundo vemos pelas rissonhas promessas que agora apresenta, um dos artistas mais notaveis do nosso paiz.

Fallando de Bernardelli, acode naturalmente ao espirito o nome de seu mestre, o professor de estatúaria da academia, o Sr. Francisco Manoel Chaves Pinheiro.

Este escultor, que tem prestado longos e importantes serviços ao estabelecimento onde leciona a muitos anos, não tem acompanhado, talvez, em todas as suas obras, as evoluções que tem sofrido as artes, e especialmente a arte da esculptura.

Na exposição apresenta apenas alguns bustos de bastante merecimento.

Mas não é como artista que falarei de Chaves Pinheiro, mas como professor dedicado e zeloso. Comquanto este artista não apareça na exposição com obras avultadas, está sempre de braços abertos para receber todos os melhoramentos e para acolher e proteger todas as vocações que se manifestão no seu ramo artistico.

Bernardelli tem, é verdade, progredido no estrangeiro: mas, perguntaremos nós, quem foi que o dirigio, quando aquelle escultor modelou as *Saudades da Tribu*, o *Indio surpreendido por um réptil*, *David vencedor de Golias* e tantas outras obras que revelavão, não só o manifesto talento de seu autor, como a acertada direcção do seu mestre, que, longe de o querer prender com as peias da sua escola, lhe alargava os horizontes e o ensinava a navegar em mares onde nem sequer elle próprio tinha navegado?

Chaves Pinheiro poderá deixar ás vezes a desejar como artista; porém como mestre é o modelo dos mestres e, como homem, o exemplo da abnegação e da honra; coração, onde a inveja nunca encontrou abrigo; alma, onde as mesquinhas paixões nunca fizeram ninho.

O honrado professor da Academia póde, em todo caso, descer ao tumulto em paz com a sua consciência artistica, tendo legado á sua pátria a bonita estatua do celebre actor João Caetano.

Entre os trabalhos de esculptura que vemos na exposição, é digno de nota o grupo original, em gesso do Sr. Cândido Caetano de Almeida Reis, a Miséria e o Gênio.

Conquanto não concorde com a *moralidade* que o autor pretende tirar da composição do seu grupo, por que é exatamente da luta titânica entre o gênio e a miséria que tem sahido as produções mais colossais e os nomes mais notaveis que registra a história das artes, a esculptura do Sr. Almeida Reis revela muito talento e estudo.

Algumas pessoas notão na figura da Miséria grandes desproporções no desenho, e assim seria se o autor não tivesse em mira a figura symbolica da Miséria.

Desde que o artista entre nos dominios da phantasia, são permitidas estas liberdades, tanto mais em assumptos como estes, que pertencem á classe das allegorias.

Não se poderiam mesmo supor erros tão palpáveis de desenho no autor das estatuas de *Miguel Angelo Buonarotti*, do *Rio Parahyba do Sul*, do *Crime*, da *Estrella d'Alva* e do *Bispo de Chrysopolis*.

O aspecto geral da seção de escultura, posto que não se encontrem nella os progressos que este ramo das bellas-artes tem feito na Europa, é bastante para que possamos affirmar a inutilidade de recorrer ao estrangeiro para os monumentos que tenhamos de erguer no Brazil.

Se isto não é tanto como seria para desejar, é, pelo menos, bastante consolador para o nosso crédito artistico. (...)

NIMIL. Nas Bellas-Artes. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 5, n.199, 27 ago. 1884. p.2. AEL/UNICAMP

NAS BELLAS ARTES

(...).

Entretanto não nos demoremos e penetremos na sala dos trabalhos de escultura.

Um deslumbramento!

O espectador para á entrada e sente-se mal á força de sentir-se bem.

O vulto da *Faceira* arrebatá-o e arrasta-o

É uma criação esplêndida que faz honra ao nosso paiz, á academia das Bellas Artes e ao auctor, o Sr. Rodolpho Bernardelli.

Tem-se fallado tanto sobre a *Faceira* que achamo-nos receosos dando também a nossa opinião.

Aquella mulher de contornos opulentos e seductores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que de seu corpo dimana: aquella mulher india, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil bellezas, os mil segredos que ella não teme desvendar, provoca do visitante todas as atenções.

E se obrigado a contemplá-a avidamente. Como que alli se vê um corpo que sente, que tem nas veias o sangue a gyrar, nos lábios a contracção da volupia, e um coração dentro do peito.

Aquelle gesso parece que se anima: Quando se o fita de frente, como que se julga ver a cintura arquear-se mais para traz e a carne palpitar.

E não ha meio de despregar a vista d'essa concepção grandiosa.

Confessamos a nossa fraqueza. A força de admirar, de examinar ponto por ponto, linha por linha, os contornos da *Faceira*, o espectador acaba por convencer-se que esses trabalhos não se descreve, vê-se.

O entusiasmo se apodera d'elle de tal sorte que ha receio de dizer muito e afinal vir um outro que também viu a *Faceira* e dizer: não disse nada.

Fiquemos, pois, nas palavras acima. Ellas exprimem toda a nossa admiração, toda a impressão agradabilissima que nos deixou o trabalho do Sr. Bernardelli.

S. Antônio, o casto, não resistiria á *Faceira*.

(...)

NIMIL

ESTHETICA Imperial. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.237, p.1, 15 out. 1885. AEL/UNICAMP

ESTHETICA IMPERIAL

“Abriu-se afinal a exposição dos trabalhos de Bernardelli.

A sensibilidade nacional, fria como o mármore, que o gênio animou, começa a tomar as formas polidas e atraentes das suas estatuas, e comover-se como estas pela influência sobre natural do artista.

Toda gente sahe da Academia de Bellas Artes com o espirito alado no arrebatamento do Bello, sentindo revolver-lhe o espirito o olhar morto das Vênus redivivas; agitando-se com a vibração sensual d’aquellas linhas adoráveis, que fallam da Grécia antiga, da Grécia das alamedas, cujas sombras embranqueciam mais a cutis e assotianavam mais as carnes das hetairas, tentadoras que tinham como corte a escolha intellectual de Atenas.

O espirito rejunesceve; dissolve-se dentro delle um pouco do sol do Olympo, em uma aurora creadora, que asserena a mágoas que levamos de fora, do mundo dos pequenos interesses e dos rasteiros pensamentos.

Em face das vertebraes lombares de callypigia, os sentidos nos põem a lyra de Anachreonte, que vibra sem que movamos os dedos. A estatua de S. Estevão nos aprofunda ainda mais a resignação pelo sofrimento imposto á convicção; a physionomia da Adultera e do Christo nos repassa do sentimento divino da compaixão, exemplifica eloqüentemente a grandeza do espirito que perdoa.

O Imperador não podia deixar de ir ver os prodigios do escopo e do cinzel de Bernardelli, mesmo porque os reis se engrandecem na história com as obras feitas pelos seus contemporaneos..

E os olhos de sua majestade passearam morosamente, como um rebanho farto, por aquellas formas lapidares, e saborearam sem movimento do sobresenho a ambrosia immaterial, que se lhes offerecia.

Entretanto, havia ao lado um álbum uma página para guardar, por assim dizer, a palpação dos sentimentos e do espirito dos observadores.

Sua majestade parou diante desse álbum, depois folheou-o e leu os nomes dos que o precediam na contemplação dos trabalhos do artista. As unhas eram seccas e eloqüentes como pontos de admiração.

E o imperador reflectiu; dir-se-ia que elle domava o pensamento, que lhe brotava impetuoso, turbilhonante.

Em seguida, pegou da penna, molhou-a no tinteiro até mais do meio e escreveu.

O que?

Séculos que haveis de guardar na memoria as recordações de hoje, sabeis o que o imperador escreveu. No mais recôndito escaninho do vosso escriptorio mental, conservai estas memoráveis palavras:

RIO DE JANEIRO, 18 DE OUTUBRO DE 1885 – D.PEDRO II

É tudo o quanto elle produziu depois do espasmo esthetico do seu espirito foi isso.

Sua majestade rubricou o livro de Bernardelli do mesmo modo que o fez na lei nº 8200.

Produziu o termo que celebra quando lhe apresentam a prosa dos decretos.

O antigo poeta do leal povo ituano, o tradutor de Manzoni, o colaborador póstumo de Garção, o (ilegivel) sabido, rei casto, rei mágico, o assistente de todas as conferências e

de todos os concursos, sócio do Instituto de França, doutor de Edimburgo e Louvain, o imortal D. Petrus ia cunctis, só teve isto para escrever no álbum de Bernardelli.

Rio, 13 de tantos.

D. Fulano

E sabem todos, nos dous hemispherios, que o Sr. D. Pedro II não é incapaz de escrever pelo menos quatro palavras.

A não ser medo da critica do Sr. Cotegipe á sua syntaxe, com certeza sua majestade ainda uma vez obedeceu ao sentimento que só teve uma excepção para com o Sr. Paranaguá, sentimento de altivez diante de todos os seus compatriotas ainda mesmo daquelles que são reis pela aclamação de talento, muito superior á aclamação de decreto.

Em todo caso, os povos d'aqui e d'além rio da Joanna ficam sabendo que já não os governa o sábio poeta de outr'ora, mas simples'mente um rei, velho e pacato, um Yvetot que, fiel as tradições de sua familia, para expressar as maiores commoções, limitava-se a datar e assignar."

RODOLPHO Bernardelli. *Jornal do Commercio*, ano 63, n.288, p.1, 16 out. 1885.
AEL/UNICAMP

Rodolpho Bernardelli

N'um dos salões da Imperial Academia de Bellas-Artes estão expostos os trabalhos que de Roma enviou este artista, pensionista do Estado na Europa.

Rodolpho Bernardelli, desde ha muito occupa a attenção de todos, com os seus trabalhos de esculptura que, desde o primeiro dia até o último, mostrarão, em progressão constante e crescente, uma das mais raras aptidões artisticas que é dado encontrar em qualquer paiz. As esculpturas que fez, antes de partir revelarão já um futuro gênio: as que nos enviou depois mostrarão também que era artista disciplinado, laborioso, uma organização emfim, completa para a arte, em que o gênio tem forçosamente de se associar ao estudo incessante, methodico e bem dirigido.

Das estatuas expostas no salão da academia, muitas são já nossas conhecidas. Cumpre, porém, lembrar a impressão que produziu o *Martyrio de S. Sebastião*, episodio inspirado pela leitura da Fabiola e a encantadora estatua *A Faceira*, esse mixto de correcção e lascivia, producto, talvez, excessivamente deste seculo, mas diante da qual não há quem não lhe perdôe a livre ou antes licenciosa ousadia da concepção.

As duas Vênus em mármore que este artista enviou da cidade eterna para a nossa Academia são também dois trabalhos primorosos, que respeitamos, como reproducção de duas joias da arte classica bem que julguemos aquella escola inaclimatável ao nosso seculo, porque as suas bellezas absolutas e complexas são qualidades inteiramente idéaes, não existem na natureza.

A religião anthropomórfica dos gregos, admittindo a perfeição absoluta das formas, não permitia o sentimento e a expressão da physionomia; por impropria e indigna dos deuses. O que se poderá esperar, no século XIX, de uma arte que, manietando o artista, lhe nega a mais bella condição, o sentimento, o mais poderoso factor com que ele póde afirmar a sua individualidade artística? As duas Vênus são, portanto, duas cópias notáveis, mas nem Bernardelli, nem os discipulos da academia tirarão dellas proveito que pague o trabalho e a despeza que custarão.

O que serve para por em evidência o grande trabalho de Bernardelli é o seu grupo *Christo e a mulher adúltera*; o último trabalho de pensionista que elle fez na Europa e alli o elevou a categoria de notavel estatuário.

Não sabemos o que mais admirar se a severa majestade do Nazareno, que com a mão esquerda protege a mulher adúltera e com a direita empraça os lapidadores sem culpa, para que lhe atirem a primeira pedra; se a figura da peccadora que se agacha aos pés do Christo, procurando esconder-se-lhe nas dobras da tunica.

Por debaixo do marmore, parece ver-se circular o sangue daquellas duas figuras. O desenho e a composição de linhas, tornão o grupo agradável por qualquer dos lados por onde se observe. A túnica do Christo é um primor de pannejamentos; as extremidades são de desenho escrupulosamente correcto; em resumo o *Christo e a mulher adúltera* é inquestionavelmente uma obra-prima, de que qualquer paiz pode com razão ufanar-se.

Aqui temos agora no Brazil, Bernardelli, artista completo em todo o sentido da palavra: vamos ver se o nosso paiz é theatro sufficientemente vasto para que este artista possa nelle dar largas ao seu notavel talento e saber.

RODOLPHO Bernardelli. *O Paiz*. Rio de Janeiro, ano 2, n.287, p.2 ,16 out. 1885.
AEL/UNICAMP

Rodolpho Bernardelli

Vimos hontem na Academia das Bellas Artes o grupo em marmore – *Christo e a mulher adúltera*.

Apenas recebemos a notícia da exposição, que breve será aberta ao publico, corremos a ver o trabalho monumental, cujo esboço teve quem fosse de parecer que não valia a pena dar-se o marmore para sua execução.

Bernardelli, depois de ter obtido todos os premios da nossa Academia, foi enviado para Roma, onde completou os seus estudos – não com um professor, nem frequentando um curso; mas vendo, observando, trabalhando noite e dia.

Na Exposição de Philadelphia obteve elle uma medalha pelas suas estatuas – *Á espreita* e *Saudades da tribu*; foi condecorado pela Republica de Venezuela com a de Bolivar, pelo busto do presidente daquelle Estado, que executou com geral applauso dos mestres, e, finalmente, em Turim, expos esse grupo que agora vemos e foi recompensado com o grão de cavalleiro da Coroa d'Italia, ao passo que nada obteve do Brazil, apezar da *Faceira* e do *Santo Estevão*, enquanto os expositores daqui eram todos condecorados com os grãos mais elevados das nossas ordens.

Mas pouco importa. Bernardelli tem a distincção do paiz que dedica todo o seu cuidado ás artes, teve os elogios de Monte Verde o autor do *Colombo*, do *Genio de Franklin* e de *Jenner*, que obteve o grande premio em Paris: foi saudado por Maccagni, que se immortalisou com o seu grupo – *Os Gladiadores* e que executa actualmente a estatua de Garibaldi, destinada para Brescia. E quem teve essas distincções, quem se impoz diante de Massini, de Alfredo Gilbert e D'Orsi, o factor do *Proximus tuus*, póde bem dispensar o que se concedeu áquelles que, para figurarem nas exposições d'Italia, só o conseguiram pela influencia que elle, Bernardelli, exercia naquelle paiz.

O ministro do Imperio o nomeou professor da Academia, mas ali não ha logar para funcionar uma aula de estuaria, e o artista não deixará o seu atelier, que lhe será rendoso para cuidar seriamente de uma cousa que o nosso governo nunca tomou a serio.

O novo grupo acha-se actualmente n'uma sala sem luz, com grave prejuizo para o trabalho; ainda assim a impressão que recebemos foi intensa e profunda.

Que se zamguem todos os condecorados da nossa Academia – mas diremos com toda a franqueza, ser a primeira vez que nos sentimos dominados pela arte nacional, se nacional póde ser um brasileiro educado pela Italia á custa do Brazil.

Entre o visitante naquel'a sala acanhada e achar-se-ha em frente da figura imponente de Christo, que fala e move-se e impõe de tal fôrma que o homem fica subjugado aquella expressão altiva, nobre e distincta.

A adúltera, abrigada pelo divino mestre, está sentada no chão; occulta o rosto e tem a physionomia di susto, da vergonha e da confiança.

Sob um ponto de vista geral o grupo é de uma poesia extremamente bella; como concepção é sublime; como execução esplendido e como assumpto – grandioso.

Rotas as tradições academicas e desprezadas as convenções da estatuaria, aquelle grupo tem além de tudo a côr e o movimento; a vida e o calor.

O mesmo marmore modifica-se sob o escopo e transforma-se em tecidos diferentes e em carnes de diversos tons. As vestes ondulam e as figuras são corpos humanos com todos os detalhes da natureza humana.

Citar uma por uma todas as bellezas que allí se destacam, seria traçar um livro; mas poderemos citar um facto, que dará uma idéa do que é o trabalho.

O director da Academia, homem acostumado a ver estatuas, ao visitar o grupo, aproximou-se da figura de Christo para ver-lhe os pés, e querendo ser minucioso, querendo estender o seu exame até onde não podia chegar a vista, agarrou a tunica e qui afasta-la, só então se lembrou que tinha diante de si o marmore frio modificado pelo sopro divino da arte. Esta feito o elogio.

[LAET, Carlos de]. Microcosmo. Chronica Semanal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 291, 19 out. 1885. Seção Folhetim do Jornal do Commercio. p.1. AEL/UNICAMP

MICROCOSMO CRÔNICA SEMANAL

(...)

O caso da mulher adúltera é contado por um só dos evangelistas, S. João:

“Então lhe trouxerão os Escribas e os Phariseos uma mulher que fora apanhada em adultério; e a puzerão no meio.

E lhe disserão: Mestre, esta mulher foi agora mesmo apanhada em adultério.

E Moyses na lei mandou-nos apedrejar a estas taes. Que diz tu logo?

Dizião, pois, isto os Judeus, tentando-o para o poderem acusar. Porém, Jesus, abaixando-se, poz-se a escrever com o dedo na terra.

E como elles perseveravão em fazer-lhe perguntas, ergueu-se Jesus, e disse-lhes: O que de vós outros está sem pecado, seja o primeiro que a apedreje.

E tornando a abaixar-se, escrevia na terra.

Mas elles ouvindo-o, forão saindo um a um, sendo os mais velhos os primeiros; e ficou só Jesus e a mulher que estava no meio, em pé.

Então, erguendo-se Jesus, disse-lhe: Mulher, onde estão os que te accusavão? Ninguém te condenou?

Respondeu ella: Ninguém, Senhor. Então disse Jesus: Nem eu tão pouco te condenarei, vai e não peques mais.

.....
Foi este singelo drama do Evangelho que Rodolpho Bernardelli passou para o mármore em formosissimo grupo, que na transacta semana conquistou os refletidos applausos da critica e a espontânea admiração dos pouco entendidos.

O momento escolhido pelo artista foi o do versiculo 6º do capitulo, cujo começo acima transcrevemos. O Divino Juiz ainda não proferio o perdão da adúltera, tem ouvido a acusação e importunado pela despiiedade do pharisaismo, fulmina os perseguidores com aquelle tremendo argumento *ad hominem* que vai feri-los no amago da consciencia...

Por isso debalde se buscará na physionomia do Christo a mellancólica suavidade que menos avisadamente pôde alguém imaginar, em sabendo que se trata de um dos atos em que mais sobre-humana se patenteou a misericórdia do Salvador. É um Christo buonarotico, austero, um Deus justamente irritado e com palavras de fogo percutindo a hypocrisia que veste a perseguição com a capa da lei.

Extraordinariamente intimativo é o gesto da nobilissima figura: estende-se um dos braços aos accusadores da misera – e involuntariamente nos volviamos, eu e outros visitantes, procurando os accusadores a que se dirigia o Christo... O outro braço protege a peccadora, que o artista, com feliz invenção, conchegou ás plantas do Nazareno de quem lhe descia o amparo naquelle angustioso transe.

E que esplendida criação de belleza feminil a daquella adúltera! Contraí-se-lhe entre o medo e o remorso o rosto mal illuminado por um começo de esperança e todavia é bella, como pôde ser as mais bellas na expansão de suavissimo sorriso! Submissa se oculta agachada, enovellada quase aos pés do que a protege e todavia, sem abatimento, nem degradação pôde sequer lobrigar-se naquella humillima postura!

De volta com as grandes dificuldades da arte timbrou também o Bernardelli em levar de vencida outras que não raro mais impressionarão á ingenuidade da critica popular. Assim foi que pela pedra a dentro cavou de vez em quando umas reentrâncias por onde o

curioso enfia o olhar surpreendendo recessos que parecião vedados ao instrumento do artista. Assim, por exemplo, o braço do Christo, de que pende a larga manga da tunica. N'outro genero de dificuldade está deixando atonitos não poucos visitantes a arrecada que passa pela orelha da pecadora, mas sem solução de continuidade, pois arrecada e o resto do grupo foi todo feito da mesma pedra.

Rodolpho Bernardelli deve achar-se contente com este seu triumpho, como também o deve estar a pátria que o protegeu novel artista e hoje o recebe consummado esculptor para faze-lo sentar-se entre os mestres e affixar-lhe ao peito a venera dos bons servidores.

SOMEL. Grupo em mármore: Christo e a Adultera (impressões). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n.248, p.2, 28 out. 1885. AEL/UNICAMP

**Grupo em mármore
Christo e a Adultera**

(Impressões)

Infelizmente a pintura e a estatuaria ainda entre nós não têm historia, e só agora é que ambas vão accordando, parecendo que um raio de sol principia a dourar as télas em um beijo de fogo e a aureolar a fronte marmorea das estatuas, engrandecendo os artistas que as cinzelaram.

Renascimento do bom gosto que presidiu aos festins da Arte na Grécia, que ellevou os tempos medievos e presenteou a Itália com a coroa de louros de rainha do Adriático; que deu a Raphael a primasia na pinturas a fresco; a [Rembrandt] o colorido mágico dos seus quadros e a Van Dick o brilhantismo de suas creações; a Arte entre nós já começa de ter artistas.

Um dia Pedro Américo grava na téla o vulto da *Carioca*, esse belo sonho da sua imaginação de poeta, depois pára, descansa um pouco, e ante o azul do céu da Itália, na contemplação admirativa das gôndolas venezianas, transporta a sua phjntasia para as recordações da patria e dellas, a passarem-lhe em revoada pelo cerebro, tira a *Batalha de Avahy*, página gloriosa de um prelo de Titans; outro dia, é Victor Meirelles, o sonhador de *Moema*, que em uma expansão de artista, traz a memória das gerações presentes a *Primeira Missa no Brasil*; que deixa cair um pouco a palheta de ouro para dar-nos depois as batalhas de Riachuelo e dos Guararapes, destacando do meio dos combatentes as figuras gloriosas de Osorio e de Henrique Dias.

Nessa mesma época Almeida Reis toma de escopro a raça e o vulto sombrio e esquálido da *Miséria arrastando o gênio*, enquanto a *Estrella d'Alva* derrama seus brilhos sobre o *atelier* do artista, enchendo-o de vibrações e de luz.

Agora um outro brasileiro chega-nos da Italia, Rodolpho Bernardelli, trazendo braçadas de louros, porque lá, onde a arte tem altares e tem templos, soube burilar no mármore as impressões recebidas pelo seu esplendido talento.

Foi discipulo e voltou mestre: foi estudar eil-o pronto a ensinar.

O seu *atelier*, que tem sido freqüentado por tudo quanto o Rio de Janeiro por tudo quanto o Rio de Janeiro possui de mais ilustre, não pôde ser visitado em um só dia, são necessários muitos que cada hora que nelle se passa, mais uma belleza só descobre nos trabalhos do esculptor emerito.

Quem nella entra, sente que vacila. A *Faceira* ali está, a *Faceira*, que parece dizer-lhe: - Admira; eu não sou a belleza, mas sou a mulher que seduz e impressiona. Ha mel em meus lábios, ha vida nos meus braços. O meu sorriso é uma pérola, os meus olhos são diamantes. Chega-te no meio seio ha um cofre de jóias, toma-as, vem busca-las, eus sou a alegria, sou a faceira, a mulher que canta e ri também comigo oh! desterrado da existência! Oh! naufragado do Amor!

Mais adiante, o santo-apedrejado que sofre todas as dores, mas em cuja physionomia resignada estampa-se o perdão para os que o martyrisam.

Depois é a *Vênus Callypigia* – a formosura que se contempla e se admira, que revê-se na voluptuosidade das próprias formas.

É um mármore magnífico que, se não nos attrahe tanto como a Faceira contudo nas menores linhas dos seus contornos, que parecem estar quentes da febre dos desejos, demonstra que ao poeta do cinzel não são estranhos os segredos mais recônditos que a arte illustrou Canova na sua *Psiché* divina, que engrandeceu Phidias, o escultor dos *Baixos-Relevos* do Parthenon e que, pelo genio de Buonoroti, foi assentar-se corôa em chamas, bella e esplêndida, na cupula da Igreja de São Pedro, em Roma.

É necessário que o visitante demore as suas vistas sobre a Callypigia, que pare um pouco diante da *Vênus de Medicis* e eduque o seu olhar, porque um outro espetáculo mais grandioso vai ferir-o – e é o grupo que representa *Christo e a adúltera*, concepção tão extraordinária que faz com que, na phrase do poeta, as gentes sintam ao contempla-lo que a própria alma está de joelhos.

Quem for inocente que lhe atire a primeira pedra – disse-o Christo e Bernardelli aproveitou a passagem biblica e como na lenda de Jeová deu vida á pedra, deu sopro de artista ao mármore e delle fez surgir a figura serena do Christo, nessa expressão de amor e de bondade, tendo o perdão no olhar, tendo o perdão nos lábios.

A misera, a adúltera, apanhada na ocasião do crime, foge dos seus algozes e vai cahir aos pés do filho de Deus e este, com a mão direita, parece conter o povo e, com a esquerda, abriga a desgraçada da cólera que despertou seu acto.

Na physionomia da adúltera ha immobildade do medo, ella procura esconder o rosto nas dobras do manto do maior martyr de todos os tempos e deixa apparecer as formas voluptuosas que acordam a explosão dos desejos loucos.

O seio parece que estua. Sente-se que elle move-se, que se agita, que anseia.

Pelo que se passa na physionomia, advinha-se o que vai dentro daquelle coração consagrado a todas as volupias, medroso, porém, na hora da expiação.

Não ha um só defeito, pelo menos para mim, no imponente mármore.

As duas figuras palpitam e de modo inteiramente diverso.

O fraco, para conter a multidão inconsciente, e ampara quem mais fraco do que elle é, torna-se forte e a mulher, que pela belleza e a força, deixa-se cahir, prostra-se e supplica o perdão do seu delicto.

Julga-se que o Christo falla. O artista compreendeu o que devia ter-se passado com o filho de Bethlem. Alma feita de amor, de ternura e de perdão, no momento de conter o povo, na sua physionomia não podia haver a expressão irada de quem repelle e sim a serenidade do olhar e do gesto de quem diz:

“- Quem se julgar inocente, que lhe atire a primeira pedra.”

Tudo foi aproveitado e diante do grupo da mulher que chora e do homem que a salva; diante do grupo onde pairou a imaginação do poeta distendendo a aza de ouro da phantasia, que dá vida ao mármore, luz a tela, ha, para quem o contempla, uma espécie de esmagamento: dir-se-a que o Christo move-se, caminha sobre as suas alpercatas e vem assombrar-nos com a sua grandeza, fazendo-nos recuar até que como um sonho de Hoffman, sentimos o nosso anniquilamento.

A tunica que envolve a figura do Nazareno está perfeitamente admiravelmente trabalhada e parece delicadissimo tecido de uma urdidura difficilima.

Bernardelli não nos deu um Christo pálido, emmagrecido pelo sofrimento: o verdadeiro artista fez o homem Deus, tal qual devera ter sido: - forte, de uma musculatura de aço, rijo, preparado para lucta, pronto a receber o martyrio no longo estádio da dôr, que lhe foi marcado pela brutalidade dos homens escudada na fraqueza de Pôncio Pilatos.

A mulher antiga devia ter sido mesmo como aquella adúltera, de formas corretas, transpirando a vida dos seios tumidos, sobre os quais os homens deviam apascentar os olhos como querendo adivinhar segredos não revellados.

Por baixo da leve túnica que a cobre sobressaem os contornos de ondulações suaves e a exuberancia da carnção esplêndida aparece como se ao em vez do mármore tivessem deixado cair sobre elles um pedaço de finissima cambráia.

Ha occasiões até em que se chega a duvidar se aquilo é mármore mesmo, tão perfeito foi o artista, tão exato em todas as minudências que tornam verdadeiramente grandiosa a sua magistral composição.

Conta-se que um pintor celebre desenhava uma leve cortina cobrindo em parte um quadro; um outro artista, também de verdadeiro merecimento, approximou-se e contemplou a obra de arte e quis levantar a cortina

A própria arte enganara o artista.

O director da nossa Academia das Bellas Artes quis levantar a túnica do Christo de Bernardelli para ver-lhe os pés. A rigidez do mármore despertou a lembrança do equivoco.

Riu-se e cumprimentou o mestre.

Eu contento-me em curvar-me ante aquella adúltera que se tem vontade de perdoar e ante aquelle Christo que se admira.

SOMEL

VERIM, Julio. Rodolpho Bernardelli. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 10, n, 420, p.1, 31 out. 1885. AEL/UNICAMP

RODOLPHO BERNARDELLI

A mais nobre das artes da antigüidade, a serena escultura, essa predilecta dos deuses, cuja missão quasi exclusiva, era a representação dos Immortais, depois de fazer palpar o mármore sob o cinzel dos apaixonados artistas, pareceu, um dia, abandonar a terra.

A um longo periodo de injusta condenação, pois que a julgavam uma arte, apenas, histórica, impropria ás transformações que as epocas vão operando em tudo, e incapaz de reproduzir as paixões, os dramas e as epopeias do mundo moderno, emergiu, afinal, de suas ruínas e pôde-se dizer que é hoje, uma das artes que mais dilatado futuro têm diante de si.

Julgou-se por muito tempo, que essa forma de expressão, pelo facto de se gravar sobre a pedra, não podia acompanhar nos vãos arrojados, nem o poema, nem a tēla, nem o drama e nem a musica. Puro engano! O marmore sente, vive e palpita, do mesmo modo que a argilla biblica quando o sopro de um creador a anima. Tão rica de expressão como as suas congêneres, ella, tem-se prestado, admiravelmente, á representação do heroismo, do desespero, do amor ou da piedade. A questão é que esses sentimentos lhe sejam inspirados por quem os comprehenda!

* *

Até hoje, porém, a escultura só tem dado sinais de vida nos paizes cheios de tradições artisticas, aonde o culto do bello passa de geração em geração, por um phenomeno de hereditariedade, podendo-se dizer que é um dos componentes do sangue popular.

Não sabiamos de nenhum paiz novo, desorganizado, numa evolução palpitante que, bruscamente, como uma replica audaciosa aos que julgavam a arte sagrada um monopólio das nações seculares, podesse estender o braço á Grécia ou á Itália. Pertence-nos essa originalidade honrosa, e, venha ella, ao menos, para compensar o patriotismo de tantas decepções!

Quanto á explicação do facto, as versões variam.

Alguém, muito entusiasta da nossa Academia de Bellas Artes, dizia:

- É que Rodolpho Bernardelli foi daqui muito bem preparado.

Creio que sim – atalhou um dos ouvintes. Não se pôde negar que o Bernardelli levou d'aqui ...o seu talento! Nós ainda não nos achamos em estado de preparar outra cousa...

De facto, a somma de talentos que o Brasil produz é considerável; mas também o numero de assassinatos, que a indiferença publica perpetra, é respeitável.

Mas isto é natural, porque nos meios desorganizados, não é de certo a creança pobre, filha de paes obscuros, mas em cujo cérebro brilha a scentelha divina, a que encontra meios para se desenvolver, para honrar a pátria.

É entretanto, sem nos referirmos á litteratura e ao jornalismo, temos um Carlos Gomes e um Bernardelli.

*

Rodolpho Bernardelli, procurou um meio propicio para desenvolver as suas possantes faculdades, dirigindo-se a Roma e passando ahi meia duzia de anos, na freqüência dos grandes artistas e nos trabalhos de atelier.

As suas primeiras obras revellaram logo, para os mestres, uma esperança esplendida.

Seguiu-se esse trabalho e mysterioso, em que o artista luta, braço a braço com a natureza, a todas as horas do dia, e mesmo nos sonhos phantásticos das suas noites agitadas, até que, como um conquistador, começa a devassar dominios incognitos.

Na ultima exposição de bellas-artistas vimos, com surpresa e admiração, o Santo Estevão, um prodigio de realismo, que é o encanto dos artistas, e aonde não se sabe mais que admirar, se a expressão e resignada da phisionomia, que se volta para o céu, se a flagrante verdade daquelle corpo emagrecido, que tomba aos golpes do suplicio. Fica-se extactico.

Também a Faceira, esse typo das nossas florestas, essa concepção que nos afirma que a mulher é a mesma sob todas as fórmulas, esse misto de belleza e graça, revela-nos, a cada ponto de vista novo que collocamos, os recursos magistraes do artista.

Mas, aonde o talento de Bernardelli deu o vôo mais audacioso, foi no grupo monumental de *Christo e a mulher adúltera*.

Diante delle, a multidão passa silenciosa, como se receasse profanar com uma banalidade, o drama palpitante que o mármore nos desvenda.

Como concepção, não sabemos que defeitos notar-lhe. A figura de Christo, segundo as tradições e os trabalhos de toda a ordem a que tem dado lugar, parece-nos interpretada de modo superior. O crente, o apóstolo e o reformador estão ali, na unção do olhar, na serenidade e decisão da phisionomia, no vigor da sua dominante attitude. Os seus gestos teem a apostrophe e teem o perdão. A seus pés a adúltera, sente-se protegida, diante de um povo, que a cobre de imprecações.

A idea que inspira a obra d'arte, parece-nos, pois, ter todos os requisitos da esthetica moderna: clara, verdadeira e comovente.

Quanto á execução é ella primorosa.

Resiste, mesmo, a uma prova terrivel, (...) cima, para que as sombras dêem o necessário relevo ás expressões e as roupas e estar exposta, a uma luz inteiramente diversa, que a fere de lado, alterando completamente, a obra do artista. E, na esculptura, o jogo da luz é o unico elemento de que o estatuario dispõe, para arrancar da pedra os efeitos que elle imagina.

Mesmo n'estas condições inferiores de exposição, a obra de Bernardelli, sobressae extraordinariamente, e se descêssemos aos detalhes da execução, teriamos de extasiar-nos, ante a habilidade, a paciência, as dificuldades infinitas do processo, com que o artista teve de lucta, para extrahir do bloco o mármore inutil, que circunscrevia a fina madeixa, os braços suspensos, as dobras das roupagens e as curvas sensuaes da adúltera. E no ponto em que ella impelle as roupas do Christo e curva o braço escondendo o seio, ha detalhes dignos da mais alta admiração. As dificuldades materiais que a esculptura offerece são enormes. Basta, que cada um suponha estar vendo o bloco, como o descreve o padre Antônio Vieira, quando diz: *arranca o estatuario uma pedra dessas montanhas tosca, bruta, dura, informe...* e depois seguir as linhas harmoniosas das figuras.

*

Rodolpho Bernardelli deve estar satisfeito. A sua patria tem a aspiração de ser um paiz artista e inclinamo-nos a crer, que na América, é mesmo, o unico que dá sérias esperanças de o conseguir. Actualmente, porém, o espirito publico não tem, nem a liberdade nem o desejo de se preoccupar das pungentes questões que lhe lavram o seio. Conta-se de Clemenceau que, durante a guerra prussiana ninguém o viu rir, uma só vez. Com o Brasil, no intimo do seu coração, dá-se o mesmo. Como Tantalos, elle morre de sede á beira dos regatos cristalinos e o ar puro florestas traz, não sabemos de onde, alguma cousa de deleterio.

N'estas condições é admiravel como a vitalidade nacional ainda se manifesta e como ella esquece, por um momento, a sua desgraça para atirar um punhado de flores á frente dos artistas.

Julio Verim