

Camila Carneiro Dazzi

**Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos:
estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)**

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 31/05/2006.

BANCA

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (orientador)

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior (membro)

Prof. Dr. Luis Carlos da Silva Dantas (membro)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel (suplente)

Prof. Dr. Luiz César Marques (suplente)

Maio 2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP**

Dazzi, Camila Carneiro

**D339r Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo
sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890) / Camila Carneiro Dazzi.
- - Campinas, SP: [s.n.], 2006.**

**Orientador: Luciano Migliaccio.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Bernardelli, Henrique, 1858 - 1936. 2. Arte italiana - Brasil.
3. Arte – Brasil – Séc. XIX. 4. Crítica de arte. I. Migliaccio,
Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

(msh/ifch)

**Palavras-chave em inglês (Keywords): Bernardelli, Henrique, 1858 - 1936
Italian art – Brazil
Art – Brazil – 19th century
Art criticism**

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestrado em História

**Banca examinadora: Prof. Dr. Luciano Migliaccio (orientador)
Prof. Dr. Jorge Coli
Prof. Dr. Luis Carlos da Silva Dantas**

Data da defesa: 31 de maio de 2006

*A minhas duas paixões,
Danillo Dazzi, pelo seu amor incondicional
Arthur, por me enriquecer com suas críticas e me amparar nas dificuldades*

Agradecimentos

O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa que teve início ainda durante a Graduação, como bolsista IC/CNPq. Por esse motivo, devo agradecer primeiramente aquela que, acreditando na minha capacidade, me possibilitou dar os primeiros passos da minha carreira acadêmica. A Prof^a. Dr^a. Sonia Gomes Pereira agradeço pelas inúmeras oportunidades que me concebeu.

Ao meu orientador, prof. Dr. Luciano Migliaccio, através do qual travei meu primeiro contato com a obra de Henrique Bernardelli e com a arte italiana oitocentista. Agradeço pela confiança e entusiasmo demonstrados, assim como pela constante participação durante a toda a elaboração deste trabalho.

Aos membros da banca, professores Jorge Coli e Luis Dantas pelas sugestões e comentários sobre o meu trabalho, ampliando de forma tão agradável a minha compreensão sobre meu objeto de estudo.

Quero aqui agradecer também aos professores do programa de história da arte, cujos cursos ministrados ampliaram meus conhecimentos. Assim como aos funcionários do IFCH.

Aos colegas de curso, Alexander Myioshi e Renata Cardoso, com os quais tive a oportunidade de conceber e coordenar o *I Encontro de História da Arte do IFCH/UNICAMP*. A Hugo Guarilha, Rosangela de Jesus Silva, Maria do Carmo, Fabiana Guerra, por estarem sempre dispostos a ajudar, trocar idéias, compartilhar informações e documentos.

A Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti, sempre gentil e prestativa, cujas pesquisas foram de fundamental importância na elaboração deste trabalho.

A Arthur Gomes Valle, leitor do meu trabalho, crítico ferrenho, companheiro de pesquisa, pela sua ajuda constante, pelos comentários enriquecedores e pelo carinho.

Quero agradecer as instituições nas quais pude pesquisar: Biblioteca Nacional/RJ; Arquivo Edgar Leuenroth – AEL/UNICAMP; Bibliotecas do IFCH/UNICAMP, IA/UNICAMP, CCBB/RJ.

Em especial ao Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, onde iniciei a minha trajetória como pesquisadora. Aos funcionários Danilo e Ana Maria, pelo companheirismo, pelos momentos agradáveis e por toda a ajuda.

Ao Museu Nacional de Belas Artes, e em particular a Pedro e Mônica Xexéo, que me possibilitaram fotografar as obras e documentos de Henrique Bernardelli, e a Mary Shinkado, pela colaboração e atenção nas constantes pesquisas que realizei na Biblioteca do MNBA/RJ.

A minha família, sem cujo apoio e compreensão teria sido impossível a concretização do mestrado. Em particular aos meus tios, Odilla e Barbosa, por cuidarem do meu filho durante o ano que estive em Campinas cumprindo os créditos necessários.

Agradeço também a CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

Resumo

Este trabalho apresenta a trajetória artística de Henrique Bernardelli na década de 1880, enfocando seus anos de estudo na Itália e a forma como sua produção desse período é recebida no meio artístico do Rio de Janeiro pré-republicano. O projeto busca uma melhor compreensão da pintura brasileira na segunda metade do Oitocentos, destacando as suas relações com a arte italiana do período.

Abstract

This work presents Henrique Bernardelli's artistic career focusing the 1880s, years in which he studies in Italy and the way this production was received by the Brazilian's art critics. The project aims also a better understanding of the Brazilian's painting in the second half of the 19th century, detecting its relations with the Italian art of the period.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
------------------------	----------

Capítulo I – O Artista e a Academia Imperial de Belas Artes – uma proposta de revisão historiográfica.....	7
---	----------

1. As Relações da AIBA/ENBA com a arte Italiana.....	7
---	----------

1.1.Introdução.....	7
1.1. 2. A formação na Itália.....	12
1.1. 3. Pensionistas da Primeira Geração.....	17
1.1. 4. Centros de Ensino Artístico.....	30
1.1. 5. Pensionistas da Segunda Geração.....	34
1.1.6. Continuidades nas primeiras décadas do século XX.....	40
1.2. Revendo Henrique Bernardelli.....	43
1.2. 1.Introdução.....	43
1.2. 2. A família Bernardelli.....	50
1.2.3. Os anos de estudo na AIBA.....	54
1.2.4. A estadia na Itália.....	61
1.2.5. O retorno ao Brasil.....	75

Capítulo II – A Recepção dos Críticos cariocas à Exposição de 1886.....	83
--	-----------

2. 1. Algumas considerações sobre a Exposição de	83
2. 2. Da formação artística em Paris e Roma.....	89
2. 3. A construção da imagem do pintor moderno.....	93
2. 4. Pintura de paisagem.....	102
2. 5. Pintura histórica e Pintura de gênero.....	111
2.6. A consagração do artista.....	118

**Capítulo III - Análise das obras do período de formação italiana do artista:
Mater e Messalina - A Mitificação da Mulher na Cultura figurativa do último
oitocentos.....121**

3. 1. Dados sobre as obras – suas trajetórias.....123

3.2. *Messalina* - Da temática e da linguagem pictórica do artista.....133

3.3. *Messalina*- Da Escolha do Tema e das Fontes de Inspiração.....143

3.4. A Relação Mulher e Morte em *Messalina* – uma proposta de leitura.....148

3.5. *Mater* – Da temática e da linguagem pictórica do artista.....155

3.6. Poética simbolista e outras tendências subjetivistas na arte.....163

3.7. *Mater*: Entre a *Virgo lactans* e a Camponesa – uma proposta de leitura.....166

Considerações finais177

Referencias Bibliográficas.....181

Anexo I – Ilustrações.....195

Anexo II – Tabelas.....233

Anexo III – Documentos.....239

Introdução

A presente dissertação, que versa sobre a trajetória artística de Henrique Bernardelli (referente aos anos que este passou estudando na Itália e a receptividade à sua produção desse período, no Brasil), é fruto do trabalho que desenvolvi com a Professora Sonia Gomes Pereira, EBA/UFRJ, como bolsista IC/CNPq¹. Durante o desenvolvimento da pesquisa, pude entrar em contato com o acervo arquivístico do Museu Dom João VI, da Escola de Belas Artes/UFRJ, onde se encontram documentos preciosos sobre o ensino das belas-artes no Brasil do século XIX, assim como sobre a trajetória de vários artistas que por ali passaram.

Ainda através dessa pesquisa, pude constatar, por meio da leitura de artigos, dissertações e teses sobre a produção artística do século XIX, que grande parte das pesquisas estava concentrada nas relações entre Brasil e a França. O que não deixa de ter sua razão de ser, já que grande parte dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes seguia, com o intuito de aprimorar seus estudos, para Paris, sendo inclusive o sistema de ensino da *École des Beaux-Arts* um modelo para as demais instituições artísticas em boa parte do mundo ocidental².

Por outro lado, lendo as *Atas de Congregação da Academia Imperial de Belas Artes*, entre 1860 e 1889, e da Escola Nacional de Belas Artes, de 1890 a 1910, pude constatar que os laços com a Itália também foram significativos. Entre os artistas que tiveram papel fundamental no cenário artístico carioca e que estiveram envolvidos diretamente com a reforma da Academia, que se segue ao

¹ Projeto de pesquisa *A formação do arquiteto no século XIX*, registrado na UFRJ e apoiado pelo CNPq de março/2001 a fevereiro/2004. Descrição: Este grupo Pretende fazer uma revisão historiográfica na história do ensino artístico no Rio de Janeiro, tomando como caso de estudo a formação do arquiteto no século XIX. Analisa o ensino de arquitetura na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro no século XIX, dentro do contexto geral da estruturação do ensino artístico no Brasil e relacionado com o modelo de ensino europeu, em especial o da Escola de Belas Artes de Paris. Utiliza fontes primárias, principalmente do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional – todos no Rio de Janeiro. Parte da premissa que a compreensão do sistema de ensino acadêmico é fundamental para a revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. Responsável: Prof. Dr. Sonia Gomes Pereira, docente da EBA/UFRJ. Pesquisadora: Camila Dazzi (bolsista IC/CNPq)

² CAVALCANTI, Ana Maria. "Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura". In: *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 200 1/2002. p. 85.

advento da República, estão, Zeferino da Costa, que vai estudar em Roma na década de 70, Rodolfo Bernardelli, que assumiu o cargo de diretor da Academia por cerca de 25 anos, e Henrique Bernardelli³. Será possível que suas estadias na Itália em nada divirjam daquela dos artistas que optaram por Paris?

Como os objetivos e limites impostos pela pesquisa do CNPq, que tratava do ensino de arquitetura no séc. XIX, impediram-me de aprofundar o estudo sobre como a obra de Henrique Bernardelli repercute no âmbito das artes brasileiras, este tema ficou à espera do momento adequado para ser examinado de forma mais cuidadosa.

Durante o mestrado, procurei dar continuidade a esse estudo, buscando compreender de forma mais aprofundada a trajetória de Henrique Bernardelli, e de maneira mais ampla, a forma como o meio artístico carioca das duas últimas décadas do século XIX reagiu às inovações da cultura figurativa italiana, principalmente da pintura realista e simbolista feitas na Itália no período que se segue à sua unificação, em 1870.

Para compreendermos melhor estas influências, analisamos a trajetória artística de Henrique Bernardelli na década de 1880⁴, estudando de forma especial alguns tópicos:

1. A relação entre a produção brasileira e a arte italiana – AIBA/ENBA
3. A abertura em direção à cultura figurativa italiana na obra de Henrique Bernardelli - anos de estudo na Itália (1879-1890)
4. Crítica de arte fluminense de fins do oitocentos - primeira exposição de Henrique em 1886

³ Poderíamos acrescentar outros artistas brasileiros, como Belmiro de Almeida e Pedro Weingärtner, que também estudaram na Itália.

⁴ DAZZI, Camila. "A Formação do Pintor Henrique Bernardelli na Década de 1880- Algumas Considerações". In: *Anais Do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio De Janeiro: EBA/UFRJ - IART/UERJ, 2004. V.1. p.131 - 140

O trabalho, portanto, analisa a obra de Henrique em dois momentos que se completam: o meio artístico e cultural em que foi produzida na Itália e a forma como foi recebida no Brasil pela crítica - tendo em vista que o processo de criação só se completa durante a recepção.

Quanto aos métodos de pesquisa, determinei-me a trabalhar por duas vias combinadas e complementares. Por um lado, estudei com especial atenção as pinturas que o artista produziu durante seus anos de estudo na Itália. O levantamento dessa produção artística foi realizado nos seguintes museus:

Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)
Museu do Ipiranga (SP)
Museu de Arte de São Paulo (SP)
Museu Mariano Procópio (MG)
Museu Nacional de Belas Artes (RJ)

Por outro lado, apoiei-me amplamente na utilização de fontes primárias (cartas, documentos, e outros escritos). O acervo arquivológico do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes, do Museu Nacional de Belas Artes, foram levantados e analisados no correr da pesquisa.

No Arquivo Edgar Leuenroth /UNICAMP, onde se encontra um dos mais completos acervos de periódicos oitocentistas, foram realizados fichamentos dos textos jornalísticos e escritos contemporâneos da década de 80 que pudessem ter alguma relação com as questões centrais da pesquisa:

- Como se dá o aprendizado artístico de Henrique na Itália .
- Como sua obra desse período é recebida no Brasil.

O projeto utilizou-se também de fontes secundárias, como base teórica para reflexão⁵, em especial sobre as artes visuais no Brasil durante as últimas décadas no século XIX. Para uma melhor compreensão do meio artístico italiano no

⁵ Uma versão mais completa deste levantamento bibliográfico sobre o século XIX, encontra-se na publicação: PEREIRA, Sonia Gomes, DAZZI, Camila (org.). *Arte Brasileira no Século XIX: Referências Bibliográficas*. Rio de Janeiro: Museu D. João VI/EBA/UFRJ -Série Instrumentos de Pesquisa, 2003.

decorrer da década de 80, realizamos um levantamento bibliográfico dos textos de história da arte produzidos a respeito do Oitocentos italiano, dos escritos da crítica de arte da época e dos catálogos das exposições italianas do século XIX, assim como a leitura e fichamento crítico dos mesmos.

A orientação teórica que seguimos para a realização do trabalho apoiou-se em uma premissa básica: a convicção de que a procura do entendimento da história da pintura, -como, aliás, de toda história da arte -, não se pode realizar fora do contexto social no qual ela está imersa. Seriam inúmeros os teóricos que, tendo posicionamentos muitas vezes diversos, - ou poderíamos aqui dizer complementares -, pensam a História da Arte como História da Cultura⁶. Não usaremos neste trabalho a orientação particular de nenhum destes teóricos, embora em alguns momentos haja referências, manifestas ou não, a alguns deles.

Preferimos aqui, partir de uma concepção que nos orienta rumo a suposição de que a História da Arte deve ser pensada segundo cortes temporais capazes de estabelecer uma visão das ideologias que se formaram ao longo do tempo, definindo de modo claro os diversos períodos e suas características peculiares, de modo a constituir e apresentar uma história da arte que articule em malha teórica a obra de arte, o ensino artístico, o universo simbólico, a sociedade e a cultura.

Assim sendo, essa pesquisa visa reconstituir, tendo noção dos limites impostos, o contexto da época, tomando-se indispensável para esse fim uma leitura profunda das fontes do período em questão: as obras (pinturas), catálogos das exposições, os textos de críticos de arte, as correspondências entre artistas, o sistema de ensino das instituições artísticas e a opinião pública, recorrendo ao auxílio da bibliografia já existente sobre o assunto, acreditando que dessa forma seja possível definir o valor da obra no seu contexto sócio-cultural.

Seguindo esta orientação, julgamos interessante o posicionamento de alguns teóricos, dentre os quais se destaca o naturalizado francês Rainer

⁶ É possível começar a listá-los a partir dos fundadores da Escola de Viena, passando por nomes como os de Panofsky, Argan, Gombrich, só para citarmos os mais conhecidos.

Rochlitz⁷. Segundo esse último autor, o trabalho de cada artista se desenvolve a partir de um tipo de pesquisa coletiva em torno de certas problemáticas comuns aos pintores de uma mesma geração. Sobre essas problemáticas pictóricas Rochlitz afirma:

Il n'y a pas de continuité simple entre de telles problématiques. Et il s'avère impossible de les séparer d'une histoire sociale et individuelle au sein de laquelle elles prennent forme. C'est dans la cadre de ces problématiques collectives et de leur contextes que se comprennent à la fois l'ambition d'un artiste et la qualité de ses réalisations. Une telle histoire cherche moins à connaître des intentions inaccessibles qu'à reconstruire sur la base de données analysables les problèmes chaque fois posés et les différentes solutions que les artistes y ont apportées.⁸

A tarefa do historiador da arte é, portanto, procurar compreender, sobre as bases e os dados analisáveis, as artes visuais sem se deixar levar por nenhum a priori quanto ao sentido da história. Ainda segundo Rochlitz, nós deveríamos nos ater às aspirações históricas dos artistas:

Les oeuvres d'art sont, en ce sens, non seulement des témoignages de pratiques passées ou se révèlent les mentalités, des fantasmes et des savoir-faire, mais encore des engagements ou des promesses, et c'est une lecture informée de leur offre de dire en quoi elles les tiennent⁹.

É a partir da observação das obras de arte que se constrói a história da arte, contudo essas obras não podem ser compreendidas isoladas do contexto em

⁷ Dentre outros autores que serviram como referência, podem ser citados os ingleses Michael Baxandall e Francis Haskell, dos alemães Hans Robert Jauss e Hans Ulrich Gumbrecht.

⁸ ROCHLITZ, Rainer. "Stratégies de histoire de l'art". In: *Critique, revue générale de publications françaises et étrangères*, n. 586. Paris: Editions de Minuit, mars 1996. p. 136. "Não há continuidade simples entre tais problemáticas. E toma-se evidente a impossibilidade de separá-las de uma história social e individual no seio do qual elas tomam forma. É dentro do quadro dessas problemáticas coletivas e de seus contextos que se compreendem ao mesmo tempo a ambição de um artista e a qualidade de suas realizações. Uma tal história da arte procura menos conhecer intenções inacessíveis do que reconstituir sobre a base de dados analisáveis os problemas a cada vez apresentados e as diferentes soluções que os artistas trouxeram". (livre tradução da Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti da EBA/UFRJ)

⁹ Ibidem, p. 137. "As obras de arte são nesse sentido, não apenas testemunhos de poéticas passadas onde se revelam mentalidades, fantasias e conhecimentos, mas ainda engajamentos e promessas, e cabe à leitura informada da sua oferta dizer em que grau eles realizaram essas promessas". (livre tradução da Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti da EBA/UFRJ)

que foram criadas. Elas fazem parte de uma busca coletiva dos artistas de um dado período, e a forma como determinado artista vai buscar solucionar esses problemas na sua obra é o que caracteriza sua obra individual. Tais observações favorecem a interpretação mais adequada à produção artística do final do século XIX.

Portanto, as perguntas que dirigimos às obras de arte não são mais as que propunham a historiografia da arte brasileira até pouco tempo: "As obras de arte nacionais estavam à altura da produção internacional? Será que nossos artistas estavam defasados face aos avanços da época?". Não nos permitiremos, portanto, trabalhar com modelos fechados. Somos obrigados a interrogar a obra em sua individualidade. A que a obra se propõe? Quais as intenções do artista e quais as expectativas do público? A obra realiza suas promessas? -estas são algumas questões que orientam o nosso trabalho enquanto estudiosos de arte.

Capítulo I – O Artista e a Academia Imperial de Belas Artes – proposta de revisão historiográfica.

1. As Relações da Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes com a arte Italiana.

1.1. Introdução

A bibliografia relativa à estadia dos artistas brasileiros provenientes da AIBA/ENBA na Europa é desigual, – prevalecendo os estudos sobre aqueles artistas que tendo obtido o Prêmio de Viagem se dirigem a Paris com o propósito de concluir seus aprendizados artísticos -, e pensando bem, muito pouco ampla, uma vez que o interesse dos pesquisadores muito raramente se volta para as primeiras décadas do seu período republicano, quando muitos alunos da ENBA, através dos Prêmios de Viagem ou dos Salões, optam pela Itália como sede de seus estudos¹⁰.

¹⁰ No item Referencias Bibliográficas da presente dissertação pode ser encontrada uma boa quantidade de exemplos desta tendência a destacar a influencia francesa, mesmo em artistas que estiveram na Itália durante parte de suas estadias na Europa. Também neste item fica claramente perceptível um maior número de obras dedicadas a aos artistas atuantes no período Imperial (AIBA) do que naquele Republicano (ENBA). Mas podemos aqui citar alguns, por ordem cronológica: COSTA, Lygia Martins. “Panorama de um século de pintura brasileira (1850-1950)”. In: *Um século de pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1950; Catálogo da Exposição Retrospectiva de Visconti. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954; Catálogo da Exposição Lebreton. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1960; BITHENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. 2o ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira Cunha, 1967; BARATA, Mário. “A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para estudo do Romantismo e às ultimas tendências do século XIX”. In: *As artes no Brasil no século XIX*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, ago./ set., 1977; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXe. Siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Paris: Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1999. (Tese de doutorado em História da Arte); PEREIRA, Sonia Gomes. “Arte no Brasil no século XIX”. In: *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, 1999. p. 43- 75; MATTOS, Claudia Valladão de. “Independência ou Morte!: O Quadro, a Academia e o Projeto Nacionalista do Império”. In: *O Brando do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 79-117; FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro: programa de pós-graduação em História Social, IFCS/UFRJ, 2001. (Tese de doutorado).

Escassa atenção, portanto, vem sendo dada às relações Brasil-Itália nas últimas décadas do século XIX; sendo raros os trabalhos que versando sobre os artistas que lá estudaram, como Zeferino da Costa, Rodolfo Bernardelli e Henrique Bernardelli, se aprofundam nos anos em que esses lá estiveram¹¹. Ora, para compreendermos a produção artística de um determinado artista faz-se necessário acompanhar sua trajetória desde a sua formação, o acesso que ele teve à produção histórica de arte, os materiais que empregou, suas relações com os movimentos internacionais, enfim, uma série de componentes que dão materialidade específica à sua produção; e nesse sentido vários anos de estudo na Itália não podem ser considerados irrelevantes.

A própria historiografia da arte italiana no século XIX, principalmente nos estudos sobre a cultura figurativa da sua segunda metade, quando a França passa a estar em maior evidência, foi, pelo menos até a década de 60, fruto de uma visão que procurava sempre analisar essa produção artística em relação *àquela francesa do mesmo período, confrontado, com maior frequência, os macchiaioli*¹² italianos com os pintores impressionistas¹³. Roberto Longhi sustentava que a arte italiana do 800 era uma arte absolutamente inferior, expressão de uma cultura menor, que ressentia da situação de provincianismo - que era, segundo este, própria da Itália dividida em várias regiões culturalmente diversas, mesmo após sua unificação política. Tal postura é detectada nos discípulos de Longhi, por exemplo Antonio Boschetto, que chagavam a ponto de insignificarem um artista do nível de Giovanni Fattori, ou mesmo todo grupo dos *macchiaioli* toscanos, que

¹¹ Os poucos trabalhos que se aprofundam sobre a relação destes artistas com a arte italiana, quando de suas estadias naquele país, são: COLI, Jorge. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (Tese de livre docência). SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2005. (dissertação de mestrado). Incluímos aqui, também, o presente trabalho, por nós desenvolvido: Dazzi, Camila. *As relações Brasil-Itália na arte do último oitocentos: estudo aprofundado sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2006. (dissertação de mestrado).

¹² Para uma rápida definição do que seja os Macchiaioli, ver o site:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>

¹³ DE GRADA, Raffaele. "Come si affronta l'arte oggi: Italia e Europa". In: *Arte & Carte on line Periodico di Cultura Informazione e Creativita' Artistica*. Napoli. Editori: Arte Dimensione Edizioni. Publicado em: 2004-07-01. Disponível no site:

<http://www.artecarte.isnet.it/archivio/ricerca.php>

eram considerados como personagens de menor relevo no cenário artístico europeu, principalmente se comparados aos Impressionistas¹⁴. De fato, se atribuía à França e à cultura francesa um ponto de referência. Lionello Venturi, mesmo defendendo os *macchiaioli*, atribuía em sua tese um lugar de maior destaque à arte francesa, sustentando que o Modernismo havia começado com o romantismo francês, na pintura de Delacroix, prosseguindo no Impressionismo, se desenvolvendo através do Pós-impressionismo cèzanniano, vangoghiano etc., e chegando, finalmente, à arte francesa a ele contemporânea¹⁵. A arte italiana aparecia muito pouco provida de modernidade.

Tal posicionamento vem passando por uma revisão historiográfica, percebida em estudos recentes, como a revalorização da crítica de arte italiana, por Paola Barocchi no seu *Testemunianze e polemiche figurative in Itália*¹⁶; ou a análise das grandes exposições italianas, assim como do papel da pintura italiana no mercado de arte internacional, por parte de Maria Mimita Lamberti¹⁷. A importância da Itália como centro formador de artistas é repensado por Carlos Gonzáles no seu *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*¹⁸ e por Carlos Reyero em “Artisti spagnoli e portoghesi: L’esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica”¹⁹.

A pouca relevância dada à formação italiana pelos estudiosos brasileiros pode ser explicada, como vimos, pela posição subalterna que a Itália assume na historiografia da arte internacional, especificamente no que diz respeito ao século XIX. Tal descaso pode ser igualmente atribuído a historiografia modernista no Brasil que procurou valorizar aquilo que servia como marco de origem e evolução das vanguardas, relegando todo resto a um “pacote comodamente etiquetado

¹⁴ DE GRADA, Raffaele. op.Cit. s/p.

¹⁵ Ibidem. s/p.

¹⁶ BAROCCHI, Paola (org.). *Testemunianze e polemiche figurative in Itália: Dal bello ideale al preraffaellismo*. Firenze: Casa Editrice G. D’Anna, 1972.(2.vl.).

¹⁷ LAMBERTI, Maria Mimita. “I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti”. In: *Storia dell’arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Volume terzo: il Novecento).

¹⁸ GONZÁLES, Carlos e Martí, Montse (org). *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*. Tusquets Editaes, 1996.

¹⁹ REYERO, Carlos. “Artisti spagnoli e portoghesi: L’esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica”. In: *Ottocento; cronache dell’arte in italiana dell’Ottocento*, nº 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991.

como acadêmico²⁰, no qual estaria incluída a arte oitocentista italiana, destituída, como se pensava, de modernidade. O destaque que se dá à arte francesa do período, e o preconceito a alguns gêneros artísticos contribuem enormemente para isto. Basta aqui citarmos o exemplo de José Roberto Teixeira Leite, no seu texto *Belle Époque no Brasil*²¹, período por ele situado “entre 1889, data da proclamação da república, e 1922, ano da realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, sendo precedida por um curto prelúdio – a década de 1880”. Segundo o crítico, seria impossível compreender este período da arte no Brasil fora de suas vinculações com a França. Tal afirmativa é questionável, quando pensamos no fato de que vários artistas de relevo no cenário artístico carioca, entre 1880 e 1900 completaram seus estudos na Itália, tendo lá entrado em contato com os movimentos artísticos considerados pelo crítico como de maior relevo: o Simbolismo e o *Art Nouveau*. A Itália, portanto, pode ser pensada como uma das “portas” que possibilitavam os artistas brasileiros entrar em contato com as últimas tendências da arte no panorama internacional. Apesar desta constatação, são as relações com a França que, ainda hoje, continuam a merecer maior destaque.

O que se verifica, portanto, é que não possuímos até hoje uma obra de síntese que nos capacite apreender como se deu a trajetória dos artistas brasileiros na Itália, o que ocorre, sobretudo, devido a um desconhecimento parcial, e muitas vezes total, do que foi a arte italiana oitocentista. Não temos aqui a pretensão de solucionar este problema, devido, sobretudo à brevidade deste texto, que destinado a ser um sub-capítulo da nossa Dissertação de Mestrado, não pode ter a extensão e a profundidade necessárias. O que pretendemos aqui é oferecer um panorama, ainda que bastante resumido, e poderíamos mesmo dizer sistematizado, das principais correntes artísticas italianas entre 1850 e 1900, período em que os artistas saídos da AIBA e da ENBA estão ali estudando. Procuramos, por motivos óbvios, destacar a atuação dos mestres com os quais

²⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. “Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão.”. In: *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 8, 2001. p. 73.

²¹ LEITE, José Roberto Teixeira. “Belle Epoque no Brasil”. In: *Arte no Brasil*, 2 v, Abril Cultural, São Paulo, 1979.

tais artistas estudaram, muitos deles de grande renome, como Cesare Mariani, mestre de Zeferino da Costa, e Monteverde, de Rodolfo Bernardelli. Foi-nos impossível, por outro lado, devido à escassez de trabalhos existentes disponíveis em bibliotecas brasileiras, nos deter sobre a formação destes artistas nos centros de estudo que freqüentaram, como a *Accademia di San Luca* e, já a partir de 1880 o Centro Artístico Internacional, ambos em Roma. Por fim, optamos por focar aqui as pinturas e esculturas que se encontram nos Museu Dom João VI e Museu Nacional de Belas Artes, - uma vez que estes, sobretudo o primeiro, preservam grande parte dos envios de pensionistas que residiram na Itália -, tendo o cuidado de, no entanto, situa-las em um contexto maior, relacionando-as com as obras dos artistas que se encontram em outras instituições.

O leitor já deve ter percebido: com todas as suas lacunas e limitações, o presente sub-capítulo só tem uma ambição, a de contribuir sumariamente para a defesa de que não somente à França devemos nos voltar ao estudar a arte brasileira oitocentista, mas que devemos nos voltar para a Itália como um dos principais centros de formação dos nossos artistas, sendo esse um passo imperativo na decisão de conhecer melhor o pensamento sobre arte desse século.

1. 1. 2. A Formação na Itália

O meio artístico carioca da segunda metade do século XIX esteve particularmente aberto às inovações da cultura figurativa produzida na Itália, graças, em grande parte, às relações artísticas que a AIBA/ENBA sempre procurou estabelecer com este país, sobretudo através dos Prêmios de Viagem. Os artistas que lá estudaram na segunda metade do Oitocentos, se "alimentavam" com as novidades que ocorriam no contexto artístico no qual estavam imersos e traziam estas inovações quando dos seus regressos ao Brasil, e mesmo ainda durante as suas estadias na Itália, através do envio de obras que figuravam em exposições.

Apesar de Paris, já no início do oitocentos, ser berço de novas e inquietantes tendências artísticas, o interesse por viagens e estadias na Itália não diminui, nem, em geral, constitui uma experiência de menor relevância na trajetória artística de pintores e escultores de toda Europa e das Américas. Muito pelo contrário, a Itália ainda desperta um interesse considerável, tornando-se lugar de estudos para inúmeros artistas estrangeiros, interessados não somente nas famosas coleções de arte reunidas em museus e igrejas, mas sobretudo nas novas propostas da arte italiana.

Em geral, o fascínio exercido no século XIX pela Itália, que os estrangeiros consideravam unitariamente antes mesmo da sua efetiva unificação política, decorre de dois fatores. Antes de tudo, sobrevive a idéia de que se tratava do lugar mais idôneo para um aprendizado artístico. Em um ofício de 1868, destinado ao Governo Imperial, referente à ida de Zeferino da Costa à Itália, os membros da Congregação da Academia deixam claro tal posicionamento:

A carestia da vida em Paris, a exiguidade 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... ²².

²² Ofício da Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, 27 ago. 1868. Cf. LEE, Francis Melvin: *Henrique Bernardelli*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 1991. p.62. (Monografia de fim de curso)

O tipo de consideração feita pelos membros da Congregação da AIBA, que vêem em Paris uma cidade de “distrações”, inapropriada aos alunos, comprova que nem todos os entendedores de arte concordavam que Paris era o lugar mais ideal para a formação de um jovem artista. De fato, o que se percebe, é que na Europa e nas Américas, as instituições que possibilitavam uma estadia no estrangeiro, estavam convencidas de que a Itália, e particularmente Roma, constituía uma passagem obrigatória na formação de qualquer artista (ainda que muitos se dirigissem, antes ou depois, a outros centros artísticos como Paris ou Munique)²³. Vários são os artistas alemães, espanhóis e portugueses que ali estudam, poderíamos citar aqui, dentre tantos nomes, os de Böcklin e Hans Von Marées, dos espanhóis Joaquin Sorolla e Mariano Fortuny, e os portugueses Silva Porto, Marques de Oliveira e Henrique Pousão.

Mas o fascínio exercitado pela Itália não decorria somente por ser ela um centro de excelência para o aprendizado artístico. Em segundo lugar, vemos o mito da Itália, transcendendo a veneração pelo seu passado, se transformar em uma apaixonada contemplação do seu presente. As regiões e seus costumes, a paisagem urbana e da *campagna*, os tipos populares, encantam muitos artistas. Mas a principal razão para as estadias na Itália prosseguirem durante as últimas décadas do Oitocentos e mesmo as primeiras do Novecentos, - contrariando muitas das idéias construídas pelos historiadores da arte -, se deve ao profundo interesse por parte dos artistas frente às novas propostas que surgiam no âmbito da arte italiana.

Como vimos em nossa Introdução, a concepção da França como detentora máxima da Modernidade é historicamente construída. Ainda nas últimas décadas do oitocentos, inclusive aqui no Brasil, é possível verificar que a Itália era vista como um país de relevo no panorama artístico ocidental, não somente pela arte que havia produzido no passado, mas também pela sua produção contemporânea.

²³A importância da Itália como centro formador de artistas é repensado em: *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*. GONZÁLES, Carlos e MARTÍ, Montse (org). Tusquets Editores, 1996. / *“Deutsch-Römer”, Il Mito dell'Italia Negli Artisti Tedeschi, 1850-1900*. Milano: Mandadori Edit, 1988. REYERO, Carlos. “Artisti spagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica”. In: *Ottocento; cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, nº 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991.

Podemos ir ainda mais longe, e afirmar que a arte moderna italiana era vista, ao menos por alguns membros expoentes do meio artístico carioca de fins de século, como um modelo a ser seguido, como atesta esta crítica de 1890 a obra de um dos artistas oriundos da AIBA, cujos vínculos com a Itália, para além dos anos de estudo naquele país, se estendem durante sua atuação como Professor de pintura na ENBA:

A exposição atual [E.G. de 1890] é talvez a mais brilhante que temos tido, e se o público ainda se não definiu a freqüenta-la, é porque anda escabreado das outras, e ainda não tem fé na arte nacional. [...] E se quer que o guiemos, se quer ter logo desde o primeiro dia uma impressão que o obrigará a voltar, ao entrar na galeria nova procure um quadro que fica ao fundo, à direita, a *Dicteriade* de Henrique Bernardelli; [...] **diga-nos se não é aquilo o atestado bem eloqüente do quanto vale a permanência de um artista de talento em um meio verdadeiramente artístico. Aí está a verdadeira arte italiana moderna em toda a sua perfeição, e como a tela é de um artista nosso, ali está o que é preciso para termos arte nacional**, se o governo e o público entenderem que vale a pena cultivar a preciosa planta, que também enriquece as nações, influndo sobre os costumes, pois nem só de café vive o homem²⁴ *.

Ora, fica muito evidente, a partir de uma pesquisa séria das fontes do período, que a relação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro com à Itália, se comparada a outras instituições de ensino artístico, não foi menos significativa. Através do elevado numero de *Membros Correspondentes* italianos, dentre os quais pintores, escultores, músicos e arquitetos, dos mais diversos centros artísticos da Itália, como Florença, Milão, Roma e Nápoles²⁵, muitos deles reconhecidos professores em suas áreas de atuação **(Anaexo II - tabela I)**, podemos perceber que desde muito cedo a AIBA esteve preocupada em estabelecer relações acadêmicas com este país. Entre 1845 e 1900, nada menos

²⁴ Gazeta de Notícias, março de 1890. Autor: anônimo.

* Grifos nossos.

²⁵ A Congregação dos Professores da Academia, desde a década de 1850, estimulou o intercâmbio artístico com a Itália, tendo concedido o título de Membros Correspondente a vários de seus artistas. Nas décadas de 1850 a 1870 sobretudo com artistas vinculados á Accademia di san Luca e ao Instituto Romano , como Luigi Canina, Cesare Mariani, Scipioni Vannutelli, Nicola Consoni e Giulio Monteverde. A partir dos anos de 1880, no entanto, temos o nome de artistas napolitanos, como Domenico Morelli, Domenico Conte e Vincenzo Conte. Este levantamento foi por nós realizado a partir do Banco de Dados do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que possui uma listagem dos Membros Correspondentes europeus entre 1850 e 1888.

que 18 dos alunos e professores da Academia (de vínculo breve ou duradouro), através dos Prêmios de Viagem, de bolsas de estudo concedidas pelo Imperador, ou por conta própria, possuem uma passagem pela Itália de inestimável relevância para suas produções artísticas²⁶ **(Anexo II - tabela II)**. Por fim, podemos afirmar, com base em dados documentais, que, ao contrario mesmo do que se costuma afirmar, em nenhum momento, durante a segunda metade do século XIX, as viagens a estudo á França foram tão superiores aquelas à Itália a ponto de julgarmos menos significativas as relações da AIBA/ENBA com aquele país. **(Anexo II - tabela III)**

A continuidade das relações entre Brasil-Itália no campo artístico durante a última década do século XIX, ocorre, principalmente, devido à atuação, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, de professores que fomentavam um forte vínculo com áquele país, muitos deles Prêmios de Viagem da AIBA. Devemos lembrar que após a implantação da República, a Academia Imperial de Belas Artes passa se denominar Escola Nacional de Belas Artes, sendo eleito como novo diretor, em 1890, Rodolfo Bernardelli. A grande maioria dos professores da nova Escola, atuantes nas áreas de pintura, desenho, escultura e arquitetura, possuíam formação italiana. Poderíamos aqui mencionar Zeferino da Costa, Rodolfo Bernardelli, Henrique Bernardelli, Pedro Weingartner, Modesto Brocos, Heitor de Cordoville, Belmiro de Almeida, dentre outros. Essa informação, que pode parecer a alguns mero detalhe, deve ser considerada importante para reavaliar esse período inicial da ENBA do Rio de Janeiro, principalmente no que diz respeito a sua relação com á arte italiana daquele período.

Decidimos, para tornar o mais didática possível a análise das estadias italianas destes artistas, cujo recorte temporal vai de 1849 a 1900, distingui-los em dois grupos que correspondem às diferentes gerações formadas na Itália. O marco mais significativo para tal separação se pauta em uma característica relevante: se os artistas que se dirigem para a Itália até 1870 dão prosseguimento aos seus

²⁶ Sobre este assunto, ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura". Op. cit. p. 69-92. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. "O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes". In: *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002. p. 9-41

estudos preferencialmente na *Accademia di San Luca*, a partir da década de 1880 a passagem pela instituição, antes tida como de fundamental importância, é considerada desnecessária, já que nossos artistas seguiam para Roma já possuidores dos mesmos conhecimentos que teriam tido acesso na academia romana. A segunda geração de artistas opta em sua maioria por estudar em centros de ensino artístico que, se até hoje mereceram pouca atenção dos estudiosos da arte oitocentista, foram, no entanto, bastante freqüentados em suas épocas por artistas sobretudo estrangeiros, como a Academia Chigi ou o Circulo Artístico Internacional.

1. 1. 3. Pensionistas da Primeira Geração

Certamente a forma como foi implantado o ensino artístico oficial no Brasil, - primeiro, através da contratação em 1816 da Missão Francesa; depois, com a abertura em 1826 da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a atuação de mestres franceses, como Debret, Grandjean de Montigny e Félix-Emile Taunay - , contribui bastante para a escolha de Roma como destino para os pensionistas da Primeira geração que aqui tratamos²⁷. A viagem e permanência em Roma sempre constituíram um elemento considerado primordial na formação do artista dentro do sistema de ensino francês. O concurso do *Grand Prix de Rome*, representava mesmo o seu ápice, sendo a última etapa neste sistema de ensino, evento mais importante do ano acadêmico, noticiado na imprensa especializada da época e bastante influente em decorrência da exposição e da publicação dos desenhos dos ganhadores²⁸.

Da primeira geração de artistas que segue para a Itália estão os nomes de Antonio Francisco Nery, ali pensionista entre 1849 e 1851, Agostinho da Motta, que lá reside entre 1851/1855 e o de Victor Meirelles, que obtém o Prêmio de Viagem em 1852, seguindo para a Itália no ano seguinte. Apesar da estadia de Nery na Itália, diferentemente dos outros pensionistas que veremos neste ensaio, ser de apenas 3 anos, - tempo considerado insuficiente pelos professores da AIBA que pedem ao Governo a ampliação da estadia dos pensionistas para 5 anos, o que só passará a ocorrer efetivamente a partir de Victor Meirelles, em 1852 -, não podemos desconsiderar este período da sua aprendizagem artística, cujas obras nos revelam uma clara abertura em direção ao Purismo romano²⁹.

²⁷ PEREIRA, Sonia Gomes. "O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux-Arts em Paris". In: *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002, p. 95-182.

²⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. op. Cit. p. 95-182.

²⁹ É interessante mencionar que a orientação da primeira geração de artistas que aqui mencionas rumo ao Purismo romano, pode já ter sido, de certa forma, formulada no Rio de Janeiro. Devemos lembrar da presença no meio artístico carioca de artistas estrangeiros, como o italiano Luigi Giudice, que realizou o frontão da santa Casa de Misericórdia, no Rio, e do alemão Patrick Firdinad, autor das esculturas do atual Campus da Praia Vermelha da UFRJ, cujo vínculo com os Puristas.

Na realidade, bem pouco se sabe sobre as estadias de Nery e de Motta na Itália. Do primeiro existem poucas referenciais na documentação da AIBA, hoje pertencente na sua quase totalidade ao Museu D. João VI, que nos fornece apenas dados sobre a sua vitória no concurso de Prêmio de Viagem em pintura histórica, em 1848³⁰, e sua ida aquele país, em abril de 1849³¹. Sabemos, através dos documentos, que em 1850 o artista teve uma breve estadia em, Liorne³² (Itália), indo em seguida para Roma. Não há referencias sobre uma possível passagem sua pela *Accademia di San Luca*, mas é muito provável que, a exemplo de Agostinho da Motta, tenha freqüentado o atelier de algum mestre minimamente renomado³³.

Sobre Agostinho da Motta existe uma documentação um pouco mais completa referente a sua estadia em Roma. O pintor obtém o Prêmio de Viagem em 1850, seguindo para Roma em 1851; na Itália, estuda no atelier do francês Francois-Leon Benouville, este próprio um *Prix de Rome*, Pensionista da *Villa Medici* entre 1846 à 1850, tendo sido aluno de François-Edouard Picot na *École de Beaux Arts*. Poderíamos aqui nos indagar se também Nery não passou pelo atelier desse artista.

Certamente é sobre a estadia de Victor Meirelles que temos maiores informações. Meirelles mora cerca de quatro anos na Itália³⁴, onde freqüenta as aulas na *Accademia di San Luca*, não sendo no entanto um inscrito regular³⁵. O artista teve como mestres dois dos mais importantes artistas italianos do período:

³⁰ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Data: 22/12/1848. Notação: 5617. Conteúdo: Aviso do ministro do Império ao diretor da Academia, aprovando a escolha do aluno de Pintura histórica, Francisco Antônio Néri, para viagem a Roma. Com a obra: O Lavrador nos Campos de Pharsalia. (Passagem 1º das Georgias de Virgílio)

³¹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6125. Data: 19/04/1849, p. 227. Informa que Nery segue para Roma em 18/04/1849, a bordo da Gallera Achille.

³² Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6151. Data: 19/1/1850, p. 384. Carta de Nery a AIBA, de quando parte de Liorne (Livorno-Itália), indo para Roma. (não existe a transcrição desta carta). Devemos lembrar que em 1849, Roma se encontrava em meio a uma revolução política, o que certamente determinou com que o artista não se dirigisse diretamente para lá, optando pela cidade portuária de Livorno.

³³ Apesar de ser difundida a notícia de que Nery estudou com Tommaso Minardi, não encontramos em nossa pesquisa nenhum documento que mencionasse ter o artista estudado este ou com qualquer outro mestre.

³⁴ Seu pensionato foi prorrogado três vezes, permanecendo em Roma de 1853 a 1856 e em Paris de 1856 a 1861.

³⁵ COLI, Jorge. op. Cit. p. 253.

Tommaso Minardi e Nicola Consoni. Existem duas versões conhecidas, e, é preciso salientar, sem nenhuma comprovação documental, sobre a passagem de Meirelles pelo atelier destes artistas, em uma Minardi teria considerado Meirelles ainda despreparado para o estudo da pintura histórica, estranhando que desejasse pintar, quando ainda não sabia sequer desenhar. Minardi teria passando Meirelles então às orientações de Consoni, com quem estudou modelo vivo e costumes³⁶. Em outra, Meirelles, cansado de fazer cópias e querendo avançar nos estudos e conceber obras próprias – inclusive para cumprir as exigências da Academia Imperial – trocou de mestre, transferindo-se do ateliê de Minardi para o de Consoni. Mas, como bem disse Jorge Coli³⁷, pouco importa se sua passagem pelo atelier de Minardi tenha sido breve ou indireto o contato com o seu ensino: Meirelles respirou o ar do movimento Purista e dele impregnou as suas obras.

Apesar do Museu Dom João VI não possuir nenhuma obra de Agostinho da Motta dos seus anos de pensionista em Roma, pelos seus envios deste período³⁸, localizados no MNBA, como *Paisagem da Itália e Vista de Roma*, podemos supor que a sua orientação tenha sido em parte Purista, como foi a da maior parte dos *Prix de Rome* durante a década de 1850, mas também em parte voltada para o classicismo francês, cujo modelo máximo era Claude Lorrain. As obras de seu mestre, Leon Benouville, apontam mesmo nesta direção, sobretudo telas como *São Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos*

³⁶ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. “O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes”. op. Cit. p. 9-41

³⁷ COLI, Jorge. op. Cit. Nota de rodapé, p. 244: “A biografia minardiana do volume I do Catálogo I Disegni di Tommaso Minardi, assinala, para o período de 1850-1854: Com la restaurazione del governo pontificio, ed il rientro a roma di Pio IX, Minardi vede ancor più consolidarsi la propria posizione di artista ufficiale, di pieno gradimento negli ambienti di curia. Viene nominato cavaliere dell’Ordine Piano (...). Muito possivelmente, pela sua posição e compromissos, Minardi – que a princípio formava também discípulos em seu ateliê, como nos informa De Sanctis no seu capítulo V, não pudesse aceitar grande número de alunos novos – daí o envio de Meirelles a Consoni”.

³⁸ Devemos lembrar que Motta ganhou o Prêmio de Viagem em pintura de paisagem, flores e animais, e não como os outros pintores, em pintura histórica, o que explica grande parte de seus envios serem naturezas mortas, flores e frutos.

Anjos, (1226)³⁹ (**Anexo I – Ilustração 2**) , de 1853, realizada durante a estadia de Benouville na Itália, período em que tinha como discípulo Agostinho da Motta.

Já Nery, embora não saibamos com exatidão o atelier de que mestre freqüentou, fica aparente na sua obra que o artista entrou em contato com os preceitos puristas que reinavam então. Seu envio de pensionista *Retrato do cavalleiro Minardi, professor da Accademia di San Luca*, pintado em 1850⁴⁰, como atesta o catálogo da Exposição Geral de 1884⁴¹, é uma clara prova de sua admiração por este que foi um dos maiores representantes do Purismo em Roma. No âmbito das suposições, poderíamos pensar se a ida da Nery à Toscana, - em 1850 ele está em Livorno - , não teve como propósito ver de perto a obra de mestres quatrocentistas de reconhecida atuação naquela região. *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filocteles*⁴²(**Anexo I – Ilustração 1**) , também este um envio de pensionista, datado, muito provavelmente, de 1851, e hoje parte do acervo do Museu Dom João VI, é sem dúvida de suas obras a que mais revela sua abertura em direção às tendências primitivistas da arte italiana de então⁴³. Apesar da temática de grande parte da produção dos artistas vinculados ao Purismo se constituir de *Histórias do Velho e do Novo Testamento* e alegorias sacras e morais, encontramos também quadros de pintura Histórica, como *Homero cego na casa do pastor Glauco*, 1810, de *Tommaso Minardi*⁴⁴, que nos faz recordar a tela de Nery em vários detalhes. Ambas as obras, tendo suas

³⁹ François-Léon Benouville. *São Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos Anjos*, (1226), 1853 240 cm x 93 cm. Óleo sobre tela. Localização atual: Musée d'Orsay.

⁴⁰ Antonio Francisco Nery. Cópia da tela de Gaspare Landi (*Tommaso Minardi*, ol.s/ tel, 625x500, c. 1825, Accademia nazionale di san Lucca). Localização atual: MNBA/RJ.

⁴¹ Catálogo da Exposição Geral das Bellas Artes de 1884. "Collecção de quadros nacionais formando a escola Brasileira", p. 35.

⁴² Francisco Antônio Nery. *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filocteles*, 1849-51. Óleo sobre tela, 100,0 x 138,0 cm - c/moldura: 125,0 x 165,0 cm. Coleção: MDJVI/EBA/UFRJ. Entrada na Pinacoteca: Envio de Pensionista de Roma, entre 1849 e 1851- provavelmente uma composição original. Normalmente esta obra é pensada como sendo o seu Prêmio de Viagem, que na verdade se trata de outro quadro: O Lavrador nos Campos de Pharsalia. (Passagem 1º das Georgias de Virgílio). O assunto é escolhido pela Congregação da AIBA, em 09/10/48. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ: Atas da Congregação, número: 6151, p. 325 – Escolha do assunto para o concurso do Prêmio de Viagem a Roma.

⁴³ Sobre o primitivismo nas artes ver: PINELLI, Antonio. *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento Roma*. Carocci, 2005

⁴⁴ Tommaso Minardi. *Omero cieco in casa del pastore Glauco*, c. 1810. Óleo sobre tela, 230x180 cm. Aquisição: Lamberto Sebastì 1950.

temáticas retiradas de obras literárias, fixam na tela somente uma situação, excluindo os precedentes e conseqüentes desenvolvimentos, escolhendo como momento principal uma cena de narração entre dois homens. Na tela é possível perceber o desenho frágil, tênue e delicado, as cores mais suaves e a anatomia simplificada, elementos característicos das pinturas puristas.

Os envios de pensionista de Meirelles deste período, que se encontram no Museu Dom João VI, no entanto, não indicam nenhuma predileção pelos antigos mestres da cultura artística umbro-toscana anteriores a Rafael, como Angelico, Perugino, Ghirlandaio, Della Robbia, Mino da Fiesole ou o próprio Rafael, cuja orientação estética era seguida pelos Puristas. Muito pelo contrário, o artista parece se voltar para os mestres do *Cinquecento* veneziano como Tintoretto⁴⁵, Veronese e Tiziano. Além disso, a copia destas obras, localizadas na *Gallerie dell'Accademia di Venezia* revela que o artista deve ter passado uma temporada da sua estadia italiana naquela cidade. Ainda assim, é inegável que Vítor Meireles, na década de cinqüenta, “já havia estabelecido contato com essa arte baseada na clareza das linhas e numa nobreza tranqüila mesmo ao abordar temas de conteúdo dramático, como na *Flagelação de Cristo* ou na *Degola de São João Batista*”⁴⁶. Este último, envio do seu primeiro ano como pensionista, foi criticado por Araújo Porto Alegre no seu parecer sobre o quadro, mas o que ele assinala como defeito de pintor aprendiz, em verdade, como disse Coli:

é a escolha de uma estética que nega a tradição neoclássica: gravidade e recolhimento nos personagens, abstração nas linhas, simplificação dos volumes, abandono da anatomia e da observação em benefício de uma específica espiritualidade. Meirelles foi penetrado pelas novidades do Purismo, e produziu, no seu primeiro ensaio romano, um evidente quadro purista⁴⁷.

Se o Purismo é a principal corrente artística com a qual Nery, Motta e Meirelles entram em contato em Roma, o mesmo não ocorrerá com Zeferino da

⁴⁵ Tintoretto. *Milagre de São Marcos*. Óleo sobre tela, 415 x 541 cm. Localização: Gallerie dell'Accademia di Venezia. Varonese. *Banquete em casa de Levi*. Óleo sobre tela, 555 x 1280 cm. Localização: Gallerie dell'Accademia di Venezia. Tiziano. *Apresentação da Virgem no templo*. Óleo sobre tela, 345 x 775 cm. Localização: Gallerie dell'Accademia di Venezia.

⁴⁶ TAVARES, André. “Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária”. In: *Rotunda*. Campinas, n. 1, abril 2003, pp. 32-38.

⁴⁷ COLI, Jorge. op. Cit. p. 246.

Costa e Heitor Branco de Cordoville, cujas estadias na Itália ocorrem durante a década de 1870. Se na decoração dos dois grandes empreendimentos artísticos de Pio IX, a sala da Imaculada⁴⁸, no Vaticano, e da *Igreja de San Paolo fuori le mura*, praticamente reformada durante a década de 1860, vemos atuar representantes do Purismo, como Luigi Cochetti e Nicola Consoni, - professores de Victor Meirelles e posteriormente de Zeferino da Costa na *Accademia di San Luca* -, percebe-se também que o testamento espiritual do Purismo, que indicava na pintura um braço de fins do Quatrocentos e início do Quinhentos um modelo insuperável de perfeição artística, começava a ver exaurir seu poder de sedução. Uma das últimas encomendas de relevo realizadas por um “minardiano” durante o pontificado do papa Mastai⁴⁹ foi o prosseguimento das *Logge di Raffaello*, no Vaticano, por Nicola Consoni, escolhido por ser um minardiano de estreita observância, capaz de continuar a “Bibbia di Raffaello” sem criar uma desarmônica ruptura entre passado e presente.

Os grandes artistas empenhados nas decorações oficiais dos últimos anos do pontificado de Pio IX, apesar de terem todos eles passado pelo atelier de Minardi, abandonam progressivamente as indicações do mestre para orientar-se rumo às inovações da pintura histórica francesa de então, em que temas históricos ou literários passavam a ser abordados como cenas de gênero. Tal tratamento tinha como propósito tornar as obras o mais inteligíveis: os artistas, como nos diz Henrir Zerne, chagavam a um meio termo entre a grande arte e a cultura popular, dotando as suas obras de um charme comparável àquele dos panoramas e dioramas, tão populares na época; seus efeitos e seu público, de fato, eram freqüentemente os mesmos. Poderíamos aqui citar algumas obras, comumente enquadradas no que se tornou usual chamar *juste milieu*, como *Os Filhos de Eduardo* (c. 1833) de Paul Delaroche, *Os Romanos da decadência*, de Thomas Couture, sem nos esquecermos, é claro, de Horace Vernet.⁵⁰

⁴⁸ Vale a pena lembrar que o dogma da Imaculada Conceição é pronunciado por Pio IX em 8 de dezembro de 1854.

⁴⁹ O término das *Logge di Raffaello*, no Vaticano, por Consoni, ocorre por volta de 1866.

⁵⁰ ZERNE, Henrir. *Romantisme et Realisme- Mythes de l'art du XIX^e siècle*. Paris: A Michel, 1986.

A escolha de Roma ao invés de Paris como sede de estudos para Zeferino da Costa, apontada muitas vezes como retrógrada pelos nossos historiadores da arte, é de fácil compreensão. Como vimos, Roma era vista como o lugar mais idôneo para a formação de um jovem artista, mas para além disto temos outros motivos que reforçam a sua escolha. Provavelmente um deles é o cenário político da França naqueles anos, que fora derrotada na Guerra Franco-Prussiana de 1870 e marcada pela experiência da Comuna. Paris na década de setenta recupera sua identidade como centro mundial dos valores do liberalismo republicano e democrático, o que não teria sido visto com bons olhos pelo governo imperial brasileiro⁵¹.

Zeferino, que segue para Roma em 1869, e Heitor Branco de Cordoville, arquiteto, último artista da primeira geração, que para lá se dirige em 1872, possuem em comum o fato de terem ambos estudado na *Accademia di San Luca* com representantes do exaurido Purismo, o primeiro com Luigi Cochetti⁵² e Nicola Consoni e o segundo com aquele que foi o principal arquiteto de Pio IX, Virginio Vespignani⁵³. Mas embora tenha estudado com tais mestres, Zeferino filiou-se definitivamente às novas propostas que surgiam no âmbito da pintura de história, propostas estas das quais Cesare Mariani, seu mestre na *Accademia di San Luca* entre 1868 e 1877, foi um dos principais representantes⁵⁴.

Ao todo Zeferino estuda em Roma como pensionista do Governo durante 8 anos, tendo tido a sua pensão dilatada por mais três além dos 5 normalmente concedidos, por determinação do Imperador D. Pedro II, que em viagem à Itália havia visitado o artista em seu atelier. A passagem de Zeferino por *San Luca* pode ser considerada a de um aluno bem sucedido, pois embora o artista tenha tido

⁵¹ MIGLIACCIO, Luciano. "Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque". Palestra apresentada no XXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, RJ/MNBA, 2001.

⁵² Arquivo do MDJVI/EBA/UFRJ. Data: 18/02/1870. Conteúdo: Carta do pensionista João Zeferino da Costa ao diretor da Academia, informando sobre os estudos na aula de Pintura, na Academia de S. Lucas, regida pelo professor Cavaleiro Cochette.

⁵³ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 5027. Data: 29/11/1872a07/12/187. Conteúdo: Ofício do ministro encarregado da Legação do Brasil em Roma, ao diretor da Academia, informando que o pensionista Heitor Branco de Cordoville, foi admitido e matriculado na Real Academia de S. Lucas, e que o recomendou ao arquiteto conde Vespignani, para dirigir seus estudos. Em anexo, atestado de matrícula expedido pela citada academia.

⁵⁴ Postura já anunciada na sua atuação durante a decoração da Igreja de São Lorenzo; em obras como o seu *Santo Estefano Conduzido ao Sepulcro* ou *Santo Stefano lapidato*.

alguns problemas iniciais, podemos dizer que estes foram resolvidos de forma bastante satisfatória. Em uma carta de 12 de outubro de 1869, enviada à Academia Imperial pela Legação do Brasil em Roma, comunicando a avaliação dos pensionistas, feita pelo professor Mariani, é julgado que o artista deveria passar por aulas de desenho antes de iniciar as aulas de pintura:

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Exa. a carta inclusa, que me dirigiu o Sr. Marianni, professor da Academia de São Lucas, e mestre do Sr. João Zeferino da Costa, Pensionista do Estado, em que faz ver que conquanto seja o referido Costa dotado de talento e mostrando grande fervor pela sua arte, se faz, todavia, preciso que ele ainda se aplique por alguns meses, isto é, até abril do ano próximo futuro ao Desenho, aos modelos vivos, e aos clássicos, para aperfeiçoar seus estudos a fim de poder, então, fazer os trabalhos que tem de enviar ao Brasil (...) Reconhecendo ele ser-lhe indispensável aperfeiçoar-se nesses estudos, declarou-me que não teria dúvida de fazer no segundo ano os trabalhos também do primeiro, em cumprimento das suas instruções.⁵⁵

Apesar deste entrave inicial, logo nos anos seguintes Zeferino recebe dois primeiros prêmios (grande medalha de ouro), um em composição (1870), com o quadro *David exprobrado pelo profeta Nathan*, e em 1871 com um estudo de nu⁵⁶, que teriam ficado, como de praxe, pertencentes às galerias da mesma academia.

Pertencem atualmente ao Museu Dom João VI alguns de seus estudos anatômicos de braços, em que os músculos⁵⁷, copiados de pranchas, manequins ou cadáveres, são construídos a partir de técnica mista: sangüínea, grafite, *crayon* e giz⁵⁸. Tais envios de pensionista, realizados na academia romana, são bons

⁵⁵ Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta do artista. In: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte. O ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes – 1850/1890*. Tese de doutorado. op.Cit. p.185.

⁵⁶ Informação encontrada em carta datada de julho de 1923, de Luiz de Siqueira à Max Fleiux, Secretário Perpetuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em que este corrige alguns dados sobre o Zeferino da Costa, que haviam sido publicados no *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnológico do Brasil* (pag. 1615, linha 44). Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta Zeferino da Costa.

⁵⁷ João Zeferino da Costa. *Nu masculino sentado* (academia), 1871. Óleo s/ tela. Dimensões: 74,0 x 49,8 cm. Coleção: MDJVI/EBA/UFRJ. Entrada na Pinacoteca: Envio de Roma, enquanto Pensionista da AIBA. João Zeferino da Costa. *Nu masculino sentado* (academia), 1871. Óleo s/ tela. Dimensões: 74,0 x 50,5 cm. Coleção: MDJVI. Entrada na Pinacoteca: Envio de Roma, enquanto Pensionista da AIBA.

⁵⁸ Utilizada como material de desenho desde o Renascimento, a sangüínea era produzida a partir da hematita, óxido natural de ferro, talhada em bastões que produziam linhas avermelhadas. No

testemunhos de como funcionava o sistema de ensino na academia romana, que, assim como outras do mesmo período, atribuía grande importância aos estudos de anatomia, uma vez que este propiciava aos pintores ainda em formação, uma compreensão mais apurada da figura humana⁵⁹.

Também pertencentes à passagem do artista pela *Accademia di San Luca* são as academias pintadas a partir do *modelo vivo*, realizadas em 1871 (**Anexo I – Ilustrações 3 e 4**). Essas obras podem ser consideradas como pertencentes a um estágio mais avançado do seu aprendizado artístico em *San Luca*, que deveria seguir, como em outras academias, uma seqüência bem determinada. Primeiramente o aluno deveria aprender a desenhar: começava-se a estudar a figura humana por partes – cabeças, torsos, mãos, pés – e, só depois, o corpo inteiro, passando-se então à cópia das moldagens de esculturas clássicas. Somente no estágio final do aprendizado do desenho é que se introduzia a cópia do modelo vivo. Só depois de mostrar total domínio do desenho, o aluno passava para a pintura a óleo, considerada uma etapa superior⁶⁰.

Tais obras comprovam ter sido a passagem de Zeferino pela *Accademia di San Luca* realmente relevante para o seu aprendizado artístico, pois se quando ali chega, em 1869, é obrigado a assistir aulas de desenho, por ainda não estar preparado para as aulas de pintura, em 1871 Zeferino atesta possuir total domínio da figura humana.

De volta da Europa em 1877, Zeferino recebe o título de professor honorário na Academia Imperial, assumindo a cadeira de pintura histórica durante a licença concedida a Vítor Meireles. Em 1878, leciona pintura de paisagem no lugar do falecido Agostinho José da Motta. Passará pelo ensino de figura e novamente pelo de pintura histórica antes de retornar, nos fins dos anos setenta, a Roma. Essa segunda estadia foi devotada à preparação dos esboços para a

século XIX, com a industrialização, surgiu a sangüínea artificial: o óxido de ferro, pulverizado e compactado em forma de minas era transformado em lápis, como os de grafite.

⁵⁹ Para uma visão geral sobre o ensino de anatomia na École francesa do séc. XIX, consultar: CALLEN, Anthea. "The body and the difference: anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the nineteenth century". In: *Art History*. Oxford/Boston: Blackwell Publishers, março 1997, vol.20, p.23-60.

⁶⁰ SÁ, Ivan Coelho de. op. Cit. p. 418-450

decoração a ser executada na Igreja de Nossa Senhora da Candelária⁶¹. As referências italianas de Zeferino para a execução do ciclo da catedral carioca podem ser por nós identificadas na pintura decorativa oficial, que era realizada contemporaneamente à sua estadia naquele país; podemos aqui pensar, por exemplo, nos ciclos históricos de Mariani e Cesare Maccari para os palácios de Sabóia⁶².

Apesar de não ter sido pensionista da Academia na Itália, tendo estudado na França entre 1859 e 1864, com uma bolsa concedida pelo imperador Dom Pedro I, seria impossível não mencionarmos nesse texto o pintor Pedro Américo. Sua relação com a Itália, sobretudo com a cidade de Florença, a partir da década de 1870 é de enorme importância para compreendermos suas obras, como a famosa *Batalha do Avaí*, pintada naquela cidade nos anos de 1873 a 1877 e *Independência ou Morte*, também pintada em Florença entre os anos de 1886 e 1888⁶³.

Suas obras sempre tiveram uma enorme repercussão na imprensa carioca, e é inegável que, condenado por uns e enaltecido por outros, Pedro Américo foi um dos pintores de maior destaque na segunda metade do século XIX no Brasil. Não sabemos em que medida o fato de ele escolher a Itália para a realização de suas obras, e como lugar de segunda residência, influenciou outros artistas a irem estudar naquele país, mas uma coisa é certa, sua visão sobre a Itália e a arte italiana não eram desconhecidas no meio artístico carioca, graças sobretudo a sua atuação como professor de história da arte e estética na AIBA.

Suas idéias também encontraram divulgação também na imprensa carioca. Em 1884, a Gazeta de Notícias pede a Pedro Américo, que se encontrava então em Turim, que enviasse alguns escritos sobre a Itália contemporânea. Os artigos, publicados com o título *Cartas de um Pintor*, são o destaque do mês de agosto no

⁶¹ TAVARES, André. op. Cit.p. 32-38.

⁶² O principal ciclo de pintura histórica neste momento é o do Pantheon de Paris, que servirá de modelo para pintores de muitos países, inclusive os italianos.

⁶³ O fato de o artista optar por Florença, e não por Roma, como lugar de residência quando de suas estadias na Itália já o diferencia dos demais brasileiros oriundos da AIBA/ENBA que optavam por residir em Roma, tendo na maioria das vezes um forte elo com a arte napolitana. A Toscana não se apresenta, até onde pudemos verificar, como um das regiões preferidas de estadia para os brasileiros.

periódico, um dos mais lidos do Rio de Janeiro. Com um ponto de vista bastante pessoal, assim nos conta ele sobre a situação das artes na Itália moderna:

...para os principes italianos a protecção que merecem as bellas artes não é cousa discutivel; é uma verdade axiomática que todos devem comprehender instintivamente, e contra a qual não se poderia invocar economias publicas nem razões politicas de qualquer ordem por mais capciosas que fossem.

É por isso que o genio italiano, depois de parecer exausto com os grandes trabalhos do renascimento, e mesmo do longo e lento periodo de decadencia que vai da morte de Miguel Angelo á extincção das escolas bolonhesa e napolitana, renasceu em Napoles com Morelli e Micchetti, em Roma com Monteverde, em Florença com Vinea, em Genova com Barabino, em Milão com Hayez e Cremona, e finalmente em todo o resto da Italia com os multiplos reflexos do talento d'estes artistas, cuja importancia não é pequena na historia da arte contemporanea.

D'entre todos elles o mais notavel, para mim, é o Barabino, pintor genovez que filou-se á actual escola florentina, bem que não o considerem assim os napolitanos, que fazem do Morelli uma entidade superior, e o chefe da escola modernissima italiana tomada em geral. Depois d'estes dois artistas, cujas composições são por vezes de uma grande originalidade, cita-se como espirito moderno e ousado o Micchetti, pintor cheio de phantasia e amigo de todas as aberrações do gosto que passam por expressões da arte contemporanea.⁶⁴

Mas se seu posicionamento perante a arte Italiana contemporânea podia influenciar os artistas quando ainda residiam no Brasil, certamente quando estes chegavam a Itália passavam a ter posicionamentos bem particulares, como veremos, mais adiante, no caso de Henrique Bernardelli.

⁶⁴ Gazeta de Noticias, 28 de agosto de 1884, p. 1. Cartas de um Pintor. "A Itália moderna - Restauração do genio nacional - A arte italiana - Protecção do governo, do rei e dos papas - Artistas contemporâneos - Realistas e impressionistas". Autor: Pedro Américo. Esta é a última de uma serie de cartas, e está datada de Turim, 24 de julho de 1884.



FRANCISCO ANTÔNIO NERY. *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filoctetes*, 1849 -51. Óleo sobre tela, 100,0 x 138,0 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.



ZEFERINO DA COSTA. *Nu masculino sentado (academia)*, 1871. Óleo s/ tela. Dimensões: 74,0 x 49,8 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.

1. 1. 4. Centros de Ensino Artístico

Uma das características mais significativas da segunda geração de artistas que concluem seus aprendizados artísticos em Roma é a opção por outros centros de ensino artísticos, e não mais pela *Accademia di San Luca*. Uma das razões se deve ao fato de que desde 1873 *San Luca* achava-se suspensa do exercício de suas funções escolares, tendo sido substituída no atual governo pelo Instituto Romano⁶⁵.

Outra razão é o elevado nível de conhecimento artístico com que os alunos já chegavam possuidores na capital italiana. Tal fato é confirmado por uma carta de Rodolfo Bernardelli aos professores da AIBA, quando do seu primeiro ano como pensionista em Roma, em 1877. No documento Rodolfo, comentando sobre o Instituto Romano, 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 honorários⁶⁶.

O artista, portanto, pula uma etapa desnecessária, indo procurar um dos melhores professores da capital, para poder principiar seus estudos, o escultor Giulio Monteverde. Os pensionistas que o precedem seguiram mais ou menos os mesmos passos. Não passam pelo Instituto Romano, pois certamente já possuíam os conhecimentos ali ministrados nos primeiros anos, mas ao contrario de Rodolfo, não escolhem um mestre específico para orientá-los. Nos documentos da ENBA referentes a esses pensionistas não existe nenhuma indicação de que deveriam passar por *San Luca* ou estudar no atelier de algum mestre conceituado, o que torna evidente que a escolha de passar por outros centros de ensino artístico era conhecida e aceita pelos professores da escola.

⁶⁵ SILVA, Maria do Couto da. op. Cit. 418-450.

⁶⁶ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. Notação: APO 398. Minuta de Carta de Rodolfo Bernardelli. Roma, 2 fev. 1877.

De fato, havia vários centros de ensino artístico em Roma, para os quais se direcionavam muitos dos pensionistas estrangeiros naquela cidade, sobretudo os espanhóis, com os quais os artistas brasileiros terão grande proximidade⁶⁷. Os mais importantes centros são a *Accademia Chigi*, concorrida pela sua proximidade geográfica com o atelier da maioria dos pintores e pela existência de classes noturnas onde se realizavam desenhos e academias de nus, sendo famosos os modelos que aí posavam; a *Accademia Cauva*; a *Accademia de Bellas Artes Española*, em funcionamento a partir de 1881, e por fim o Centro Artístico Internacional.

Sem dúvida alguma, o Centro Artístico Internacional foi o elo comum entre os artistas que estudaram em Roma durante as duas últimas décadas do século XIX, tendo sido seus sócios os Bernardelli⁶⁸, Pedro Weingartner, Fiúza Guimarães, Rafael Frederico, Bento Barbosa e Correa Lima. O Circulo Artístico Internacional (ou *Associazione Artistica Internazionale*) surge em 1870 em Roma, estabelecendo-se posteriormente na Via Margutta, em 1887. Um dos principais promotores da instituição foi o famoso mecenas italiano príncipe Baldassarre Odescalchi, que ocupa durante algum tempo o posto de presidente, sucedido por pintores de renome como Francesco Jacovacci. Além de pintar, neste centro os artistas organizavam tertúlias e festas, como os famosos carnavais que se celebravam a cada ano e em cuja preparação contribuía os artistas decorando o local. Cada grupo montava um cenário de acordo com sua origem nacional. O Centro contava com várias salas para as suas atividades, bibliotecas e

⁶⁷ A amizade de Rodolfo e Henrique Bernardelli com o artista espanhol Modesto Brocos, que tem início durante a estadia dos três ainda como estudantes em Roma, serve para mostrar o quão parecidas eram suas trajetória naquela cidade. Brocos, em Roma entre aproximadamente 1882 e 1887, frequenta a Accademia Chigi e o Circolo Internazionale. A convite de Rodolfo Bernardelli retorna ao Brasil para assumir o cargo de professor de desenho figurado na recém inaugurada da Escola Nacional de Belas Artes, em 1891.

⁶⁸ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Numeração: APO 54. Henrique Bernardelli se torna sócio efetivo da Associazione Artistica Internazionale di Roma, em 1 de novembro de 1879. Rodolfo Bernardelli recebe o diploma de sócio efetivo da Associação Artística Internacional de Roma em 1877. Sabemos que Henrique não só expôs nas mostras que ocorriam na Casina Del Pincio, como parece ter realizado diversas funções deliberativas para o órgão. Na Coleção Rodolfo Bernardelli existe um croqui executado sobre convocação impressa da Associazione Artistica Internazionale in Roma dirigida ao “Sig. Bernardelli Enrico Vle. S. Mla. da Tolentino, 13” datada de 14 de abril de 1886. “Egregio Signore,/ La S. V. È pregata di voler intervenire all’assemblea generale dei Soci che avrà luogo, in seconda convocazione, la sera di sabato, 17 corrente, alle 8 ½.”

restaurante, e além disso organizava exposições anuais na famosa Casina del Pincio da Piazza del Popolo. Não é de admirar que brasileiros, como Henrique, Rodolfo, e tantos outros, estivessem filiados a tal instituição. De fato, o Circulo Artístico foi um ponto agregador de pintores estrangeiros, sobretudo os espanhóis e alemães, fazendo parte do dele nomes famosos como Fortuny, e seus adeptos, Böcklin, Lenbach, Marstens, e entre os italianos, Nino Costa (por pouco tempo), Cabianca, Carlandi, Etori Ferrari, Joris, Patini, Vertunni, Vannutelli, muitos dos quais parecem ter influenciado diretamente a produção artística dos artistas brasileiros.

De qualquer modo, mais do que as academias, os centros preferidos pelos artistas recém chegados a Roma eram os estúdios dos pintores a eles conterrâneos que haviam alcançado já alguma fama, onde o ensinamento prático era muito mais construtivo. O centro agregador dos jovens artistas brasileiros que chegavam a Roma foi o atelier de Zeferino da Costa, lugar onde este preparava primeiramente os estudos, e posteriormente, já na década de 1890, os painéis da Candelária. À colaboração de Henrique Bernardelli em Roma somar-se-iam as mãos de Rafael Frederico e Bento Barbosa⁶⁹.

No Museu Dom J. VI, temos alguns relatos visuais do aprendizado ocorrido no Centro Artístico Internacional, através de quadros de Rafael Frederico e Bento Barbosa, como *Retrato de bispo*, c.1896, do primeiro e *Retrato feminino*, c. 1896, *Busto de Menino*, c. 1897, do segundo, obras enviadas como estudos obrigatórios de pensionistas, segundo o capítulo VI do regulamento, para processo dos concursos de pensionistas à Europa⁷⁰. Os dois artistas passaram parte de suas estadias como pensionistas da ENBA juntos em Roma; o primeiro, Prêmio de Viagem em 1893, chega a capital italiana, em meados de 1895, depois de curta estadia em Paris; o segundo tendo ganho o Prêmio de Viagem em 1894, segue direto para a Itália em 1895 , como fica decidido pela Congregação de

⁶⁹ Arquivos da Escola de Belas Artes. "Centenário de nascimento do Prof. Rafael Frederico". n.º XI, p. 59-74. (com relatos de seus filhos A.Frederico e Orlando Frederico).

⁷⁰ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 5177. Data: 07/10/1896. Carta do ministro encarregado da Legação do Brasil em Roma, Régis de Oliveira, ao diretor da Escola, comunicando as despesas com a expedição, de quadros de Rafael Frederico, Bento Barbosa Júnior e Pedro Weingartner.

Professores, que designa como lugar de sua primeira residência a cidade de Roma⁷¹. Rafael Frederico e Bento Barbosa tornam-se amigos⁷², freqüentando as aulas do Circulo Artístico e o atelier de Zeferino da Costa.

Apesar de provavelmente feitas nos mesmos anos e no mesmo centro de ensino artístico, as obras dos artistas apresentam soluções plásticas diferentes, que evidenciam ter sido o ensino no Circulo Artístico diversificado, não impondo aos artistas orientações estéticas rígidas, nem direcionamentos inflexíveis. Nas obras de Bento Barbosa, como *Menino que retira espinho do pé* percebemos o uso de uma paleta de tons claros bastante próximos, usada com maior freqüência em pinturas de destinação decorativa do período. Já as obras de Rafael Frederico, como *Retrato de velho*, apresentam um uso mais livre da paleta, sem restrições a saturações cromáticas. Além disso, se nas obras de Rafael Frederico existe uma evidente preocupação em retratar o caráter psicológico ou a origem social das figuras retratadas, Bento Barbosa está muito longe de demonstrar tal interesse em suas obras. Basta compararmos o seus *Busto de menino* e *Busto de Mulher* (**Anexo I – Ilustrações 9 e 10**), com obras como os *Retrato de velho* e *Retrato de Bispo*, de Rafael Frederico para que se perceba que enquanto o último está vinculado à estética do realismo social, o primeiro se aproxima muito mais da simbolista.

⁷¹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Atas da Congregação,. Data: 10/12/1894. p. 32. Estiveram presentes na sessão Rodolfo Bernardelli, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Modesto Brocos.

⁷² A amizade dos dois artistas pode ser verificada na carta que escrevem em conjunto ao Ministro da justiça. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 5179. Data: 13/05/1897. Cópia do abaixo assinado dos pensionistas da Seção de Pintura, Rafael Frederico e Bento Barbosa Júnior ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, manifestando contentamento com a notícia da construção da nova Escola.

1. 1. 5. Pensionistas da Segunda Geração

Rodolfo Bernardelli, o mais famoso dos artistas da segunda geração, recebeu em 1876 o Prêmio de Viagem, chegando a Roma em 1877, após uma breve passagem por Paris. Já Henrique Bernardelli ali aporta em 1879. O pintor é um caso a parte entre os artistas por nós aqui tratados, uma vez que não foi vencedor no concurso de Prêmio de Viagem, ao qual concorre em 1878, perdendo, de forma bastante polemica, para Rodolfo Amoedo. No entanto, Henrique nunca deixou de receber o apoio da AIBA durante os seus anos na Itália, e será, posteriormente, um dos professores mais importantes da ENBA.

Os Bernardelli chegam a Roma em um momento de grandes mudanças políticas, que começam a se configurar após a ocupação de Roma pelas tropas italianas com a tomada da Porta Pia em 1870, e que repercutem até o fim do século. Com o fim do Governo pontifício e seu mecenato, e a ascensão de Roma a capital do Novo Reino a Itália conseguia finalmente concluir sua unificação política. No entanto, unificar territórios e “povos” que possuíam histórias e tradições culturais bastante distintas, como o Norte e o Sul do país, demandava a invenção, e com certa urgência, de uma identidade nacional capaz de fazer com que todos os italianos, fossem eles provenientes da Toscana ou da Sicília, se sentissem pertencentes a uma mesma pátria. Em outras palavras, era necessário criar uma nova cultura nacional, possuidora de valores que fossem compartilhados por todos. Fazia-se necessário criar, sobretudo, uma pintura nacional, uma pintura oficialmente italiana, uma vez que as artes visuais, então, eram uns dos principais meio de construção do imaginário nacional.

O fato de ser Roma a Capital do Novo Reino trazia para ela a responsabilidade de fundar um estilo artístico romano que não somente substituísse o estilo plurissecular do papado, mas que fosse capaz de superar e reunir em si os particularismos das velhas escolas regionais, formando, dessa forma, um estilo único para a nação. No entanto tal tarefa nunca teve êxito. Na Exposição de Turim de 1880 pode se sentir com firmeza a tentativa do ambiente romano de impor sua primazia, mas apesar da pintura de história romana ter sido

premiada, com a tela de temática histórica *Deposição do Papa Silvério*, de Maccari, o favoritismo da crítica e do público recaiu sobre os dois premiados da pintura de gênero: o abruzzese Francesco Paolo Michetti e o veneziano Giacomo Favretto, afirmando assim uma preferência pelo regionalismo⁸.

A Exposição Nacional de Roma de 1883 também é um marco interessante para a arte italiana, pois além dos quadros veristas⁷³ que se encontravam expostos, fossem estes de temática regionalista ou histórica, já era perceptível, em tantos outros, uma incipiente abertura em direção às correntes subjetivistas que penetravam na Itália. O realismo, portanto, estava longe de ser uma tradição gasta e “poeirenta” quando a aspiração simbolista começou a se afirmar. Todas estas correntes artísticas estão presentes no ambiente artístico italiano das duas últimas décadas do séc. XIX, e é possível perceber na obra dos artistas da segunda geração que eles não lhes ficaram indiferentes, sendo possível detectar, em obras quase que contemporâneas, aderência a mais de uma destas tendências artísticas.

Em um manuscrito de 1877, Rodolfo Bernardelli define o seu contato com o verismo quando da sua chegada a Itália:

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. Am⁹ [Pedro Américo] que me disse ser ela a escola moderna.⁷⁴

O posicionamento do artista, após alguns anos de estudo na Itália, no entanto, parece mudar. Em *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri*⁷⁵, por exemplo, Bernardelli mantém claro diálogo com *Cabeça de Marinheiro* (c.1878) de Achille

⁷³ Sobre o verismo italiano ver: MALTESE, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

⁷⁴ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolpho Bernardelli. [Manuscrito do artista]. APO 188.

⁷⁵ A obra faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sem datação.

D'Orsi.⁷⁶, escultura que corresponde ao gosto do esboço verista de uma aproximação direta entre a pesquisa folclórica e a classificação científica, confirmando o estereótipo cultural de um povo primitivo, vizinho da natureza e instintivamente feliz⁷⁷.

Na pintura, podemos encontrar uma referência similar em Francesco Paolo Michetti, uma das grandes influencias sobre Henrique Bernardelli na Itália. Na *Tarantella* de Henrique, junção entre o pitoresco e a fiel documentação de costumes e dos tipos do mundo napolitano, é perceptível a influência que a pintura do artista “abruzzese” exerceu sobre o jovem artista brasileiro, que se mostra receptivo à sua poética regionalista de cunho aparentemente realista. Também de caráter folclorístico é o *Busto de camponesa italiana* (**Anexo I – Ilustração 5**) e *Retrato de Velho* de Rafael Frederico⁷⁸ (**Anexo I – Ilustração 8**), envios de pensionista hoje pertencente ao MDJVI, que muito nos faz lembrar os estudos de cabeças de camponeses enviados por Henrique Bernardelli de Roma. Tais obras enviadas ao Brasil em 1886, foram adquiridas pela AIBA em 1887, servindo de modelo aos jovens artistas que ali ingressaram, como o próprio Rafael Frederico, em cuja formação certamente pesaram bastante as orientações deste mestre.

Também significativo é o interesse demonstrado pelos artistas da segunda geração, já perceptível na *Pompeiana* de Zeferino da Costa, pelos tipos de pintura histórica feitas para o mercado de arte internacional durante as ultimas décadas do século XIX⁷⁹, principalmente no que concerne à pintura intitulada *antica di genere* ou “pompeiana”⁸⁰. Tornada moda em toda Europa graças às recentes escavações arqueológicas conduzidas em Pompéia pelo italiano Giuseppe Fiorelli,

⁷⁶ LAMBERTI, Mimita. “Aporie dell’arte sociale: il caso Proximus Tuus”. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, série III, v. XIII, 4.

⁷⁷ SILVA, Maria do Carmo Couto da. op. Cit. 418-450.

⁷⁸ Acervo do Museu Dom João VI. Registro51. Autoria: Rafael Frederico. Assinatura: csd. Título: Camponesa italiana. Aquisição: envio como pensionista em Roma

⁷⁹ Sobre as transformações ocorridas na pintura de história romana ver: LAMBERTI, Maria Mimita. . “I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti”. op. Cit. p 52-72. Também: VALSASSINA, Caterina Bom. “La pittura a Roma nella seconda metà dell’Ottocento”. In: *La pittura in Italia. L’Ottocento*. Milano:Electa, 1991.

⁸⁰ Estes quadros eram, via de regra, feitos para colecionadores americanos, que dominavam e de certa forma determinavam o gosto do mercado de arte italiano, através da figura de importantes marchands internacionais. O mais famoso é Adolphe Goupil, que comercializou a obra de vários artistas italianos de renome, como Domenico Morelli e Francesco Michetti.

à obra de artistas como Gêrome e Alma Tadema⁸¹ e a literatos como Bulwer-Lytton,⁸² na Itália, este gênero de pintura de história teve, sobretudo em Nápoles, grande sucesso. A *pittura antica di genere*, tendo como objetivo recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga, ambientava, em telas de pequeno formato, cenas pompeianas – ou mais genericamente romanas – em lugares como banhos, lojas, termas e casas, com um estudo acurado da arquitetura e de outros elementos históricos. A escolha das cenas e das suas ambientações era determinada pelos critérios de cotidianidade e verdade humana, e pelo o uso de uma luz, típica da pintura verista, que não mais seguia os critérios acadêmicos de uma iluminação difusa, fria e abstrata, mas que procurava dar uma ambientação naturalística à cena⁸³. **(Anexo I – Ilustrações 22, 23 e 24)**

Neste sentido, o Museu Dom João VI possui dois envios de pensionista de Rodolfo Bernardelli, ambos moldagens em gesso em baixo relevo: *Julio Cesar* e *Fabíola*.⁸⁴ Se para a execução de *Fabíola* Rodolfo segue a “bela escola italiana do qual são primeiros chefes Ghiberti e Donatello”⁸⁵, a escolha da temática tem muito a ver com esta *storia antica di genere*. Para compô-la, o artista inspirou-se

⁸¹ Alma Tadema tinha uma forte relação de amizade com Domenico Morelli. O artista esteve em Nápoles pela primeira vez em 1863, em viagem de lua de mel. Sucessivamente retornou inúmeras vezes, graças à amizade com o mestre napolitano, com o qual se escrevia regularmente. Esteve também em contato com a Academia de Belas Artes de Nápoles, sendo nomeado professor honorário, como nos indica o catálogo *Reale Istituto di Belle Arti. Premiazione dell'anno 1877-1878*, Napoli 1878. Alma Tadema, além disto, expôs em inúmeras exposições napolitanas. Sobre o assunto ver: PICONE, Mariantonieta. “La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo”. In: *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano:Electa, 1991. nota 56.

⁸² Estes textos literários serviam como guias para essas pinturas que procuravam reconstituir a vida na antiguidade. Além do livro de Edward G. Bulwer (1834), havia o conhecido *A história de Roma desde os tempos mais antigos até a constituição do Império*, de H. G. Liddelle.

⁸³ VALSASSINA, Caterina Bom. op. Cit. p. 446.

⁸⁴ Rodolfo Bernardelli. *Fabíola* – relevo pleno. Material: Moldagem/gesso. 129,0 x 176,0 x 40,0 cm. Localização: MDJVI. OBS: Original em bronze no MNBA. Rodolfo Bernardelli. *Julio César*, 1878. Técnica/Material: Moldagem/gesso. Dimensão: 105,0 x 58,0 x 16,0 cm. Localização MDJVI. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 143. Carta de Rodolfo Bernardelli ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Roma, 19 ago. 1878, participando 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”

⁸⁵ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 143. Carta de Rodolfo Bernardelli ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Roma, 19 ago. 1878.

no romance histórico *Fabíola* do Cardeal Wiseman, publicado em 1854⁸⁶. Trata-se de uma história engenhosa, que se passa em meio à sociedade romana antiga, particularmente entre os cristãos de Roma. Fabíola é uma nobre romana opulenta, autoritária e imperiosa, que conhece São Sebastião e por ele se apaixona.⁸⁷ No romance, o cenário de Roma Antiga é tratado com muita veracidade, buscando o escritor reconstituir os costumes, a arquitetura e as vestimentas daquela época, entre outros dados. Podemos supor que o livro teve grande repercussão no ambiente italiano daquele momento, no qual esse assunto estava em voga⁸⁸.

Alguns trabalhos de Henrique Bernardelli, como *Dicteriade*, *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Profano e Sacro* e *Depois da orgia*, apresentadas em telas de pequeno formato ou sob forma de estudo, (aquarelas e pasteis), datadas da década de 1880, seguiam esse modelo específico de pintura histórica, com personagens anônimas da história antiga de Roma. Nos anos de 1890, tal temática não sai de moda. A tela *Nu feminino* (**Anexo I – Ilustração 7**), envio de pensionista de Rafael Frederico quando da sua estadia em Roma, atualmente no MDJVI, é uma academia que revela clara influencia da obra contemporânea de Alma-Tadema.

Se é bem verdade que a produção desta segunda geração de artistas possui obras que os liga indubitavelmente ao verismo, é bem verdade também que boa parte de suas produções indica uma abertura bastante significativa em direção as novas tendências subjetivistas que surgiam no âmbito da arte italiana. Bons exemplos são a *Moema* (c.1895) de Rodolfo Bernardelli e a *Messalina* (c.1891) de Henrique Bernardelli, obras em que o verismo cede lugar a uma interpretação mítico-emotiva da realidade, em que o amplo uso de nuances e

⁸⁶ Esse romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX e um resumo do livro consta inclusive como verbete do *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*. Paris: Larousse et Boyer, 1866 [90].

⁸⁷ *Catalogo 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. 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 levantaram do chão, são surpreendidos por Afra que, aproximando-se deles, diz-lhe: 'Ainda está vivo'."

⁸⁸ Do escultor Girolamo Masini (1840-1885), existe uma obra com o título *Fabíola*, no acervo da Galeria Nacional de Arte Moderna, de Roma.

ambigüidades, permite, longe da objetividade temática de uma obra verista, uma miríade de significados.

Tal tendência também é perceptível na famosa escultura *Remorso*, de Correa Lima. O escultor, discípulo Rodolfo Bernardelli na ENBA, foi o último artista do século XIX, vinculado a ENBA, a optar pela Itália como sede de seus estudos. De fato, é *Remorso* que lhe concede o primeiro lugar na E.G.B.A em 1899, e uma pensão de 3 anos na Itália, onde o artista decide permanecer com um atelier montado⁸⁹. A obra mostra perfeita sintonia com a escultura italiana de então, e ao vê-la pensamos em obras de Giulio Monteverde e Adriano Cecioni ligadas a temas do cotidiano infantil, como *Criança com galo* (c.1867) deste último⁹⁰. Tal obra de Cecioni, no entanto, pode ser qualificada como uma cena de gênero que se aproxima do instantâneo fotográfico. Certamente as referências de Correa Lima tem muito mais a ver com esculturas como *O jovem pescador*, de Vincenzo Gemito⁹¹, onde não vemos mais a tentativa de criar um momento real, mas sim possuidor de um clima quase mágico, irreal, onde elementos visualmente ligados ao mundo camponês de fins do oitocentos ganham uma atemporalidade mítica, cujas origens se perdem no espaço sem tempo da cultura mediterrânea.

⁸⁹ Correa Lima reside, em Roma, Itália entre 1899/1902, onde monta um ateliê e mantém durante diariamente, algum tempo, duas sessões de modelo vivo, desenhando à noite no Círculo Artístico.

⁹⁰ Adriano Cecioni, *Bimbo con gallo*, c. 1867, Galleria d'Arte Moderna.

⁹¹ Vincenzo Gemito. *Le jeune pêcheur*, 1877. bronze. Bargello, Florença.

1.1. 6. Continuidades nas primeiras décadas do século XX

Apesar de nosso propósito neste sub-capítulo ter sido tratar as relações da AIBA/ENBA com a Itália, através de seus pensionistas, durante o período entre 1845 a 1900, achamos significativo nesta conclusão, tecermos algumas considerações que reafirmam o interesse pela Itália entre nossos pintores, seja ainda durante o século XIX, seja nas primeiras décadas do século XX.

Dos brasileiros que se dirigem para a Itália ainda nas últimas décadas do oitocentos por conta própria ou com outras bolsas que não aquelas concedidas pela AIBA/ENBA, merecem destaque Pedro Weingartner e Belmiro da Almeida. Apesar de não terem sido seus pensionistas, os artistas tornar-se-ão professores da ENBA em 1891, logo após Rodolfo Bernardelli assumir sua presidência. Weingartner foi pensionista do Imperador entre 1884 e 1888, e após breve estada na Alemanha, parte para Roma em 1885, cidade na qual doravante realizaria boa parte de sua produção. Já Belmiro reside em Roma entre c.1889 a 1892, custeado por amigos, dentre os quais Rodolfo Bernardelli e Angelo Agostini, que após a anulação do concurso do Prêmio de Viagem de 1888⁹² se reúnem para ajuda-lo. A abertura em direção às novidades que ocorriam no âmbito da arte italiana é claramente percebida na obra destes artistas, basta aqui citarmos quadros como *Efeitos do Sol* (1892) (**Anexo I – Ilustração 11**) de Belmiro de Almeida, cuja técnica empregada é àquela divisionista⁹³, tão em voga na Itália daqueles anos, sobretudo na figura de artistas como Giovanni Segantini, Angelo Morbelli e Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Dois artistas cujas estadias na Itália, ainda no decorrer do século XIX, também se apresentam significativas são Antonio Parreiras e Almeida Jr. O primeiro, custeando suas própria viagem, escolhe em 1889 a Itália como sede seus estudos, passando em Veneza grande parte de suas estadia naquele país. São deste período as suas obras *Turbínio* e *Ventania*, realizadas em Veneza no

⁹² Revista Illustrada, 7 de abril de 1888. “Um acto de Bernardelli”. Autor: anônimo. Revista Illustrada, 23 de agosto de 1890. Autor: anônimo.

⁹³ Para uma rápida definição do Divisionismo italiano, ver o site: <http://www.homolaicus.com/arte/pellizza/divisionismo.htm>

decorrer de 1888⁹⁴. Já Almeida Jr, tem ali uma breve estadia, quando em 1881, vindo de Paris, se demora na companhia dos Bernardelli, em Roma, por alguns meses. Os artistas, apesar de possuírem papéis de destaque na arte brasileira de fins do XIX e início do XX, não possuem ligações oficiais com a ENBA; Parreiras por ir contra os princípios que guiavam seus principais representantes, como os Bernardelli e Rodolfo Amoedo,⁹⁵ e Almeida Jr. por residir, após o seu regresso da Europa, em São Paulo.

O interesse pela Itália prossegue durante as primeiras décadas do século XX, poderíamos mesmo afirmar que é uma tendência geral nas primeiras décadas deste século, uma vez que não só os artistas vinculados ao Rio de Janeiro fizeram estadias mais ou menos longas nesse país, mas também alguns representantes do Modernismo paulista, indicando que a passagem pela Itália continuava sendo um recurso quase obrigatório para os brasileiros na Europa.

Quanto ao Rio de Janeiro, a influência da arte italiana mais recente é detectável no estilo em formação de pintores como Pedro Bruno - Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1919 e que passou toda a sua estadia em Roma freqüentando a Academia Britânica local, onde inclusive atuou como professor. O artista, em uma entrevista dada à Angyone Costa, deixa entrever sua orientação na Itália ao destacar nomes pintores tardo-oitocentistas como Ettore Tito, G. A. Sartorio e A. Spadini, “poderosos mestres que muito podem ensinar”⁹⁶. Alguns anos antes, Mário Navarro da Costa, um pintor que apesar de sua relativa independência não deixou de estabelecer relações com a ENBA, absorveu em Nápoles a influência de Attilio Pratella, a qual faria exacerbar sua predileção pelo uso de saturações cromáticas intensas e pela explicitação da fatura pictórica.

No período final da 1ª República podemos notar uma ascendência ainda maior da arte italiana contemporânea sobre alguns pensionistas da ENBA. Tadeu

⁹⁴ Antonio Parreiras. *Ventania* (Vaneza), 1888. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Tubínio* (Veneza), 1888. Coleção Museu nacional de Belas Artes/RJ.

⁹⁵ Sobre o posicionamento de Parreiras em relação a reforma de 1890, ver: PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor (contada por ele mesmo)*. Niterói: Diário Oficial, 1943.

⁹⁶ COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. p.107-108.

Chiarelli chamou a atenção para esse fato, em especial no que tange à relação entre os nossos artistas e o chamado *Novecento*, um movimento com vertentes diversificadas, normalmente estudado em relação àquele fenômeno artístico mais amplo conhecido por *retorno à ordem*, de grande importância na cena européia entre meados da década de 1910 e a eclosão da Segunda Guerra Mundial⁹⁷. De fato, é possível notar aproximações entre a obra de alguns artistas oriundos da ENBA e aspectos da estética do *Novecento*. É o caso, por exemplo, de Quirino Campofiorito, que após uma breve estadia em Paris, estabeleceu-se em Roma, por volta de 1932. O Museu Dom João VI possui diversos envios desse período. As técnicas utilizadas então por Campofiorito - especialmente nanquim e sangüinea -, bem como o tratamento formal de seus desenhos, demonstram uma orientação bem diversa daquela que os pensionistas costumavam seguir na França. As suas naturezas-mortas, realizadas na década de 1930, são bastante semelhantes àsquelas de Ottone Rosai e alguns de seus quadros posteriores são nitidamente marcados pelo clima “metafísico” das obras de Giorgio De Chirico. A influência *novecentista* é também presente nas obras de Cândido Portinari, que estagiou na Itália durante sua estadia na Europa, período em que se impregnou da visualidade de *novecentistas* como Carlo Sironi e, por conseqüência, da dos chamados *primitivos italianos*, como Pisanello.

⁹⁷ Ver: CHIARELLI, Domingos Tadeu. “O Novecento e a arte brasileira”. In: *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Editorial Lemos, 1999.

1. 2. Revendo Henrique Bernardelli

1. 2.1 Introdução

A idéia de realizar na presente dissertação uma breve revisão biográfica de Henrique Bernardelli surge da constatação de que grande parte das referências que encontramos sobre o artista fornece informações errôneas a seu respeito. O mais grave é que muitas delas, completamente infundadas, se repetem constantemente na bibliografia mais recente sobre o artista, - e de um modo geral, nas referências a ele feitas em trabalhos sobre arte oitocentista -, sendo, muitas vezes, tomadas como “verdades absolutas”. Basta, no entanto, uma pesquisa atenta de documentos e obras contemporâneas ao artista, para que se desfaçam muitos dos enganos históricos construídos sobre ele. Entendemos que tal postura seja fundamental para melhor compreendermos não somente sua produção artística, mas também aquela de fins do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, com a qual Henrique esteve profundamente vinculado.

Pudemos constatar que os livros possuidores de referenciais biográficos sobre Henrique foram escritos, na sua quase totalidade, nas décadas de 1970 e 1980, e prosseguem servindo como base, ainda hoje, para aqueles que procuram dados sobre o artista. No entanto, tais referências são utilizadas sem se levar em conta o contexto da historiografia da arte específico em que foram realizados tais livros, contexto este que determina muitos dos posicionamentos tomados pelos autores que os escreveram. Uma postura crítica quando da leitura destes textos, contudo, é suficiente para percebermos que algumas considerações dos autores são infundadas, não estando pautadas em documentação, ou simplesmente sendo definidas por opiniões pessoais a respeito das obras, opiniões estas carregadas, muitas vezes, da dicotomia característica em que esteve mergulhada, de modo geral, a historiografia da arte brasileira até bem recentemente.

Construída a partir do modernismo, esta historiografia estava alinhada numa abordagem de revalorização apaixonada do período colonial – celebrado como as verdadeiras raízes do caráter nacional, que a arte moderna procurava

reencontrar – ao lado da rejeição radical ao século XIX, encarado genericamente como acadêmico e alienado – marcado pelo “afrancesamento” da cultura brasileira, uma época de “pastiches”. Tal crítica modernista procurou valorizar aquilo que servia como marco de origem e evolução das vanguardas, relegando todo resto a um “pacote comodamente etiquetado como acadêmico”⁹⁸. A homogeneização do conceito de acadêmico é, de fato, uma limitação que implica na total desconsideração de dados para lá de relevantes na biografia de vários artistas do nosso XIX. Toda a literatura tradicional sobre os artistas oitocentistas vinculados à AIBA, com algumas pouquíssimas exceções, fixava-se num ponto comum: a apresentação de toda a sua atuação e de toda a sua produção com o rótulo genérico de acadêmico. Esta generalização envolve, na nossa opinião, problemas importantes.

Um deles diz respeito à ausência, nessa literatura, salvo poucas exceções, de uma diferenciação clara entre academicismo e os diversos movimentos artísticos que transpassam, muitas vezes concomitantemente, a obra dos artistas oitocentistas. Sobre o conceito de acadêmico Sonia Gomes Pereira, acertadamente traça a seguinte consideração:

Acadêmico é certamente um sistema de ensino ou de produção, é também uma postura do artista diante de sua obra, mas não é propriamente um estilo. Ao se designar, por exemplo, toda a produção da Academia no século XIX simplesmente como acadêmica, deixou-se de efetivamente analisar estas obras, tentando perscrutar nelas a consonância com os estilos da época - o neoclássico, o romantismo, o realismo, o impressionismo, o simbolismo - sendo inclusive freqüente uma perigosa e errônea identificação entre as denominações acadêmico e neoclássico, ignorando o processo de academização dos demais movimentos⁹⁹.

Grande parte dos autores, como José Roberto Teixeira Leite e Mario Barata, por exemplo, desconsideram a produção artística do pintor Henrique Bernardelli quando do seu retorno ao Brasil, depois de uma estadia de 10 anos na Europa, uma vez que, segundo eles, o artista teria perdido um certo “modernismo”

⁹⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. “Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão.”. op. Cit.p. 73.

⁹⁹ PEREIRA, Sonia Gomes. *A Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: Ensino Artístico e Arte Brasileira nos Séculos XIX e XX*. Texto não publicado.

presente em obras como *Tarantella*, se vinculado à arte oficial, e, portanto, acadêmica¹⁰⁰. Tal postura é sentida na fala de Mario Barata, sobre o artista, em um texto por ele escrito em 1979, no *Catálogo Henrique Bernardelli – uma coleção de desenhos*:

A evolução desse pintor, naquela arte [do desenho], seu encaminhamento, na maturidade, para uma liberdade de traço e uma segura experiência de relacionamento das formas [...], mesmo se inserido em uma fase acadêmica da arte brasileira [*contribuem para*] valorizar o trabalho do artista, independente das limitações que este pudesse ter no domínio do exercício da cor a óleo, na qual não obteve a qualidade de um Visconti, no Brasil [...] ¹⁰¹.

Henrique Bernardelli, no período a que Barata se refere, era professor da ENBA, e estava bastante envolvido com uma produção oficial para o regime republicano. O papel desempenhado pela Escola Nacional de Belas Artes, assim como o de seus professores, no entanto, foi completamente desconsiderado, graças ao notório *anti-academicismo* que vigorou até bem pouco tempo na cena artística brasileira. Popularizado já desde fins do século XIX, sobretudo na fala dos críticos de arte, esse *anti-academicismo* associou à ENBA da 1ª República a imagem de uma instituição retrógrada, avessa a quaisquer inovações estéticas e alienadas da realidade brasileira. Postura esta lamentável, uma vez que nos impede de compreender devidamente um período de nossa arte marcado por importantes transformações. No âmbito artístico, as primeiras décadas do período republicano foram caracterizadas por uma grande vitalidade, o que resultou em um progressivo alargamento dos horizontes estéticos e das estruturas do sistema institucional da arte no Brasil, fato que trouxe conseqüências positivas não só no que diz respeito à diversidade, mas também à qualidade da produção do período. O sistema acadêmico carioca - funcionando então com desenvoltura sem precedentes em sua história, graças à superação de algumas deficiências

¹⁰⁰ LEITE, José Roberto Teixeira. “Belle Epoque no Brasil”. op. Cit.

¹⁰¹ BARATA, Mario. *Henrique Bernardelli. Uma coleção de desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976.

estruturais crônicas da antiga AIBA¹⁰² -, foi nada menos do que o principal promotor de tal situação¹⁰³.

O destaque que se dá à arte francesa do período, e o preconceito à alguns gêneros artísticos também contribuem enormemente para uma compreensão errônea da trajetória artística de muitos pintores, quando, em muitos casos, não faz mesmo com que alguns caiam no esquecimento. Em alguns textos que tratam especificamente dos artistas de fins do oitocentos, como no “Arte no Brasil no século XIX”, publicado em 1999, Henrique Bernardelli, artista de formação italiana, fica completamente eclipsado, se comparado a outros artistas de sua geração de formação francesa, como Rodolfo Amoedo.

Cabe aqui citarmos o exemplo de Teixeira Leite, no seu texto *Belle Époque no Brasil*, período por ele situado “entre 1889, data da proclamação da república, e 1922, ano da realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, sendo precedida por um curto prelúdio – a década de 1880”. Segundo o crítico, seria impossível compreender este período da arte no Brasil fora de suas vinculações com a França. Tal afirmativa é questionável, quando pensamos no fato de que vários artistas de relevo no cenário artístico carioca, entre 1880 e 1900 completaram seus estudos na Itália, - como os Bernardelli, parreiras, Belmiro, Weingartner, Rafael Frederico, Bento Barbosa, Correa Lima, dentre outros - , tendo lá entrado em contato com os movimentos artísticos considerados pelo crítico como de maior relevo: o Simbolismo e o Art Nouveau. A Itália, portanto, pode ser pensada como uma das “portas” que possibilitavam os artistas brasileiros entrar em contato com as últimas tendências da arte no panorama internacional.

Apesar desta constatação, são as relações com a França que, ainda hoje, continuam a merecer maior destaque. Reis Junior, no seu livro sobre Belmiro de Almeida, datado de 1984, apesar de fazer referencia ao fato do artista ter

¹⁰² Sonia Gomes Pereira cita as seguintes deficiências: “ dificuldades de recursos para a contratação de professores, para a aquisição do material de apoio às aulas, para a manutenção da regularidade dos prêmios de viagem e das exposições gerais; dificuldades de espaço, dada a exigüidade do prédio da Academia; e dificuldade com o nível dos alunos, a maioria pobre e com pouca instrução” PEREIRA, Sônia Gomes. “Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”. op. Cit. p.75.

¹⁰³ Sobre o papel da Escola Nacional de Belas Artes, ver: VALLE, Arthur Gomes. “O ensino de pintura na ENBA da 1ª República”. In: *Catálogo do Museu Dom João VI*. 2006

estudado na Itália entre aproximadamente 1888 e 1892, considera que as obras do período em que Belmiro se encontra naquele país são ‘manifestos do Impressionismo francês’:

Historicamente, portanto, a primeira pintura impressionista de Belmiro, impressionista até no título, é de 1892 e executada na Itália: "Efeitos de Sol". O que nos indica não ter o artista procedido levemente ao filiar-se ao impressionismo; ao contrário, foi uma decisão ruminada pelo menos durante os anos de 1888 a 1892. E quer-nos parecer que condicionou seu regresso ao Brasil a essa sua tomada de posição, pois só depois dos trabalhos realizados na Itália, nos quais ela está definida, é que Belmiro resolve voltar.

Assim, o Brasil tomava conhecimento dessa inovação quase simultaneamente com seu aparecimento na França, pois em 1894 exibiu na Exposição Geral de Belas Artes pinturas realizadas nessa técnica. O conjunto exposto mostrava que assimilara o objetivo principal do Impressionismo — surpreender a vida — e também suas posteriores pesquisas técnicas para captar a realidade nas suas cambiantes atmosféricas¹⁰⁴.

Contrariando este escritor, a abertura em direção as novidades que ocorriam no âmbito da arte italiana é claramente percebida nas pinturas deste artista, basta aqui citarmos o já mencionado quadro Efeitos do Sol (1892), cuja técnica empregada é àquela do Divisionismo¹⁰⁵, tão em voga na Itália daqueles anos, sobretudo na obra de artistas como Giovanni Segantini, Angelo Morbelli e Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Outro posicionamento que levou muitos historiadores a desconsiderarem obras, e contribuiu enormemente para muitos enganos e falhas na biografia dos artistas, foi o preconceito à alguns “gêneros artísticos”, - como o realismo -, e o enaltecimento de outros, como o Impressionismo e o Simbolismo. No já mencionado texto de Teixeira Leite no livro *Arte no Brasil*¹⁰⁶, a obra de muitos deles, como Amoedo, Belmiro e Almeida jr, se encaixaria na categoria designada pelo estudioso como Realismo Burguês, que é depreciada quando compara a outros gêneros. Segundo ele:

¹⁰⁴ REIS JUNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1984. p. 35.

¹⁰⁵ Para uma rápida definição do Divisionismo italiano, ver o site:
<http://www.homolaicus.com/arte/pellizza/divisionismo.htm>

¹⁰⁶ LEITE et alii, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*, 2 v, Abril Cultural, São Paulo, 1979.

O Realismo Burguês, que se opunha ao Realismo Popular de Courbet, e se mantinha à margem da renovação pictórica refletindo as predileções artísticas da burguesia [...] Comparado as tendências artísticas que o antecederam, o realismo Burguês é um retrocesso [...]E, embora alguns de nossos artistas a ele filiados fossem pintores de talento, o fato é que o Realismo Burguês, como um todo, revelou-se formalmente vazio, com seu apelo barato ao sentimental e ao erótico, não raro caindo na mera anedota.

Diante deste posicionamento, fica evidente que somente os artistas filiados, ou que se acreditavam estar filiados, ao impressionismo mereciam ser enaltecidos. Os mais valorizados eram, e continuam a ser, aqueles ligados ao chamado *Grupo Grimm* - como Antônio Parreiras e principalmente Giovanni Castagneto -, “cômodos “equivalentes” brasileiros dos impressionistas franceses, devido a sua prática da pintura de paisagem *plein-air*, e de maneira análoga, apenas aspectos parciais da obra de outros artistas, como Elyseu Visconti”¹⁰⁷.

Não é difícil constatar que os trabalhos mais recentes sobre os artistas oitocentistas se guiam na fala dos estudiosos anteriormente mencionados, cometendo, inclusive, os mesmos erros de datação, o que significa não haver tido uma pesquisa as fontes primárias, pois neste caso teriam percebido tratar-se de enganos. Francis Lee, na sua dissertação de sobre Henrique Bernardelli, se pauta, para falar sobre a Exposição que o artista realiza em 1886, em textos escritos durante o século XX, repetindo uma opinião construída a respeito das obras do artista que muito longe estão, como veremos, de corresponder aos fatos. Segundo a autora:

As críticas de época, se não foram totalmente desfavoráveis, também não foram efusivas. A maioria se referia a Henrique Bernardelli como “pintor de grande futuro”, porém praticante de uma técnica estranha ao gosto vigente. Os textos escritos no século XX sobre a exposição em geral apontam para uma incompreensão da crítica e do público diante das pinceladas livres e das cores fortes derivadas, de um lado, do mestre italiano Domenico Morelli, de outro da luminosidade e gestualidade dos *macchiaioli*¹⁰⁸

¹⁰⁷ VALLE, Arthur Gomes. op. Cit. s/p.

¹⁰⁸ LEE, Francis Melvin: *Henrique Bernardelli*. op. Cit. s/p

Lee, muito provavelmente não realizou uma pesquisa aprofundada das críticas de arte do período, que teriam lhe proporcionado uma visão bem mais complexa do que aquela passada pela bibliografia a que ela se voltou, como têm demonstrado nossas pesquisas mais recentes¹⁰⁹.

Torna-se evidente, na nossa compreensão, ser necessário partir, - para termos uma biografia dos artistas oitocentistas, que não esteja distorcida por enganos e “achismos” -, de uma abordagem metodológica que siga os seguintes passos: • Levantamento da fortuna crítica sobre o artista, e análise crítica da mesma, levando em conta o período em que foram realizadas. • Levantamento e análise minucioso das fontes primárias (cartas, documentos e outros escritos) do artista e sobre o artista. • Levantamento e análise das obras pictóricas realizadas pelo artista no período estudado. • Levantamento e análise dos textos jornalísticos contemporâneos ao artista e posteriores ao seu falecimento.

A partir de tais levantamentos podemos traçar um quadro em que nos possibilita verificar:

1. datas e informações sobre sua trajetória artística e sua vida pessoal (quase sempre indissociáveis); 2. como o artista procurou solucionar as problemáticas pictóricas comuns a sua geração? O que caracteriza sua obra individual.; 3. a imagem que se teve do artista ao longo da sua carreira. 4. a imagem do artista na recente historiografia da arte .

Por fim, acreditamos que a comparação entre estes levantamentos pode nos levar a descobertas interessantes, que desmistificam os artistas, revelando à luz de documentos e obras que muito do acreditamos terem eles sido e terem eles feito, na verdade não passam de simples construções históricas.

Nos capítulos que se seguem, dividimos a trajetória de Henrique Bernardelli no período que entre 1870 e 1890, em três partes:

- A história romanesca de suas origens,
- Sua trajetória pela AIBA
- Sua estadia na Itália
- Retorno ao Brasil

¹⁰⁹ DAZZI, Camila. “A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886 - apreciação da imprensa”. In: *Anais do I Encontro de História da Arte do IFCH Unicamp*, Ed. do IFCH, 2006. DAZZI, Camila. “Crítica de Arte: reescrevendo o século XIX no Brasil”. In: CD-ROM: *XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – ANAIS*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

1.2.2. A família Bernardelli

A história dos irmãos Bernardelli esteve sempre rodeada por uma novelesca história característica do século XIX, com direito a um naufrágio, uma irmãzinha perdida e um pai repressor, que castigava os filhos que queriam ser artistas. Tal história, para nós tão pitoresca, não tem somente um caráter novelístico, ela possui o seu grau de importância na busca de uma melhor compreensão sobre a imagem que o artista possuía para os seus contemporâneos.

Alguns livros que comentam sobre a trajetória inicial dos irmãos Bernardelli nos fornecem informações confiáveis, uma vez que realizados a partir de conversas e entrevistas com os próprios artistas. Um destes livros é *Minhas memórias dos outros*, de Octavio Rodrigo¹¹⁰, amigo dos artistas, que nos conta: “Rodolfo tinha satisfação em narrar esses agitados primórdios de sua existência e a romanesca aventura de seus pais e de sua irmã”. Também interessante como fonte é o livro de Celita Vaccani, aluna de Rodolfo na ENBA e amiga pessoal dos artistas. Mais atualizado, e pautado em pesquisa documental, é o catálogo realizado pela pesquisadora mexicana Laura Gonzalez Matute¹¹¹, sobre Felix Bernardelli, o mais novo dos três irmãos.

Mas vamos à história. Segundo pudemos levantar com base nestes escritos, Oscar Bernardelli, pai dos artistas, era um violinista de origem italo-austriaca, e Celestina Thierry, a mãe, uma bailarina de origem italo-francesa. Oscar Bernardelli fazia parte da orquestra do conservatório de Milão, e Celestina Thierry da companhia de dança do mesmo conservatório. Celestina era filha do escultor Eugênio Thierry,¹¹² que a acompanhara em uma “tourné” pelo continente americano em 1847.

Oscar Bernardelli também fez parte da “tourné”, aparentemente seguindo

¹¹⁰ RODRIGO, Octavio. “Rodolfo Bernardelli”. In : *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, v.2. p.388

¹¹¹ MATUTE, Laura Gonzalez. *Félix Bernardelli y su taller*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco-Instituto Cultural Cabañas-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de San Carlos, 1996.

¹¹² VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli. Vida Artística e características de sua obra escultórica*. Tese de concurso para primeira cadeira de escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949

Celestina. Eugênio Thierry não via com bons olhos o romance de sua filha com o jovem violinista, de forma que quando chagaram ao México decidiu enclausurar Celestina em sua própria casa; porém esta, através de amizade com pessoa influente no governo, escreveu ao governador do Distrito expondo sua situação. O governador decide interferir no assunto, ocorrendo, por fim, o matrimônio de Celestina com Oscar Bernardelli. Depois das núpcias, o casal deu prosseguimento à “tournée”, chagando à cidade de Guadalajara. Em 18 de julho de 1852 nascia Rodolpho, seu primeiro filho. Pouco depois, Celestina deu luz á sua filha Fanny. Quando Fanny era ainda muito pequena, Oscar e Celestina aceitaram participar em diversos programas artístico-musicais na América do Sul, e devido à pouca idade da menina, e porque pensavam que a viagem não se prolongaria durante muito tempo, decidiram deixar Fanny aos cuidados de seus padrinhos, Manuel Escorza e Feliciano Luna de Escorza.

Os Bernardelli seguem, então, com seu primogênito Rodolpho rumo à América, do Sul, embarcando, em Manzanillo, num pequeno veleiro que deveria seguir pela costa na direção do sul. No meio da viagem uma tempestade violenta arrastou a pequena embarcação “por extensões do oceano”, para, ao fim de alguns dias de desesperado percurso, atirá-la, a frangalhos, em uma ilhota nas costas do Tahiti. Náufragos e desprovidos de tudo, foi o casal, com o pequeno Rodolpho, acolhido pela população local. Mas, como lembra Octavio Rodrigues, “o caso se apresentava muito difícil, porque, se ali não podiam pensar em se deixar ficar, também meio de sair não havia. Não servida a Ilha por navegação regular, só esporadicamente, algum navio tocava em Tahiti, trazendo notícias do mundo, com que, aliás, na felicidade de sua vida primitiva, a população pouco se importava”. Por esse tempo a ilhota ainda estava sob dominação da dinastia indígena dos Reis Pomaré, que somente em 1881 a cederam à França.

A família Bernardelli teve de ficar aguardando a oportunidade de poder deixar a ilha, e tiveram para viver de lançar mão de sua arte. E mais de um ano decorreu. Afinal um navio aportou na ilhota; dirigindo-se para Santiago do Chile. Os Bernardelli sofreram graves penúrias durante sua estadia neste país, aonde chegaram a oferecer espetáculos como saltimbancos para poder chegar à

Argentina. É no Chile que nasce, em 15 de julho de 1857¹¹³, Henrique Bernardelli. A família seguiu sua difícil travessia pelo *cone sul*, até chegar ao Brasil e se estabelecer na província de São Pedro, no Rio Grande do Sul. Ali nasceu Félix em 8 de outubro de 1862¹¹⁴. Segundo Elza Ramos Peixoto, Dom Pedro II, quando as tropas brasileiras invadiram o Rio Grande do Sul, foi até a província e ali conheceu a família Bernardelli. O Imperador então os convida a residir no Rio de Janeiro na qualidade de preceptores das princesas¹¹⁵.

Os irmãos Bernardelli desde pequenos ficaram conhecidos pelas suas habilidades artísticas, fosse para a música, fosse para a escultura e pintura. Como sabemos, Rodolpho e Henrique levarão a cabo seus aperfeiçoamentos primeiro na AIBA, e em seguida na Itália. Félix, no entanto, permaneceu com seus pais no Brasil, onde continuou seus estudos musicais e pictóricos, seguindo posteriormente para o México.

O fim da estória romanesca dos Bernardelli ocorre quando do reencontro com Fanny, a irmã. Este se deveu a uma casualidade; segundo Octavio Rodrigues, durante suas estadias na Itália não se cansaram Rodolfo e Henrique de inquirir a respeito da pequena Fanny “junto de todo o mexicano de quem se aproximavam, e não foram poucos, porque viviam eles na roda dos estudantes da América espanhola, que completavam seus estudos na Itália”¹¹⁶. Em 1885, Henrique conheceu algumas pessoas que falavam espanhol e que não conseguiam fazer-se entender pelo garçom de um restaurante napolitano. O pintor se ofereceu como intérprete, e com estes estabeleceu conversa, perguntando-lhes sua nacionalidade; responderam que eram mexicanos, da cidade de Guadalajara.¹¹⁷ Henrique rapidamente começou a pedir informações sobre uma jovem que vivia com os senhores Escorza, e, para espanto dele, o mexicano conhecia Fanny. Informaram-lhe que Fanny havia se casado há pouco tempo com José Remus, e

¹¹³ Arquivo do Museu Nacional de Belas artes. Pasta Henrique e Rodolfo Bernardelli.

¹¹⁴ MADRID, Concepción Remus. *Memórias (1881-1970)*, inédito. Archivo: "Papeles de família". Dirección de Estudios Históricos del INAH.

¹¹⁵ PEIXOTO, Elza Ramos. "Prefácio". In: *Galeria Irmãos Bernardelli -catálogo comemorativa do centenário de nascimento do grande escultor Rodolpho Bernardelli, 1852-1922*. Rio de Janeiro, 1952.

¹¹⁶ RODRIGO, Octavio, op. Cit. p.388

¹¹⁷ MADRID, Concepción Remus. op. Cit., p. 28-29.

que poderiam comunicar-se com ela diretamente escrevendo à casa Remus, pois era bem conhecida.¹¹⁸ De imediato, os irmãos se puseram em contato com Fanny, que lhes escreveu de volta, enviando uma fotografia, a mesma que foi remetida ao Brasil com o propósito de colocar Félix e seus pais a par do feliz reencontro. A família fez todo o possível para ir ao México reaver Fanny. Desafortunadamente, Oscar Bernardelli estava muito enfermo e morreu antes de voltar a ver sua filha. Celestina e Félix saíram do Brasil rumo a Guadalajara, em 1886.

O relato das desventuras e aventuras dos Bernardelli nos revelam duas coisas bastante interessantes. A primeira diz respeito aos primeiros passos na construção da imagem de Henrique, durante as últimas décadas do oitocentos, enquanto um artista andarilho e aventureiro, desvinculado de normas acadêmicas, o protótipo do pintor “rebelde”. A outra se trata da convivência dele e de Rodolfo com pensionistas da América espanhola que se dirigiam a Roma a fim de completar seus estudos. Esta última informação é particularmente importante, pois nos permite, na falta de documentos, deduzir os centros de ensino artístico que Henrique frequentou durante a sua estadia italiana, tendo como modelo a trajetória que seguiam os artistas de língua espanhola naquele país¹¹⁹.

¹¹⁸ Ibidem, p. 29.

¹¹⁹ No sub-capítulo anterior procuramos mostrar que, de fato, os brasileiros, provenientes da AIBA já na década de 1880, e aqueles da ENA, estudaram nos mesmos centros que os artistas espanhóis e conseqüentemente daqueles provenientes dos países de língua espanhola situados na América latina.

1.2.3. Os anos de estudo na Academia Imperial de Belas Artes

Acompanhar a trajetória de Henrique Bernardelli na Academia Imperial de Belas Artes tem um grande inconveniente: as Atas das Congregações correspondentes ao seu período como aluno naquela instituição foram destruídos em um incêndio ocorrido no prédio da antiga sede da Escola Nacional de Belas Artes, hoje sede do Museu Nacional de Belas Artes. Podemos contar, no entanto, com documentos avulsos e, sobretudo no que diz respeito ao Prêmio de Viagem de 1878, com artigos de jornais.

A partir dos documentos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ podemos levantar que a passagem do pintor pela Academia foi pontuada de medalhas, numericamente mais significativas que as de quatro outros artistas da sua geração, que coincidentemente concorreram com ele ao Prêmio da Viagem a Europa, em 1878¹²⁰.

Histórico Henrique Bernardelli na AIBA:

Prêmios: 1871 Menção em Desenho de ornatos
1872 Pequena medalha de ouro em Desenho figurado
1873 Menção em Desenho figurado
1874 Grande medalha de ouro em Desenho figurado
1876 Medalha de prata em Pintura histórica
1877 Pequena medalha de ouro em Pintura histórica e Pequena medalha de ouro em Modelo vivo

Rodolfo Amoedo

Prêmios: 1876 Menção em Desenho geométrico
1877 Menção em Pintura histórica
1878 Prêmio de viagem

Pedro José Pinto Peres

Prêmios: 1873 Menção em Modelo vivo e Menção em Pintura histórica
1874 Medalha de prata em Pintura histórica
1876 Grande medalha de ouro em Pintura histórica e Medalha de prata em Modelo vivo

¹²⁰ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 3725. Data: 23 /08 /1878 a 18/09/1887. Requerimento de Belmiro Barbosa de Almeida Junior, Henrique Bernardelli, Alfredo Evangelista da Costa e João José da Silva, solicitando admissão ao concurso do Prêmio de 1º ordem (1º classe – Viagem a Europa).

Belmiro Barbosa

Prêmios: 1876 Menção em Paisagem e Menção em Modelo vivo
1877 Pequena medalha de ouro em Modelo vivo
1878 Medalha de prata em Pintura histórica
1880 Pequena medalha de ouro em Pintura histórica

Décio Rodrigues Vilares

Prêmios: 1869 Pequena medalha de ouro em Desenho figurado e Medalha de prata em Desenho geométrico
1872 Medalha de prata em Modelo vivo

João José da Silva

Prêmios: 1871 Medalha de prata em Desenho figurado e Menção em Desenho figurado
1874 Pequena medalha de ouro em Desenho figurado
1886 Menção em Modelo vivo

Curiosamente, Belmiro Barbosa de Almeida Junior, Alfredo Evangelista da Costa e João José da Silva, solicitam a admissão ao concurso do Prêmio de 1º ordem, ou seja, Prêmio de Viagem a Europa, juntamente com Henrique Bernardelli, em 1878. A requisição de Rodolfo Amoedo foi posterior.

A partir das medalhas obtidas por Henrique, podemos descobrir com quais professores ele estudou na AIBA. De fato o artista teve aulas com nomes significativos da pintura brasileira oitocentista, tendo alguns deles tido grande influencia na sua formação.

João Maximiano Mafra ¹²¹

Disciplina: Desenho de ornatos

1856 a 1890

Agostinho José da Motta

Disciplina: Desenho figurado ^{122 123}

1859 a 1878

¹²¹ João Maximiano Mafra, entre 1856 e 1889, rege a disciplina, que havia sido criada na Reforma de 1855; teve somente um professor até 1890.

¹²² Agostinho José da Motta rege a cadeira entre 1859-1863. Foi professor de Pintura de Paisagem desde 1860, mas continuou a lecionar Desenho até 1863. Regeu ainda a disciplina entre 1872 e 1878.

¹²³ Disciplina também conhecida pelos nomes de: Desenho elementar, Desenho artístico ou simplesmente Desenho.

Vítor Meireles de Lima¹²⁴
Disciplina: Pintura histórica

1862 a 1890

Zeferino da Costa
Disciplina: Pintura de Paisagem

1878-1881, 1882- 1885,
1887-1889

Professor Interino após falecimento de Agostinho J Motta; até à posse de Leôncio Vieira; após Falecimento Leôncio Vieira; até o contrato com George Grimm; após saída de Victor Meirelles.

É inegável que existe uma grande proximidade afetiva entre Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, e embora dificilmente este tenha sido seu professor, é possível que Henrique tenha freqüentado as suas aulas de pintura de paisagem. Basta lembrarmos que Zeferino segue para Roma em 1869, lá permanecendo durante 8 anos. De volta da Europa em 1877, o artista recebe o título de professor honorário na Academia Imperial, assumindo a cadeira de pintura de paisagem, após a morte de Motta. No entanto, segundo os estudos realizados pela professora Cybele Vidal, Zeferino só teria lecionado na escola a partir de 1878¹²⁵, ano em que o jovem Henrique termina os seus estudos concorrendo ao Prêmio de Viagem. É bem provável que Henrique, em 1878, já tivesse tido aulas de paisagem, o que não o impediria, no entanto, de freqüentar as aulas do artista recém chegado da Itália, estabelecendo com ele uma forte ligação.

Podemos somar a isto o fato de que Zeferino já havia travado contato com Rodolfo Bernardelli na Itália. Não por acaso, quando chega a Roma, Henrique

¹²⁴ Victor Meirelles de Lima rege a cadeira entre 1862- 1890. Foi Prof. Interino de Março a Setembro de 1862. Jean Jules Lê Chevreil, em 1878 foi Professor Interino da cadeira, substituindo Victor Meirelles. Pedro Américo de Figueiredo, em 1868, 1870, 1871 foi Professor Interino de Victor Meirelles na mesma cadeira.

¹²⁵ João Zeferino da Costa teria atuado na cadeira de Pintura de Paisagem entre 1878-1881, 1882-1885, 1887-1889, seguindo esta ordem: Professor Interino após falecimento de Agostinho J Motta; até à posse de Leôncio Vieira; após falecimento Leôncio Vieira; até o contrato com George Grimm; após saída de Victor Meirelles. Também teria sido professor de Desenho Figurado 1878-1879, atuando nessa disciplina como Professor Interino. E em 1887 teria sido professor interino de Victor Meirelles na cadeira de Pintura Histórica

colabora com Zeferino nos estudos para a Igreja da Candelária¹²⁶ (pinturas do teto da capela mor, vitrais do coro e para-vento). Outro fator que pode ter tornado Zeferino um artista interessante aos olhos do jovem Henrique e que este, embora não seja visto desta forma, era um inovador no que se refere ao sistema de ensino da Academia, desde os tempos de pensionista, quando propusera a substituição das gravuras utilizadas nas aulas de desenho por fotografias, como estava em uso então na Itália – o que só irá de fato ocorrer quando da atuação de Henrique como professor de pintura na ENBA, como veremos mais adiante. Principalmente no que concerne à pintura de Paisagem, - gênero que será o principal foco de elogios na exposição de 1886 de Henrique Bernardelli -, ele foi um professor inovador, e, segundo consta, o primeiro a levar os alunos a pintar direto do natural, então o aclamado George Grimm.

Todos os professores de Henrique, com exceção a Maximiano Mafra, coincidentemente, tiveram formação italiana: Motta, Meireles, Zeferino. Não poderíamos deixar de mencionar Pedro Américo, professor da cadeira de História das Belas Artes e Estética. Pedro Américo, no entanto, não era exatamente um professor presente e bem quisto pelos alunos. O pintor assumiu esta cadeira de 1869 em diante, mas de modo muito irregular: de 1869 a 1871, no Curso Diurno; de 1871 em diante, no Curso Noturno. Em 1875, só havia um aluno inscrito; em 1876 não havia aluno inscrito; por fim, em 1880, Pedro Américo se afasta do cargo, sendo substituído por um Professor Interino. Ainda assim, sua ligação com a Itália, por nós mencionada anteriormente neste trabalho, não pode ter passado despercebida por Henrique Bernardelli.

A escolha de Henrique em ir à Itália ao invés da França, portanto, não é tão surpreendente, retrógrada, ou baseada somente em fatores econômicos¹²⁷. Mas o interesse do artista pela arte contemporânea italiana, conhecida através de Zeferino e de seu próprio irmão, que residia na Itália já desde 1876, certamente foi um fator determinante. Além disso, como vimos no capítulo anterior, a Itália sempre fora

¹²⁶ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta Rodolfo Bernardelli. Carta datada de 17 de novembro de 1879.

¹²⁷ Costuma-se acreditar que sua ida a Itália se deveria unicamente pelo fato do seu irmão Rodolfo já residir no país, sendo mais fácil, portanto, para ele ficar junto ao irmão, caso contrário como não preferir a França?

vista pela Academia como um lugar de excelência para a formação de jovens artistas.¹²⁸

Infelizmente as Atas e outros documentos referentes ao concurso de Prêmio de Viagem de 1878 se perderam, mas ainda assim sobrevivem os documentos enviados ao Governo Imperial, que hoje se encontram no Arquivo Nacional. Mais do que uma curiosidade banal sobre como se deu a escolha de Rodolfo Amoedo e não a de Henrique, é interessante revermos esse processo da escolha do ganhador, o que permite aprofundarmos nossa compreensão de como funcionava a própria Academia.

Não poderíamos aqui dizer que foi injusta a escolha de Rodolfo Amoedo, no entanto, através dos documentos a que tivemos acesso, podemos afirmar que o prêmio lhe foi dado muito mais pelas circunstâncias, do que por mérito próprio. Como se sabe, Rodolfo Bernardelli já estava na Itália estudando com uma bolsa concedida pela Academia. Talvez tenha parecido incorreto aos membros da comissão julgadora enviar outro membro da mesma família a Roma, pois isso poderia ser apontado como favoritismo. Além disso, não era de difícil conclusão o fato de que Rodolfo Bernardelli ajudaria Henrique em uma possível hospedagem na Itália, enquanto Amoedo dependia exclusivamente daquele prêmio para sua estadia na Europa.

A Revista Musical de Bellas Artes, em um artigo de 10 de maio de 1879, se manifesta a respeito do concurso, narrando ao público uma versão dos fatos que correspondem bastante aos documentos oficiais da Academia por nós encontrados:

Vai por fim consummar-se o escândalo!

Consta-nos que o Sr. Ministro do Império já decidiu que fosse o Sr. Amoedo o único concorrente ao Prêmio de Roma, que devia partir para o estrangeiro.

¹²⁸ Levantamento por nós realizado a partir do Banco de Dados do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que permite ao pesquisador encontrar com facilidade os preciosos documentos da AIBA e da ENBA, que ali se encontram. O Banco de Dados foi realizado durante o projeto integrado de pesquisa 180 anos da Escola de Belas Artes, com apoio CNPq, de agosto/1995 a julho/1999. Uma equipe composta por 12 bolsistas – todos museólogos ou arquivistas - realizou o inventário do acervo museológico e arquivístico do Museu da Escola de Belas Artes – D. João VI, dando origem a um banco de dados, elaborado em parceria com a equipe do Núcleo de Computação Eletrônica da UFRJ.

Nem o Sr. Ministro do Império poderia decidir por outra forma; visto que o estado precário do Thesouro Nacional está appellando para o sacrifício de todas as classes do povo Brasileiro e não comportaria o acréscimo de despeza, enviando para Roma em lugar do um, dous pensionistas.[...]

As decisões do jury que julgou os trabalhos dos concorrentes são as mais desencontradas e contradictórias. No primeiro julgamento votaram *em branco* alguns professores, resultando d'ahí ficar empatada a votação. Procedendo-se o novo escrutínio, alguns d'esses professores, que no primeiro se não tinham querido prônnnciar a favor de nenhum dos concorrentes, receberão o sopro do vento do outro quadrante o votaram a favor do Sr. Amoedo!

Ainda assim a votação ficaria empatada se não fosse o voto de Minerva que pesou na decisão, com a mesma inconsciência com que um peso do dous kilos pesa na concha da balança ou com a mesma convicção cora que Pilatos condenou a Christo.

Ora é necessário explicar por uma vez ao público quem a Minerva da nossa Academia do Bellas-Artes.

A Minerva ó o Sr. Conselheiro António Nicoláo Toléntino [...].

Basta ter conhecimento da attitude indecisa do corpo acadêmico na votação que por duas VEZES ficou empatada, não obstante haverem alguns professores mudando de opinião, votando a favor de um dos concorrentes quando a principio não se tinham querido pronunciar a favor da nenhum delles; basta saber que alguns dos mais distinctos professores da Academia, esquivaram-se a comparecer; [...] basta ver a proposta final feita ao governo para que fossem ambos os concorrentes para o estrangeiro; —para que de tudo se possa concluir que o corpo de professores da Academia Imperial do Bellas Artes não resolveu, com a convicção profunda de que acertava. [...]

Não succedeu assim e vai só um dos concorrentes para Roma, não porque os professores da Academia decidiram que era elle o melhor; mas porque os caprichos da sorte o dos nossos governos puseram na mão de um cavalheiro digno o illustrado; mas incompetente em matéria artística, o voto de Minerva.

Pobre Minerva!

De fato a Academia pede a mesma subvenção para Henrique Bernardelli, que no entanto, como nos diz o artigo, não será concedida pelo Governo Imperial¹²⁹. Mas por que o Imperador não financiou os estudos do jovem Henrique Bernardelli como havia feito com outros artistas vinculados a Academia, como foi o caso de Pedro Américo e Pedro Wëingartner? O artigo da revista Musical de Bellas-Artes já nos indica a resposta: o Tesouro Nacional, após as despesas com a Guerra da Paraguai, e os adventos que a ela se seguiram, estava em estado

¹²⁹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 3733. Data: 08/11/1878. Minuta e cópia de ofício da Academia ao ministro do Império, informando sobre a conclusão do concurso para Prêmio de 1º ordem, com o parecer da Comissão julgadora, formada pelo Corpo acadêmico que julgou pelo empate, e que, pelo voto de qualidade, a decisão recaiu sobre o quadro de Rodolfo Amoedo, sendo o outro trabalho do aluno Henrique Bernardelli, concorrente à mesma graça, e solicitando também, para o 2º colocado o mesmo prêmio, visto haver sobras no orçamento para subvencionar este pensionista.

precário, e não comportaria o acréscimo de despesa, enviando para Roma em lugar de um, dois pensionistas.

Como veremos ainda neste sub-capítulo, durante todo o período de sua estadia na Itália, e mesmo depois, o fato de não ser ele um pensionista da Academia pesou a seu favor, ajudando a construir a sua imagem como a de um artista moderno e inovador. Desde o momento em que o ganhador do prêmio foi escolhido, a imprensa, como vimos, se posiciona. O fato de ter sido Amoedo e não ele o leito foi tão determinante para sua imagem, que em 1890, mais de uma década após o ocorrido, e já sendo Henrique Bernardelli professor da ENBA, o episódio é lembrado pela imprensa:

Há onze anos, houve uma sessão da congregação dos professores da AIBA, que deu que falar. Tratava-se do Prêmio de Roma, a que eram concorrentes Rodolfo amoedo e Henrique Bernardelli. Alguns dos professores desta Academia esquivaram-se a comparecer à sessão; houve duas votações, e a segunda deixou o caso por empatado; mas o voto de Minerva, que estava então nas mãos do Conselheiro Nicolao Tolentino, homem honradíssimo, capaz de atestar com os mais difíceis problemas de contabilidade, mas absolutamente avesso a questões artísticas, decidido que fosse para Roma o Sr. Amoedo, como poderia decidir que fosse o Sr. Bernardelli, porque o voto de Minerva representava o papel de bordão de cego.

Rodolpho Bernardelli, que antes de ser artista rico, já era mecenas generoso, mandou seu irmão Henrique para a Itália, ficando assim a arte brasileira, por vias official e particular com dois artistas de merito, praticos e viajados¹³⁰.

¹³⁰ Jornal do Comercio. 1/4/1890. Coluna Bellas Artes - "Exposição de 1890". Autor: anônimo.

1.2.4. A estadia na Itália

Em maio de 1879, após o insucesso de Henrique no concurso de Prêmio de Viagem ocorrido no ano anterior, a Escola de Música, que pertencia então a AIBA, promove um concerto musical com o propósito único de angariar fundos para financiar a sua viagem a Europa¹³¹. O fato não é de todo estranho quando lembramos que Oscar Bernardelli era músico e que tanto Rodolfo, como Henrique e Felix tocavam instrumentos musicais. De fato, Henrique freqüentara durante algum tempo a Escola de Música e ali deve ter feito algumas amizades.

O artista segue para Roma provavelmente em junho de 1879, após a realização do concerto, em maio daquele ano, no Salão do Club Mozart. Existem algumas indicações nas suas biografias de que o artista teria passado brevemente pela França antes de seguir para a Itália, mas não encontramos nenhum documento que comprove este dado. E se de fato ele passou por aquele país, deve ter sido uma estadia de poucos dias, uma vez que partindo do Rio de Janeiro em junho, já estava em Roma em agosto daquele ano, como nos deixa saber carta de Maximiano Mafra, ao artista, agradecendo-lhe uma correspondência enviada daquela cidade, em 27/08/ 1879.¹³²

Assim que chega a Roma, Henrique se estabelece no atelier do irmão Rodolfo Bernardelli. Durante estes meses iniciais, sabemos que Henrique colabora com Zeferino da Costa nos estudos que este estava desenvolvendo para a Igreja da Candelária¹³³ (pinturas do teto da capela mor, vitrais do coro e para-vento). O pintor parece ter realmente se empenhado na tarefa, como nos deixa saber Rodolfo Bernardelli, em carta a Maximiano Mafra, onde comenta que o irmão continua a ajudar Zeferino: “seus cartões vão magnificamente, a Candelária ficará soberba, as composições são muito boas”. Certamente Rodolfo se referia aos seguintes desenhos de Henrique Bernardelli, hoje pertencentes ao MNBA: *Santo*; (estudo para vitral do lado esquerdo do pára-vento na entrada da igreja, representando São Pedro, aqui sem a chave que segura contra a capa do livro);

¹³¹ Revista Musical de Bellas Artes.10/05/79.

¹³² No mesmo ano ocorre uma exposição de Domenico Morelli, promovida pelo marchand Pisani, na sua filial Romana da Piazza di Spagna, onde figurou o quadro Tentação de Santo Antonio.

¹³³ Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Rodolfo Bernardelli. Carta de 17 de novembro de 1879.

Sem título, (estudo para *O Esponsalício da Virgem*, no teto da capela-mor), (estudos para *Purificação de Nossa Senhora*, também na capela-mor). Henrique Bernardelli pode ter sido igualmente o responsável pelos contatos com o vitralista F. X. Zettler, da empresa executora, em Munique¹³⁴. Ainda em novembro daquele ano Henrique se torna sócio efetivo da *Associazione Artística Internazionali di Roma*, órgão que terá papel determinante na sua estadia naquele país, e para o qual exercerá algumas funções deliberativas.

Acompanhando a trajetória do artista através de documentos, podemos perceber que apesar de ser Roma a cidade com que o artista mais parece possuir vínculos oficiais e duradouros, sua estadia na Itália não se reduz a ela, sendo constantes as suas viagens e estadias em outros centros artísticos italianos, como Turim, Veneza¹³⁵ e Genova, mas é sem dúvida Nápoles a cidade com que o artista mais vínculos parece ter depois de Roma.

Sua relação com Nápoles é bastante significativa, e será com esta cidade, muito mais do que com Roma, que os críticos de arte cariocas procuraram estabelecer um elo quando da sua exposição individual, realizada no Rio de Janeiro em 1886. Das suas estadias nesta cidade, sem dúvida a mais significativa é a de 1883¹³⁶, quando trabalha em Capri, muito provavelmente ao lado do artista português Henrique Pousão¹³⁷. De fato, grande parte das paisagens apresentadas por Henrique na exposição de 1886 havia sido pintadas nessa ilha. Luciano Migliaccio é um dos únicos historiadores a ressaltar a relação entre a obra dos dois artistas, segundo ele: “na obra de ambos [é perceptível] alguns pontos em comum, como um novo e vibrante cromatismo, advindo de uma atitude de pesquisa e renovação da gama cromática revitalizada pela abordagem ao ar livre”¹³⁸.

¹³⁴ MACHADO, Arnaldo. *Igreja da Candelária. Aspectos Arquitetônicos e Decorativos*. Rio de Janeiro, s. ed., 1988. MACHADO, Arnaldo. *Aspectos da Marinha na Obra de João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro, s. ed., 1984.

¹³⁵ Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Roldolfo Bernardelli. Carta de 20 de fevereiro de 1883, onde comenta: “estive em Veneza no mês de setembro (1882) por ocasião da grave moléstia do Henrique ...”

¹³⁶ Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Roldolfo Bernardelli. Carta de 17 de julho de 1883.

¹³⁷ A respeito da trajetória de Pousão na Itália ver: França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990. p. 37-45.

¹³⁸ MIGLIACCIO, Luciano. “Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque”. op. Cit s/p.

Henrique Pousão, depois de uma breve estadia em Paris, onde certamente entrou em contato com brasileiros, como Rodolfo Amoedo, quando da sua passagem pelos ateliês de Yvon e Cabanel, prossegue para Roma em 1881. Seu contato com os Bernardelli parece ter ocorrido tão logo chegou àquela cidade, como atesta uma carta em que Rodolfo se refere ao artista português da seguinte forma: “temos agora um companheiro novo, é um pensionado portuguez paysagista de bastante merecimento vem de Paris onde não pode ficar por causa do clima...”.¹³⁹ Se a amizade de Henrique e Pousão datava de 1881, não é absurdo pensar que os dois estivessem juntos em Nápoles 2 anos depois.

De fato, as estadias em Nápoles não eram incomuns aos artistas estrangeiros residentes na Itália; o insuportável calor e a umidade do verão romano os obrigava a se retirarem da cidade, e se dirigirem, sobretudo, à Toscana, ao Veneto e à costa napolitana. Durante os meses estivais a zona napolitana era a mais freqüentada, principalmente as praias de Amalfi, Posillipo e Capri. Tais temporadas eram excelentes oportunidades para as trocas artísticas. Foi graças a eles que Mariano Fortuny forma em Portici um grupo de pintores espanhóis, aos quais se uniram Morelli e seus discípulos¹⁴⁰. Nápoles, assim sendo, era duplamente atraente, pois além de seu clima mais ameno, existia ali a tradição inovadora das escolas de Posillipo, Resina e Portici. Os artistas estrangeiros, sobretudo espanhóis que para lá se dirigiam se hospedavam, sobretudo, em *villas* privadas e hotéis.

Visita obrigatória, ainda na década de 70, era à Escola de Belas Artes, onde lecionavam os irmãos Palizzi, Michele Camarano e Domenico Morelli. Além disto, se freqüentava o *Circolo Artistico* no *salon Margherita*, o *Circolo Cultural* no *Café Gambrinus* e as *Promotrici* de Salvatore Rosa. Quando Henrique chega a Itália, Palizzi e Morelli já não lecionavam mais na Accademia, tendo dela se afastado após o insucesso de uma proposta de renovação. Os artistas fundam em 1878, com a iniciativa de Francesco De Sanctis e com o projeto de Gaetano Filangieri, o Museo Artistico Industriale, com o intuito de formar artistas e artesãos,

¹³⁹ Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Rodolfo Bernardelli. Carta de 21 de janeiro de 1882.

¹⁴⁰ GONZÁLES, Carlos e Martí, Montse (org). op.Cit. p. 28

tornando mais acessível a todos a cultura artística. Não é de todo impossível que Henrique tenha freqüentado os seus ateliês, embora disso não tenhamos nenhuma comprovação.

O fato de ter ido Bernardelli a Nápoles em algumas ocasiões, e de ter passado algum tempo ali pintando, contribuiu para criar o mito de que este teria sido aluno de Domenico Morelli. Não há nenhum documento que comprove ter ele passado pelo atelier deste artista. Nas críticas da época, seu nome não é mencionado como mestre de Bernardelli, como, por exemplo, era o nome de Cabanel mencionado como Mestre de Rodolfo Amoedo. Nas constantes cartas que Rodolfo Bernardelli escreveu a Maфра não existe referência a este dado, que teria sido motivo de orgulho e alvo de comentários, tendo em vista o renome de Domenico Morelli, membro honorário da AIBA desde 1876.

Reduzir Morelli à única influencia sobre Henrique Bernardelli durante seus anos de estudo na Itália é desconhecer o cenário artístico com o qual o artista travou contato. Morelli certamente foi um artista de grande renome, sem sombra de dúvidas, Henrique conheceu a sua obra e possivelmente teve uma passagem ainda que breve pelo seu atelier, mas para além dele existiram outros pintores. Se não há até hoje documentos encontrados, como cartas do artista e outros, que nos permitam descobrir quais foram os artistas que mais despertaram seu interesse durante sua estadia na Itália, é possível, ao menos, verificar com a obra de quais deles Henrique travou contato naqueles anos. Uma boa fonte para este levantamento são as exposições nacionais que tinham significativa repercussão dentro da Itália.

Uma das decorrências da unificação italiana, cujo processo decisivo ocorre entre 1859 e 1861, foi se fazer conhecer em nível nacional todos os setores produtivos das diferentes regiões italianas, aos quais se incluía o da produtividade artística. Colocar em confronto a produtividade e a cultura das diversas regiões da península, que se originavam de diferentes situações políticas e econômicas, se apresentava como um passo necessário no processo de concretização da unificação italiana. No campo das artes os então numerosos e grandiosos exemplos de exposições nacionais e universais dos países economicamente mais

avançados se impunham como um modelo incontestável. A partir de 1870, com a Exposição de Belas Artes ocorrida em Parma, acompanhada então do Primeiro Congresso Artístico Italiano, as mostras se tornaram cada vez mais freqüentes: 1872, Milão; 1877, Nápoles; 1880, Turim; 1881, Milão; 1883, Roma (em caráter internacional); 1884, mais uma vez Turim; 1887, Veneza e 1890 Palermo.

As Exposições Nacionais estavam profundamente ligadas à política de unificação cultural proposta pelo governo italiano. A necessidade de se eleger uma pintura de caráter nacional, uma pintura oficialmente italiana, fazia destas mostras uma ocasião para os expoentes das diferentes escolas regionais tentarem impor sua primazia, o que gerava debates interessantes na imprensa artística da época. Delas desapontavam jovens artistas que em pouco tempo viriam a ter papel fundamental no cenário artístico italiano, nelas era possível acompanhar as novidades artísticas, as novas tendências, fosse de técnica ou de conteúdo. Além das exposições nacionais, ocorriam as exposições promovidas pelas sociedades promotoras das belas artes de diferentes cidades italianas, em caráter anual ¹⁴¹.

Pudemos constatar, pela documentação até então encontrada, que Henrique Bernardelli, como não poderia deixar de ser, não ficou indiferente a este que foi um dos principais indicadores de como se articulava o meio artístico italiano. Em maio de 1880, por exemplo, Rodolfo se encontra com ele em uma cidade italiana, a qual supomos ser Turim. Em um bilhete endereçado a Henrique, o irmão comenta que ficarão hospedados na Corona Grossa, sede, no século XIX, de um famoso albergue, cuja construção remontava ao século XV (quando era conhecido como Hospicium Corone) e que, naquele ano, passava por obras de restauro dirigidas por um dos mais importantes representantes da arte piemontesa, Riccardo Brayda¹⁴².

¹⁴¹ As principais fontes para compreendermos a importância e a repercussão de tais mostras são o famoso livro organizado pela historiadora de arte italiana, Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Itália: Dal bello ideale al preraffaellismo*, e os álbuns das exposições organizadas pelas sociedades promotoras das belas artes, que afortunadamente podemos encontrar no setor de iconografia da BN/RJ.

¹⁴² Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 646-4: bilhete datado de Roma, 19/05/1880. Sobre o Hotel Corona Grossa, ver o site: www.archeocarta.com/piemonte/torino/siti_torino/casa_brogli.htm - 4k

Não por acaso, era em Torino que se realizava, naqueles meses, a IV Exposição Nacional¹⁴³.

É na Exposição de Turim de 1880 que pode se sentir com firmeza a tentativa do ambiente romano de impor sua primazia, com uma arte nacional capaz de sobrepor e impor-se aos regionalismos vigentes. A pintura de história romana é premiada, tendo Cesare Maccari ganho a medalha de ouro, com a tela de temática histórica *Deposição do Papa Silvério*. Maccari é certamente uma das figuras de maior destaque nos anos 80, período em que se confirma como pintor de ponta da arte oficial romana. Entre 1881 e 1888 o artista se dedica quase que exclusivamente à decoração do *Palazzo Madama* em Roma, com pinturas representando cenas históricas, como *Cícero em pleno Senado fulmina com a sua eloquência Catilina*. Henrique Bernardelli não pode ter ficado indiferente à sua obra, sendo os dois membros do mesmo *Circulo Artistico Internazionale*, e certamente acompanhou de perto a decoração do *Palazzo Madama*.

A tentativa de Roma em impor um estilo único para a nação, no entanto, vê-se frustrada durante a Exposição de Turim de 1880. Apesar da pintura de história romana ter sido, como dito, premiada, o favoritismo da crítica e do público recaiu sobre os dois premiados da pintura de gênero: Francesco Paolo Michetti e Giacomo Favretto, afirmando assim uma preferência pelo regionalismo, e por uma pintura de cunho folclorístico.¹⁴⁴

A Exposição Nacional de Roma de 1883 também é um marco interessante para a arte italiana, e sabemos, graças à documentação existente, que foi acompanhada com interesse pelos Bernardelli, como nos deixa perceber algumas cartas:

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 esperando¹⁴⁵.

¹⁴³ Normalmente as Exposições eram realizadas em abril/maio, como mostra o levantamento realizado no site: <http://www.aresmm.it/>

¹⁴⁴ LAMBERTI, Maria Mimita. op.Cit. p 52-72.

¹⁴⁵ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Carta de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 2 de agosto de 1881.

Ou ainda:

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 artística¹⁴⁶.

Os dois únicos quadros que suscitaram, na Exposição, consenso unânime foram o *Refugium Peccatorum*, de Luigi Nono, e *O Voto*, de Michetti. Esta última uma tela de grandes proporções que descrevia a festa de São Pantaleão em Miglianico, onde, nas palavras de Netti¹⁰, “os camponeses e camponesas, para agradecerem um voto realizado, rastejando como répteis, lambem o chão sujo de poeira e barro, rumo ao busto de prata do Santo”¹¹. O quadro conquista em definitivo o sucesso para o jovem artista no ambiente romano devido à novidade do tema (folclórico e só aparentemente realista) e pela modernidade da sua técnica (do uso sistemático da fotografia no processo de criação).

Decorrencia ou não do contato com a obra de Michetti e da leitura das inúmeras críticas de arte, que debatiam a técnica do jovem artista abruzzese, sabemos que, não por acaso, em 1883, Henrique possuía um gabinete fotográfico no atelier que dividia com o irmão em Roma¹⁴⁷.

Henrique não somente presenciou estas grandes exposições, como parece ter participado de algumas delas¹⁴⁸. Sabemos através de uma carta de Rodolfo que já em 1880 Henrique possuía obras expostas em galerias e Museus¹⁴⁹. Nos documentos também encontramos referências de que o artista pretendia expor um

¹⁴⁶ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Carta de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 de janeiro de 1882.

¹⁴⁷ Arquivo do Museu nacional de Belas Artes. APO-62. Em carta de 2 de setembro de 1883, dirigida ao irmão, Rodolfo cita o “gabinete fotográfico” de Henrique.

¹⁴⁸ Segundo um levantamento feito pelo site: <http://www.aresmm.it/>, que trata especificamente das exposições italianas do séc. XIX e XX, Henrique Bernardelli expôs 7 trabalhos em exposições, mas, infelizmente, o site não dá outras informações.

¹⁴⁹ Arquivo do Museu dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta Rodolfo Bernardelli. Carta de 25 de novembro de 1880.

quadro de temática brasileira na exposição de Turim de 1883¹⁵⁰ e que talvez tenha exposto em Roma na mostra organizada pela *Promotrice* no “palácio Novo da exposição”¹⁵¹.

Além disso, o artista pode ter exposto em Roma, Turim, Genova¹⁵², como atesta uma carta de 1886, em que Rodolfo intercede junto a Dom Pedro II pela compra de algumas obras expostas na mostra individual do irmão realizada naquele ano.

Não podemos avaliar o quão verídicas são as declarações de Rodolfo Bernardelli, que, como não é novidade, era bastante protetor em relação ao irmão. Afirmar que Henrique ia muito bem, expondo e vendendo, era uma forma de mostrá-lo como um artista esforçado e capaz, imagem necessária para alguém cuja compra dos quadros pela Academia Imperial significava uma renda indispensável. Em maior ou em menor grau, é certo que o artista acompanhou tais exposições, e veremos, ao longo deste trabalho, que tal contato influenciará em muito a sua produção artística.

Vale a pena aqui falarmos sobre a situação financeira de Henrique na Itália. Existem vários indícios de que o artista, se não estava ‘à beira da miséria’, certamente passava por algumas dificuldades. Não são poucas as vezes que Rodolfo Bernardelli, em cartas a Mafra, reclama de que a sua pensão não é suficiente “para alimentar duas bocas”, em clara referência à situação de seu irmão que lá se encontrava desprovido da ajuda do Estado.

Henrique, como tantos outros artistas estrangeiros que ali se encontravam, com pensão ou não, se via obrigado, para completar o orçamento, a vender obras nas Exposições anuais de Belas Artes na Praça do Povo, (Roma), realizadas pelo Circolo Artistico de Roma¹⁵³, e a aceitar, além disso, algumas encomendas bastante curiosas.

¹⁵⁰ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta Rodolfo Bernardelli. Carta de 20 de fevereiro de 1883. cremos que o artista pode estar se referindo a XLII Exposição da Società Promotrice di Torino, ou a Exposição Nacional que ocorrerá em Turim em 1884.

¹⁵¹ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 62. Carta datada de Roma, 02/09/1883.

¹⁵² Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 50.

¹⁵³ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Carta de 21 de janeiro de 1882. “No dia 15 do p. mez abrir-se-há a exposição de bellas artes annual da Praça do povo, meu mano [Henrique]

Em carta datada de 1881, José de Medeiros, que se encontrava no Rio de Janeiro, encomenda a Henrique um desenho de figura de mulher para o quadro *Morte de Lyndóia*, recomendando: “deve ter efeitos bem acabados de luz (sol)”. Medeiros justifica a encomenda comentando que a um ano procurando um “modelo mulher e não encontrando”, estando desesperado por não poder por em pratica o que pretendia fazer, teve a lembrança de mandar fazer pôr Henrique, “que certamente teria modela”. Caso Henrique aceitasse, que poderia mandar as despesas. Tal correspondência evidencia que não só Henrique era tido como um bom desenhista (caso contrário Medeiros teria escolhido a outro), como também reforça o fato de que a sua situação na Itália dependia de encomendas paralelas como esta (o que não deveria ser nenhum segredo para os outros artistas do meio artístico carioca).

Henrique também envia obras para o Brasil visando suas vendas. É em 1883 que, talvez pela primeira vez, ele tenha enviado um trabalho seu ao Rio de Janeiro. O periódico *Gazeta da Tarde* publica um artigo sobre uma aquarela sua exposta na galeria do Sr. Wilde. Trata-se de uma cena de interior italiano, representando a casa de uma pobre viúva, que o articulista Paulo Mario descreve desta forma:

sentada no canapé, com os cabelos espaços sobre os ombros, os olhos cheios de lágrimas, e de uma fixidez aterradora, cravados naquele leito, que lhe fora templo de amor (...) em todas as outras figuras que compõe o quadro há tanta verdade que quase se lhes pode adivinhar a história e o pensamento(...). É uma composição admirável de realismo ¹⁵⁴.

Certamente esta é a descrição do tipo de obra bem ao gosto da burguesia carioca, que, por sua vez, seguia a tendência do gosto internacional¹⁵⁵. Não sabemos de outras obras individuais enviadas pelo artista da Itália, os jornais da época e outros documentos não fazem qualquer referência, no entanto, é possível que ele o tenha feito. Nossa única certeza é que durante a década de 1880 o

esporá alguns trabalhos porem cousas para vender, com tudo tem merecimento artístico, eu talvez esporei um retrato”.

¹⁵⁴ *Gazeta da Tarde*, nº 147, ano IV, 27/6/1883.

¹⁵⁵ EULÁLIO, Alexandre. “O século XIX”. In: *Catálogo da exposição Tradição e Ruptura*. São Paulo: 1984. p. 120.

artista conquista admiradores fieis pertencentes à elite carioca. Em uma nota da *Gazeta de Notícias* de 10 de dezembro de 1890, temos citados como seus principais colecionadores os nomes dos Srs. Mayrink, do barão de Quattem, do Visconde da Cruz Alta, de Virgílio Gordilho e Gaffré e do Sr. Sebastião Pinto. Mas tais colecionadores, muito provavelmente, passam a adquirir suas obras quando o artista já possuía algum renome, ou seja, após a Exposição de 1886, ou mesmo depois, quando do seu retorno ao Brasil.

Era sobretudo da ajuda da AIBA que o artista dependia. Em 1884, mediante a eminente partida de Rodolfo da Itália, que ocorreria em 1885, Henrique, que ficaria em Roma sem a ajuda do irmão, precisa encontrar meios de estender sua permanência naquele país. A XXVI Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada oficialmente a 14 de agosto daquele ano, se apresentava como uma excelente oportunidade para ter algumas de suas obras adquiridas pela Academia. O artista envia para a exposição duas vistas de Roma, dois estudos de cabeça, uma aquarela intitulada Depois do Saimento e uma cópia do afresco de Rafael, Missa de Bolsena. A acolhida da AIBA às obras é bastante positiva. No parecer sobre as obras quando da distribuição de medalhas, transcrito na Ata da Congregação de 17 de dezembro de 1884, os professores da comissão - formada por João Maximiano Mafrá, Victor Meirelles e Pedro Américo - encarregada do julgamento dos trabalhos, se referem às obras de Henrique desta forma:

Apresenta-se agora o Sr. Henrique Bernardelli, aluno da Academia, estudando atualmente em Roma, sem auxílio algum da parte de seu país, e que pelos trabalhos expostos se torna digno de especial menção, e credor da produção da Academia das Belas Artes, e do Governo Imperial. A sua aquarela no 174 = Depois do sahimento (**Anexo I – Ilustração 14**) = é um quadro cheio de sentimento, bem composto, e corretamente desenhado. As duas = Vistas de Roma = recebidas muito tempo depois da abertura da Exposição, são duas paisagens bem desenhadas, pintadas sem hesitação, com mão firme, toque franco, e gracioso, pincel fácil, e colorido verdadeiro e cheio de harmonia. A obra, porém, mais importante deste jovem artista é a grande cópia à encáustica moderna da = Missa de Bolsena = de Raphael d'Urbino; importante e valiosa não só pelas suas dimensões, e correspondente labor e despesas; mas também pela fidelidade com que traduz aquele afamado = a fresco = do príncipe dos pintores.

O artista consegue a 2º medalha de ouro pelo quadro Depois do Saimento¹⁵⁶, e tem seu quadro *Vista de Roma* adquirido pela AIBA. Mas a sua grande aposta foi a compra da cópia da “*Missa de Bolsena*”. Em cartas de Rodolfo Bernardelli a Mafra percebemos o quanto seria importante para Henrique a aquisição da obra pela AIBA:

Meu mano Felix me escreveu que a Academia comprara um quadrinho do Henrique¹⁵⁷, e que desejava também comprar a copia, sobre esta ultima é que peço a VªS que influa o mais que puder para que este trabalho seja comprado o bom Henrique espera nisso para começar um grande do quadro, e eu não lhe posso deixar grande cousa a minha partida o deixa quase a seco como se diz por aqui¹⁵⁸.

Meu mano é que fica um tanto embaraçado respeito as finanças e bastante triste por nossa separação, mas elle ainda não pode voltar, porque quer expor no salão um quadro no qual funde boas esperanças de sucesso e tem rasão n'isto: esperava poder n'este mez ter alguma decisão a propósito da copia mas até hoje ainda não nada soube. (...) terminando a presente peço a Vª Sª para que se interesse pelo negocio do Henrique no qual elle funde todas suas esperanças presentes, eu não posso deixar muito, como sabe, e temo que deva ficar atrapalhado¹⁵⁹.

Maximiano Mafra não fica indiferente aos pedidos de Rodolfo, e em 24 de junho de 1885, escrevia a Henrique:

Sua cópia da missa de Bolsema ainda não está comprada, tem havido algumas dificuldades e uma das principais é a falta de dinheiro (...) dentro de um mez se efetuará esta compra, mas não por 3 contos de reis como o sr. Desejava, mas por 2 contos de reis que é a avaliação dos srs. Victor Meirelles e Dr. Pedro Américo¹⁶⁰.

¹⁵⁶ FRANCO, Donato de Mello. In: *Revista do IHGB. Anais do 2º Reinado*, I Volume, 1984. p. 329. Henrique recebe a 2º medalha de ouro pelo quadro depois do saimento.

¹⁵⁷ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 1298. Datação: 10/03/85, assinado por Felix Bernardelli, referente a compra do quadro de um lugar de Roma, que figurou na Exposição de 1884.

¹⁵⁸ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta Rodolfo Bernardelli. Carta datada de Roma, 1/05/1885.

¹⁵⁹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta Rodolfo Bernardelli. Carta datada de Roma, 18/06/1885. pasta d.J.VI

¹⁶⁰ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 88. Carta datada de Rio de Janeiro, 24.junho de 1885.

De fato a obra será adquirida logo em seguida, constando de setembro daquele um ofício comunicando o depósito do pagamento da Missa de Bolsena, por 840\$000¹⁶¹¹⁶².

Não podemos saber com absoluta certeza a que obra Rodolfo se refere em suas cartas a Mafra, quando menciona que o irmão pretende realizar um grande quadro para ser exposto no Salão. Podemos pensar, por usar o termo Salão, que estava se referindo ao *Salon* parisiense de 1886, do qual Henrique participa com duas obras, *Graziela* e *Dikteriade*. Um testemunho da participação destas obras no *Salon* de 1886 nos é fornecido por Rodolfo Amoedo, que então se encontrava em Paris, em uma carta a Henrique Bernardelli:

Vi os seus dois quadros no Salon e se estão no alto, tiveste em compensação a felicidade de seres collocado no salão de entrada que é um dos maiores. Muito me agrada sua Dikteriade a qual parece-me pintada com bastante largueza e descrição, e se o quadro é poderoso de luz, está harmonizado com doçuras. Da Graziella gostei menos, não sei porque, não me parece tão interessante, ainda que em ambas noto grandes progressos sobretudo em desenho e modelado¹⁶³.

Apesar de em várias biografias do artista constar que este teria retornado ao Brasil em 1886, quando da sua exposição individual no Rio de Janeiro¹⁶⁴, podemos verificar, a partir da pesquisa aos documentos do período pertencentes aos acervos do MNBA/RJ e M. Dom João VI/EBA/RJ, que Henrique Bernardelli se demora residindo na Itália ainda por mais dois anos.

Um destes documentos é este encaminhamento de pedido de compra de obras de Henrique a D. Pedro II, datado de novembro de 1886:

¹⁶¹ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 4993. datação: 17/09/85 – 08/05/1885, ofício comunicando que será depositado o pagamento da Missa de Bolsena, por 840\$000, adquirida pela AIBA.

¹⁶² Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 88. Carta datada de 24 de junho de 1885. Mafra conta a Henrique Bernardelli, que a Missa ainda não foi comprada e que não se poderá pagar 3, mas sim 2 contos de reis, segundo a avaliação de Vitor Meirelles e Pedro Américo. APO 9. Datação: abril de 1886: documento atestando a compra da Missa por 890\$000.

¹⁶³ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 57. Carta datada de Paris, 1 de junho de 1886.

¹⁶⁴ Entre alguns exemplos estão: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; ROSA, Angelo de Proença. *Os irmãos Bernardelli*. In: Aspectos da Arte Brasileira. SOUZA, Wladimir Alves (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p.72-82. Além disso a mesma informação é divulgada em sites como os do Itaú Cultural, e o Arte Data do historiador da arte Carlos Roberto Mariel Levy.

Rodolpho Bernardelli, irmão de Henrique Bernardelli, que se acha na Itália completando seus estudos, acaba de expor em uma das salas da Imprensa Nacional uma coleção de quadros do mesmo irmão, trabalhos que tem merecido da imprensa desta corte e dos professores boa aceitação. (...) Hoje que o suplicante vê coroados tantos esforços, sem já falar nos trabalhos do seu irmão apreciados nas exposições de Roma, Turim, Genova, Paris e Viena, (...) pede que V.M. Imperial adquira alguns quadros para que o irmão possa continuar a estudar na Europa e sobretudo para concluir um trabalho de grande fôlego que destina a aparecer na Exposição de nossa Academia”¹⁶⁵.

Devido à ausência de documentação, muito pouco sabemos sobre as suas atividades durante o período que vai de 1886 até seu retorno em 1888. Mas parece-nos, pelo que pudemos levantar, que sua rotina se mantém muito parecida com aquela que havia tido até então. O artista continua a receber apoio da AIBA, que em 1887 adquire mais três obras suas: *Tarantella*, *Cabeça de ciociaro* e *Cabeça de carroceiro* - o que certamente ajudou a garantir a sua permanência na Itália ¹⁶⁶; exerce funções deliberativas na Associação Artística Internacional de Roma ¹⁶⁷; passar parte do ano fora da Roma ¹⁶⁸ e mantém relação de amizade com nomes interessantes, como Antonio Piccini, que durante algum tempo freqüentou o atelier de Domenico Morelli, e com Crispin do Amaral¹⁶⁹ e Domenico De Angelis¹⁷⁰, ambos envolvidos na decoração do Teatro Amazonas, em Manaus.

¹⁶⁵ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 50

¹⁶⁶ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Inventário das Obras do Museu de 1921. Pasta 57. Consta a compra dos seguintes quadros de Henrique Bernardelli: Estudos de cabeça (2)-adquiridos em 1887 pela AIBA: cabeça de carroceiro e cabeça de ciociaro. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata da Congregação da AIBA de 1887, p. 35: fala sobre a escolha em comprar o quadro *Tarantella*.

¹⁶⁷ Na Coleção Rodolpho Bernardelli do Museu Paulista existe um croqui executado sobre convocação impressa da Associazione Artistica Internazionale in Roma dirigida a o "Sig. Bernardelli Enrico Vle. S. N Ma. da Tolentino 13" e datada de 14 de Abril de 1886. "Egrégio Signore, /La S. V. è pregata di valer intenzione all'Assemblea generale dei Soci che avra luogo, in seconda convocazione, la sera di sabato, 17 corrente, alle ore 8 1/2."

¹⁶⁸ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO , Roma , 31/07/1886. Antonio Piccini responde uma carta enviada por Henrique Bernardelli do campo, de uma localidade próxima a um lago chamada Piedimo.

¹⁶⁹ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 56 de 31/07 de 87.

¹⁷⁰ Domenico De Angelis (Roma em 1852 ou 1853), estudou na célebre Academia di San Luca. Por volta do ano de 1886 a atuação de De Angelis na Amazônia era tão intensa que ele quase fixou residência em Manaus. Crispim do Amaral, encarregado das obras decorativas do Teatro Amazonas, chamou De Angelis para executar as obras da Sala de Espetáculos e do Salão Nobre do Teatro Amazonas. Informações no site:

http://www.visitamazonas.com.br/serie_memoria_website/ensaios/16_domenico.htm

Em uma carta de Crispin do Amaral a Henrique, inclusive, é possível perceber a grande admiração que este nutria pelo artista, o que nos permite perceber que Henrique gozava de uma boa reputação no meio artístico oficial romano. Crispin do Amaral fala na carta que ficara muito feliz em receber o retrato de Henrique e que Domenico De Angelis falara muito bem dele, tendo prometido apresentá-los tão logo chegassem em Roma¹⁷¹.

¹⁷¹ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 56. Carta Pará, 31/7/1887.

1.2.5 O retorno ao Brasil

Henrique Bernardelli retorna da Itália somente em 1888, como atesta *O Jornal Cidade do Rio*, em uma nota de 07 de dezembro de 1888¹⁷², que comunica a chegada do artista ao Brasil, vindo de Paris. Mas mesmo voltando ao Brasil o artista mantém fortes laços com a Itália; suas viagens a este país são constantes. Já no ano seguinte do seu regresso, em 1889, sabemos que esteve em Veneza¹⁷³ e Roma¹⁷⁴. Neste mesmo ano viaja a Paris¹⁷⁵, ganhando a 3ª medalha na Exposição Universal¹⁷⁶, com o quadro *Os Bandeirantes*. O artista provavelmente retorna ao Brasil ainda em 1889, pois no final do ano recebe uma carta de Alberto Nepomuceno¹⁷⁷, de Roma¹⁷⁸, pedindo notícias do Brasil, o que comprova que Henrique aqui já se encontrava, e não na Itália.

Não temos notícias publicadas nos periódicos do período sobre nenhuma obra sua exposta no Brasil nos anos de 1887 e 1888, algo que só irá ocorrer em 1889, quando o artista expõe no então famoso Atelier Moderno, o quadro *Cenerentola*¹⁷⁹. Em 1890, como não poderia deixar de ser, Henrique participa da EGBA, com obras como *Cabeça de Estudo*, *Tarantella*, *Paisagem de Roma*, expostas em 1886, e algumas novidades, como *Os Bandeirantes* (**Anexo II - tabela IV**). Os quadros são bem recebidos pela imprensa carioca, merecendo

¹⁷² O Jornal Cidade do Rio, n. 280, ano III, de 07 / 12 / 1888

¹⁷³ Museu Nacional de Belas Artes. Doc. APO 76: documento do consulado do Brasil em Veneza, de 09/08/1889, certificando que Henrique Bernardelli é nativo do Rio de Janeiro e pintor, o que atesta que o artista esteve naquela cidade.

¹⁷⁴ Museu Nacional de Belas Artes. Doc. APO 89. passaporte de Henrique, 20 de outubro de 1889, para entrar na França, com a inscrição "fait a Rome", o que nos indica que antes de ir a França ele esteve na Itália.

¹⁷⁵ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 89 de 20 de outubro de 1889, passaporte para entrar na França "fait a Rome"

¹⁷⁶ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 51. Autorização para expor na Exposition Universelle Internationale de 1889.

¹⁷⁷ Segundo informações retiradas do site da Biblioteca Nacional, Nepomuceno era grande amigo dos Bernardelli, em 1885, teria se mudado para o Rio de Janeiro, indo morar na residência da família Bernardelli. Viajou para a Europa na companhia, provavelmente de Rodolfo Bernardelli, em agosto de 1888, com o objetivo de ampliar sua formação musical.

<http://www.bn.br/fbn/musica/nepo/nepo2.htm>

¹⁷⁸ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 80. Carta datada de Roma dezembro de 1889.

¹⁷⁹ Archivo Contemporáneo, nº 3, ano XVI, em 15/08/1889

elogios de escritores de renome, como Olavo Bilac,¹⁸⁰ e críticas inteiras, como esta publicada no *Jornal do Comercio*, e aqui parcialmente transcrita:

Henrique Bernardelli apresenta nesta exposição um avultado número de obras: genro histórico, paisagem, pintura de genro, aquarellas, pasteis, em tudo o nosso artista se exhibe, e se não é collosal em tudo, é sempre artista de talento. [...] Quem não conhece a natureza da Itália e de todos os países meridionais da Europa, talvez que ache nos quadros de Henrique Bernardelli hyperboles de colorido, exageros de transparencia, contrastes duros e recortados. Mas a transparencia e pureza do clima da Itália justifica toda essa riqueza ostentosa de colorido. Lá o céu tem azues de cobalto, as montanhas tons violáceos [...] Pasando das paysagens para os quadros de genro vemos Henrique Bernardelli igualmente grande. A sua tela ???? é um primor de sentimento. [...] mas o seu quadro mais notavel pelo menos nesta exposição é Dictériade. Nunca vimos escorço mais ousado nem realizado com tanta felicidade. [...] temos que passar pelo alto muitos dos quadros de Bernardelli. Em todos há materia para elogio, e em todos se demonstra que temos um pintor que honra o Brasil¹⁸¹.

Ainda no decorrer de 1890, Henrique Bernardelli participa dos debates que ocorriam sobre a reforma da então chamada, após o fim do Império, Academia de Belas Artes. Dois grupos, dos *Positivistas* e dos *Modernos*¹⁸², visavam a sua renovação, defendendo, no entanto, pontos de vista diferentes sobre a melhor orientação da reforma. Henrique fazia parte do grupo dos *Modernos*, assim como Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa. Já em junho de 1890, os artistas começam a se mobilizar no sentido de propor uma reforma para a Academia, como nos deixa saber uma nota publicada no *O Paiz*:

Reunidos na oficina Bernardelli, os artistas Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Baptista Castagneto, Décio Villares, Manoel Teixeira da Rocha, Aurélio de Figueiredo, Francisco Ribeiro e Emílio Rouède, convencionaram convidar os seus colegas pintores, escultores, arquitetos e gravadores para uma reunião que se efetuará hoje, ao meio-dia, no

¹⁸⁰ Gazeta de Notícias. 8 de junho de 1890. Autor: Olavo Bilac.

¹⁸¹ Jornal do Comercio. 1/4/1890. Col. Bellas Artes - "Exposição de 1890".

¹⁸² A pesquisa realizada até o presente momento, parece indicar que a denominação de "modernos" cristalizou-se mais tarde, a partir de análises de historiadores posteriores. Nos textos contemporâneos da época da revolta, a palavra "modernidade" aparece em alguns momentos; no entanto, para referir-se ao grupo de jovens alunos, na maior parte das vezes encontramos a denominação de "os novos". Quanto ao grupo dos Positivistas, estes realmente se autodenominavam assim, inspirados pela doutrina positivista que teve forte influência sobre muitos intelectuais brasileiros do período.

salão do Derby Club, afim de assinarem a petição que devem dirigir ao cidadão ministro da instrução pública¹⁸³.

Por volta de julho de 1890, como uma forma de protesto, alguns desses artistas abandonam a Academia, indo trabalhar temporariamente numa construção provisória situada no centro da cidade do Rio, ao pé do monumento a José Bonifácio, conhecido pelo nome de Atelier Livre. A data da revolta dos alunos e a consecutiva exposição no Atelier Livre são situadas erroneamente por pesquisadores em 1889¹⁸⁴, mas segundo os artigos de jornais, a revolta dos alunos ocorreu em junho de 1890 e prolongou-se até o fim do ano¹⁸⁵.

O governo acaba por fim decidindo constituir uma comissão formada por Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli, futuro diretor da instituição, encarregados de estudar e definir as bases da reforma¹⁸⁶. Esta se realizou em dezembro de 1890¹⁸⁷ com a transformação da AIBA em ENBA. Os resultados práticos da reforma foram a renovação do corpo docente, a retomada das Exposições Gerais e o restabelecimento dos Prêmios de Viagem. Além disso, um novo prêmio de viagem foi concedido para o melhor participante da Exposição Geral.

A participação de Henrique nestes debates é interessante e controversa. Apesar de ser apontado como representante da ala dos *Modernos*, temos alguns comentários que indicam que o pintor possuía opiniões um tanto diferentes. Pardal

¹⁸³ O Paiz. "Artes e Artistas". 21 de junho de 1890. Autor: anônimo.

¹⁸⁴ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. op. Cit. p.36-37.

¹⁸⁵ Para estabelecer a cronologia desses acontecimentos, consultamos os artigos de O Paiz e da Gazeta de Notícias (de junho a dezembro de 1890). Estas datas também são coerentes com o abandono de Rodolpho Bernardelli de suas funções de professor da Academia de Belas

¹⁸⁶ "Em ofício de 30 de Novembro de 1889 communicou-se a Secretaria do estado e Negócios Internos a nomeação dos cidadãos artistas Leopoldo Américo Miguez, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Alfredo Bevilacqua para fazerem parte da comissão composta também do cidadão Sr. José Rodrigues Barboza a fim de elaborarem um projecto de reforma da Academia de Bellas Artes e conservatório de Musica 5-Sessão da Academia com audiência do respectivo Director E. Gomes Moreira Maia. A Comissão dividiu-se sendo encarregados da reforma do ensino de pintura, escultura, gravura e architectura o artistas Rodolpho Bemardelli e Rodolpho Amoedo. Da reforma do ensino da parte musical foram encarregados os Srs. José Rodrigues Barboza e Leopoldo Américo Miguez (artista). Sendo dispensado da Comissão o cidadão José Ruiz Barbosa, substitui-o o Director da Academia E. Gomes Moreira Maia ". Códice existente nos Arquivos Históricos do MNBA. (Arq. 6139, Pasta nº3, Doe. s/ nº).

¹⁸⁷ Decreto nº 983 - de 08 de novembro de 1890, deferido pelo chefe do governo provisório, o general Deodoro da Fonseca e assinado por Benjamin Constant, Ministro dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos.

Mallet, em artigo publicado na Gazeta de Notícias, sobre as propostas de reforma da Academia, sarcasticamente menciona:

...a idéia de acabar com Academia ou converte-la num simples museu tem prosélitos entre os artistas mesmo. Vem consignada na "carta-projeto" que os Srs. Montenegro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo dirigiram ao ministro do interior, e que traz data de 30 de janeiro do corrente ano. E é por vezes aventada nessas conversas de café, que são no final das contas as melhores fontes de informação para o jornalista e para o crítico. Foi assim, por exemplo, que conheci a opinião de Henrique Bernardelli, que pede o fechamento da Academia, e a fundação de dez ateliers entregues a dez artistas com obrigações para estes de admitirem gratuitamente os alunos que solicitarem essa matrícula¹⁸⁸.

Tal posicionamento ia completamente ao contrário daquelas defendidas pelos *Modernos*, que se opondo ao projeto de pôr fim à Academia, propunham uma escola moderna de arte, em sintonia com as inovações do seu tempo, como nos faz saber o mesmo Pardal Mallet, convicto defensor do grupo, em um de seus muitos artigos publicados em 1890¹⁸⁹:

Só na Europa existe arte velha e sedimentada; existem escolas diferenciadas no seu processualismo, guerreando-se, rivalizando-se. Aqui existe por fazer. A revolta [contra as academias] na Europa consiste em destruir, a revolta qui no Brasil consiste em construir. (...) Uma vez colocada em andamento a reforma [da nossa academia] tão urgentemente declamada, entregue a academia à gente nova que tem talento e que tem mocidade, é preciso coloca-la bem, em lugar em que se possa fazer esse trabalho moderno, que não é desprestígio dos velhos mestres; mas que é a continuação do trabalho venerado dos antigos¹⁹⁰.

Embora não possamos confiar completamente no comentário de Mallet sobre o posicionamento de Henrique Bernardelli em relação à reforma da Academia, existem outros indícios que nos levam a pensar que o artista se uniu aos *Modernos*, e posteriormente se tornou professor da ENBA, muito mais por

¹⁸⁸ Gazeta de Notícias. "Academia de Belas Artes". 7 de junho de 1890. Autor: Pardal Mallet.

¹⁸⁹ Pardal Mallet (1864-1892), crítico ferrenho da Academia e defensor da proposta de reforma de Bernardelli-Amoedo, foi escritor e jornalista ativo no Rio de Janeiro no final do século XIX. Dentre os jornais em que escreveu no século XIX estão A Cidade do Rio, A Rua, Gazeta de Notícias, e O Combate.

¹⁹⁰ Gazeta de Notícias, dia 07 de julho de 1890. Título: Academia de Bellas Artes II. Autor: Pardal Mallet.

fidelidade ao irmão Rodolfo, - que, como vimos, o ajudara em momentos difíceis -, do que por idealismo. Em 07 de Dezembro de 1890, quando finalmente começaria a ser colocada em prática a tão desejada reforma da Academia, o artista parte novamente para a Itália. Lá se encontrava quando da sua nomeação para professor de pintura da Escola, cargo que, como nos deixa entrever uma carta de Zeferino da Costa, o artista não ambicionava de todo. Zeferino, depois de falar sobre a nomeação de Rodolfo Bernardelli para diretor da ENBA, e dele próprio como vice-diretor, e justificar o fato de não poder ocupar o cargo por não ter mais idade para dois compromissos ao mesmo tempo e está dedicado à Candelária, pede, nestes termos, que Henrique auxilie o irmão no trabalho de reformular a Academia:

Não há motivo para que temas alguma censura, por ser irmão de Rodolfo, não, pois se houvesse outro ahi tão habilitado como tu, bem, mas não havendo, nunca poderão, em consciência, dizer que qualquer cargo confiado a ti sob a direção de irmão seja por proteção de parente¹⁹¹.

Os argumentos do velho mestre parecem ter ajudado a convencer Henrique, que de Roma envia, em 1 de março, um ofício comunicando que está ciente da sua nomeação para professor de pintura na ENBA. Regressa da Europa, no entanto, provavelmente só em maio de 1891, uma vez que sua assinatura, só a partir de então, aparece com regularidade no livro de Atas¹⁹².

Embora sem poder nos deter em demasia, é imprescindível aqui falarmos da sua atuação como professor na ENBA, e sobre a sua contribuição para as transformações ocorridas no curso de pintura durante a primeira década da República. Em termos gerais, a reforma em 1890 não representou uma ruptura radical com o passado da instituição, - o que não era, de resto, a ambição de seus articulistas - sendo possível perceber na ENBA a sobrevivência de traços fundamentais que caracterizavam já a Academia Imperial, e que derivavam, em última análise, da chamada *doutrina clássica* cuja formulação mais sistemática

¹⁹¹ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. APO 101. Pasta Henrique e Rodolfo Bernardelli. Carta datada de Roma, 30 de novembro de 1890.

¹⁹² Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. *Livro de Correspondências Recebidas*, ENBA, 1 de março de 1891, p. 15.

fora elaborada na França durante o século XVII. Talvez o mais importante desses traços mantidos tenha sido o modelo tradicional de ensino artístico subvencionado pelo Estado, imprescindível à ENBA enquanto instituição e consolidado na sua estreita ligação com governo republicano recém-instaurado. Isso iria implicar na manutenção de funções já desempenhadas pela antiga AIBA, especialmente daquelas relacionadas à construção de uma identidade e de um imaginário coletivo para o país¹⁹³.

No entanto é possível verificarmos algumas inovações e mudanças, como o fim da cópia de gravuras como exercício de aula, - método considerado ultrapassado -, e um maior destaque dado para o estudo da figura humana. Sabemos que embora o trabalho a partir da figura humana tenha sempre desempenhado um papel fundamental dentro da ideologia da academia, a sua prática havia sido muito irregular em períodos anteriores à República, devido principalmente às diversas carências da instituição como a falta de modelos e de instalações adequadas¹⁹⁴. Somente após a reforma de 1890, tal prática parece ter se tornado realmente rotineira.

A preocupação em desenhar uma *academia*, mantida na 1ª República, baseava-se na crença fortemente enraizada na doutrina clássica de que o estudo do modelo vivo, por sua complexidade intrínseca, permitia que o estudante entrasse em contato com tudo aquilo de que ele precisa se familiarizar para a prática de sua arte. Em seu programa da cadeira de pintura de 1892, Henrique Bernardelli reafirmava claramente esse ponto de vista: “em pintura não há maior dificuldade que a figura humana, e o artista que toma à si a responsabilidade de guiar os jovens artistas deverá continuamente observar que não se desviem desse fim: a figura humana; porque neste estudo encerrão-se todas as manifestações da pintura”¹⁹⁵.

¹⁹³ Um estudo a respeito dos símbolos criados pelos artistas influenciados pelas diversas ideologias que disputavam a primazia no períodos de implantação da República no Brasil pode ser encontrado em CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁹⁴ Ver “A problemática da falta de modelos”. In: SÁ, Ivan Coelho de. Op. cit. p.454-470

¹⁹⁵ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6154. Acta da secção do Conselho Escolar em 4 de junho de 1891. p.1.

Também a pintura de paisagem passa a possuir o lugar de destaque nas aulas de pintura. Se é verdade que a paisagem nunca havia sido negligenciada na AIBA - ao lado da cadeira de pintura histórica, havia nesta última uma cadeira dedicada ao estudo da pintura de paisagem, flores e animais -, é certo também que o gênero gozava de um crescente prestígio por ocasião da proclamação da República. Ele foi sensivelmente incentivado quando da criação da ENBA, provavelmente porque parecia adequar-se igualmente bem aos anseios então difundidos de criação de uma escola brasileira de pintura e à manifestação da individualidade do artista. Estudos exclusivamente dedicados à paisagem são temas que se encontram claramente explicitados nos programas de curso redigidos logo após a reforma de 1890 por Henrique Bernardelli¹⁹⁶. Esse fato não se limita a uma mera mudança de designações; o significativo aqui é que Bernardelli opta francamente em seu programa por propostas que fundiam a pintura de figura e a de paisagem. A afirmação de que “para o estudo da figura humana é necessário contemporaneamente todos os estudos, especialmente a paisagem com a figura e a figura com a paisagem”¹⁹⁷, feita por Bernardelli, indica claramente uma orientação mais moderna, uma explícita “corrosão” da distinção e hierarquia dos gêneros, já prenunciada no período final da AIBA¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6154. Acta da secção do Conselho Escolar em 4 de junho de 1891, p. 1; Secção do Conselho Escolar em 16 de março de 1896, p. 41.

¹⁹⁷ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6154. Acta da secção do Conselho Escolar em 4 de junho de 1891, p. 1.

¹⁹⁸ Luciano Migliaccio aponta para os efeitos irônicos dessa corrosão dos gêneros na obra de Amoedo. MIGLIACCIO, Luciano. “Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar”. In.: Marques, Luiz (org.). op.Cit., p.31-36.

Capítulo II – A Recepção dos Críticos cariocas à Exposição de 1886

2.1. Algumas considerações sobre a Exposição de 1886

Em 1886, Henrique Bernardelli, que se encontrava na Itália a estudos, envia para o Brasil uma série de quadros, que figuraram em uma exposição no prédio da Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro. A exposição gerou um debate interessante na imprensa carioca, do qual participaram figuras relevantes do nosso cenário artístico, como Angelo Agostini, Gonzaga Duque e Oscar Guanabarino. As críticas de arte que daí surgiram se mostram fundamentais para compreendermos como a produção italiana do artista foi sentida naquele momento: foi ela aceita ou ignorada? Como foi abordado o fato de estar ele estudando em Roma e não em Paris? Do conjunto de suas obras o que mais teve destaque? Que imagem do artista os críticos apresentaram aos leitores de seus jornais?

Apesar da primeira notícia que temos da exposição ter sido publicada na Revista Illustrada, por Agostini¹⁹⁹, em 23 de outubro de 1886, a exposição, de fato, só foi inaugurada em 31 de outubro de 1886; ficando sua organização a cargo de Rodolfo Bernardelli, irmão do artista, que retornara de Roma apenas um ano antes.²⁰⁰ No mesmo espaço da Imprensa Nacional em que foi organizada a exposição de Henrique, embora não na mesma sala, foram expostas obras de Nicolao Fachinetti. Algumas críticas nos dão idéia de como foi realizada a

¹⁹⁹ Revista Illustrada. 23 de outubro de 1886. autor: Angelo Agostini. “em uma das salas do pavimento térreo da Typografia Nacional, expos o Sr. Rodolfo Bernardelli, grande quantidade de quadros a óleo e a pastel feitos pelo seu irmão Henrique Bernardelli, actualmente em Roma”.

²⁰⁰ Encontramos referencia a este dado em mais de uma crítica do período, o que vem a reforçar o fato de que Henrique realmente não retornara ao Brasil em 1886, como afirmam várias de suas biografias. O fato de ter sido Rodolfo a organizar a mostra é relevante. Tratava-se de um artista que possuía excelentes relações, não só com os membros da AIBA, mas com significativos membros da Imprensa carioca. Prova dessa relação amigável é a presença de vários deles em um jantar oferecido ao escultor por amigos, logo após a sua primeira exposição individual, em 1885. Nela compareceram: Ferreira Araújo (Gazeta de Notícias), França Jr. (O Paiz), Arthur Azevedo (Diário de Notícias), Valentim Magalhães (Semana), Agostini (Revista Illustrada) e Alfredo Camarate do (Jornal do Comercio), Giovanni Luglio (Voce del Popolo). Notas sobre esse jantar encontradas em: O Paiz 14/11/1885 e Revista Illustrada 16/11/1885.

disposição das obras: na primeira sala à esquerda, estavam 20 quadros de Facchinetti e na segunda sala, “dividida em três partes por um biombo de velludo *grenát*”²⁰¹ cerca de 28 pinturas a óleo e a pastel, mais alguns estudos, entre pinturas históricas, paisagens e pinturas de gênero, de Henrique Bernardelli. O fato de Henrique ter exposto suas obras concomitantemente as de Facchinetti não pode passar despercebido, pois será com este artista que os críticos mais estabelecerão comparações, sobretudo em relação as suas pinturas de paisagem.²⁰²

No que se refere aos propósitos da exposição, podemos constatar, através da documentação encontrada, que esta tinha dois principais objetivos: mostrar os avanços artísticos de Henrique após cerca de 8 anos na Itália e arrecadar dinheiro com a venda das telas, de forma a viabilizar sua permanência naquele país²⁰³. Como vimos anteriormente, em cartas enviadas de Roma a Maximiano Mafrá, no decorrer de 1885, Rodolfo Bernardelli relata as dificuldades financeiras que o irmão passará na Itália após o seu regresso ao Brasil e pede para que Mafrá o ajude em um parecer favorável da Academia para a compra da cópia do afresco *Messa di Bolsena*, realizado por Henrique e enviado para a Exposição Geral de 1884²⁰⁴. Em outro documento, endereçado a V.M. Imperial, D. Pedro II, e datado de novembro de 1886, Rodolfo pede para que sejam adquiridos alguns quadros de

²⁰¹ Gonzaga-Duque. A Semana, 13 de novembro de 1886.

²⁰² Agostini, Revista Illustrada, 6 de novembro de 1886

²⁰³ Arquivo do Museu D. João VI EBA/UFRJ – Pasta Rodolfo Bernardelli. Em cartas enviadas de Roma a Maximiliano Mafrá, datadas de 1 de maio de 1885 e 18 de junho de 1885, Rodolfo Bernardelli relata as dificuldades financeiras que o irmão passará na Itália após o seu regresso ao Brasil. Fala claramente que Henrique depende da compra da Missa de Bolsena para continuar seus estudos na Itália. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Doc. APO 50 – Em documento a V.M. Imperial, Rodolfo pede para que sejam adquiridos alguns quadros de Henrique, a fim de que ele possa continuar seus estudos na Itália. Menciona que Henrique esta já expusera seus trabalhos em Roma, Turim, Genova, Paris e Viena.

²⁰⁴ Participa da Exposição de 1890.ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Catalogo da Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, Typographia de J. Villeneuve, 1890. p. 4447,53-54. 54.APO 53: 05 de junho de 1884: autorização do vaticano para HB fazer a copia da missa do Sagri Palazzi Apostolici. DJ 4993, de 17/09/85 – 08/05188?, oficio comunicando que será depositado o pagamento da Missa de Bolsena, por 840\$000, adquirida pela AIBA”.

Henrique, que estiveram presentes na Exposição de 1886, a fim de que o irmão possa continuar seus estudos na Itália²⁰⁵.

Sem dúvida a escolha das telas que figuraram na Exposição girou em torno de suas possibilidades em responder a pelo menos um desses dois critérios. Verificando as telas expostas, constatamos que, em boa parte, a exposição era constituída por pinturas ideais para a venda, que correspondiam ao gosto dos colecionadores cariocas - pequeno formato, pintura de paisagem, cenas de gênero, etc. Mas também encontramos obras de maior formato, como *Mater e Abril*, (**Anexo III – 2.1, APO 82**) cujo preço estava muito acima da média, e que, no entanto, já procuravam demonstrar a competência e perícia técnica de um Mestre. Teriam os críticos as compreendido desta forma?

Se a princípio, pautados na bibliografia existente sobre o artista, acreditávamos só haver críticas referentes à Exposição de 1886 feitas por Angelo Agostini e Gonzaga Duque, a partir da pesquisa por nós realizada no acervo de periódicos do AEL/UNICAMP, constatamos que não foram somente estes dois críticos a escrever sobre a exposição. Encontramos, no referido arquivo, críticas importantes de Oscar Guanabarro²⁰⁶, Alfredo Camarate²⁰⁷ e França Jr²⁰⁸, que ampliaram a nossa compreensão sobre questões significativas que permeiam o

²⁰⁵ Prova da necessidade de Henrique da venda dos quadros, são as cartas que Rodolfo escreve para Mafra pedindo para que esse interceda como puder na compra da *Messa de Bolsema*. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli.

²⁰⁶ Guanabarro nasceu em Niterói, em 29 de novembro de 1851; foi teatrólogo (a obra mais conhecida é o drama "Perdão que Mata", de 3 atos), crítico musical, jornalista, oficial honor. do Exército (acho que "honor." quer dizer "honorário"), professor de piano (que aprendeu com Gottschalk). No *Jornal do Commercio* escreveu de 1917 a 1937 o folhetim "Pelo Mundo das Artes". Escreveu no *Paiz* de 1884 a 1917, e em outros periódicos. Seus pseudônimos são: Busca-Pé, Matos Além e Sul70. Morreu no Rio, em 17 de janeiro de 1937. (fornecido por Fabiana Guerra)

²⁰⁷ Camarate (Lisboa 1840 – Pão Paulo 1904), vem para o Brasil em 1872. Homem letrado, que além de arquiteto era também músico, flautista de mérito, um dos fundadores da crítica musical no Brasil e conhecedor de vários países. Escreveu em vários jornais com diferentes pseudônimos: A Fava, Alfredo Riacho, Frei Alfredo da Penitencia, calado, Julio Huelva, Tonhão Pimenta. Escreveu no *Mosquito* (1874 – 86), *gazeta de noticias* (1875-1891), *Diário Popular* (1877-1882), *O Besouro* (1878-1879), *Jornal do Comercio* (1886). (dados fornecidos por Hugo Guarilha). Em 1894 foi arquiteto da Comissão Construtora, da nova capital, es curral Del –Rey. Publicou no então jovem Minas Gerais, entre março e dezembro de 1894, sob o pseudônimo de Alfredo Riancho, uma série de cinquenta e quatro crônicas intituladas *Por Montes e vales*, em que descreve com visão aguda, dotada de humor e afeto, a gente do arraial com seus costumes, sua paisagem e os fatos por ele presenciados. As crônicas de Alfredo Camarate, foram reproduzidas em 1985 na *Revista do Arquivo Público Mineiro*, ano XXXVI. Dados obtidos no site: www.pbh.gov.br

²⁰⁸ França Jr foi escritor e discípulo do paisagista Jorge Grimm.

meio artístico da década de 1880, e contribuíram, em muito, para aprofundarmos o nosso entendimento sobre como as obras de Henrique foram sentidas naquele momento.

No que diz respeito ao recorte temporal, se inicialmente o nosso principal objetivo era o levantamento das críticas referentes à Exposição de 1886, percebemos que seria necessário, para compreendermos as mesmas, ter a apreensão de um panorama mais amplo. Decidimos, então, focar as críticas de arte publicadas na imprensa entre 1884 e 1890. As datas limites são significativas: 1884 foi o ano da única Exposição Geral realizada na década de 1880, e também a última exposição do Império. Além disso, é para a Exposição Geral de 1884 que Henrique envia pela primeira vez obras da Itália para o Brasil²⁰⁹. O ano de 1890 serve como “marco final” por duas razões: ocorre a primeira Exposição Geral do regime republicano e a inauguração da ENBA. Em fins daquele ano Henrique é chamado para ocupar na ENBA um cargo de professor de pintura, saindo desta forma da categoria de pintor principiante, para engessar naquela de Mestre.²¹⁰

O período é bastante complexo historicamente, tendo sido marcado por grandes transformações políticas e culturais, que se iniciam em 1868, mas que só nos anos de 1880 encontram seus momentos definitivos. Os críticos, estimulados pela Exposição da Escola Brasileira de Pintura de 1879, organizada pela Academia Imperial de Belas Artes, procuram definir, de forma mais sistemática, o que seria uma escola nacional de pintura.²¹¹ Conjuntamente, é nos anos que antecedem o advento da República, que a crítica passa a ter uma dimensão política. Os críticos, muitas vezes de clara aderência republicana, questionam com maior frequência o imaginário vinculado à figura de D. Pedro II, e conseqüentemente o papel da Academia Imperial, enquanto como braço artístico

²⁰⁹ Os poucos quadros que remete, cinco ao todo, não chegam a causar grande impacto na Imprensa, embora a Academia Imperial adquira dois de seus quadros: *Missa de Bolsena* e *Vista de Roma* premiando com a 2ª medalha de ouro o quadro *Depois do Saimento*

²¹⁰ É bastante revelador compararmos as mudanças na forma como os críticos recepcionam as obras do artista expostas em 1884, com a forma como recepcionam as obras expostas em 1886, e finalmente como se posicionam em relação às suas obras em 1890. A mesma obra no decorrer destes 6 anos é vista pelo mesmo crítico de formas completamente diferentes, a ponto de pensarmos se estão, de fato, se referindo a mesma obra.

²¹¹ CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. op. Citp.18-19.

do Segundo reinado. Tal posicionamento por parte dos críticos vai, até certo ponto, determinar a forma como eles julgavam as exposições e os artistas que nelas expunham.

Outra particularidade do período, que vai de 1884 a 1890, é o gradativo aumento de exposições privadas no Rio de Janeiro, motivadas pela quase ausência de Exposições Gerais, resultantes não do desinteresse da Academia, mas sim da escassez das verbas governamentais. São justamente nesses anos que o mercado privado de difusão de arte se desenvolve. Novas galerias surgem, outras que já existiam ganham maior destaque, sendo as mais conhecidas: Insley Pacheco, Vieitas, Clément, De Wilde, Moncada, Atelier Moderno e Glace Éléante.²¹² Os artistas que até então tinham contado com a ajuda oficial para mostrar suas obras ao público, passam a realizar suas próprias exposições²¹³. Em 1885, para citar alguns exemplos, Parreiras expõe quadros na galeria De Wilde, Pedro Américo expõe um quando na Glace Elegante, Rodolfo Bernardelli expõe as suas esculturas nas salas da Academia Imperial e Tridler exhibe suas paisagens na De Wilde. No ano de 1886, quatro exposições importantes foram realizadas: os alunos organizaram duas exposições de seus trabalhos no edifício da Academia; a Galeria Vieitas expôs várias obras de Castagneto; e, por fim, Rodolpho Bernardelli organiza a exposição reunindo pinturas de Henrique e paisagens de Fachinetti nas salas da Imprensa Nacional. O movimento de exposições se acentua ao longo de 1887. No início de 1888 o público pôde ver as obras de Firmino Monteiro e Rodolfo Amoedo, e as de Parreiras que, por sua vez, preparava sua partida para o início do ano seguinte. Foram ainda expostas pinturas de Belmiro de Almeida, Castagneto e outros.

Verificamos, deste modo, que a Exposição de 1886 está inserida em um contexto bastante singular, seja pelas peculiaridades da exposição em si, seja pelo contexto histórico-artístico em que estava imersa. E é dentro das suas

²¹² - As cinco primeiras são citadas em FREIRE, Laudelino. Um século de pintura. p.381.

²¹³ Em 1885, para citar alguns exemplos, Parreiras expõe quadros na galeria De Wilde, Pedro Américo expõe um quando na Glace Elegante, Rodolfo expõe suas esculturas nas salas da Academia Imperial e Tridler exhibe suas paisagens na De Wilde

particularidades que procuraremos compreender como as obras do artista foram recebidas pelos críticos de então.

A partir da leitura atenta das apreciações sobre a Exposição de 1886, constatamos que algumas questões mereciam um destaque especial da nossa parte, por contradizerem a forma como o artista e a sua obra foram pensados até hoje, permitindo-nos, mesmo, um novo olhar sobre esse período, e uma compreensão diferente da arte no Brasil. São elas:

1. A superioridade da formação italiana àquela francesa na fala de alguns críticos.
2. A mitificação da imagem do artista.
3. As diferentes formas como sua obra foi pensada: pintura paisagem, pintura histórica e pintura de gênero.

Nos capítulos que seguem procuraremos compreender melhor cada um destes tópicos.

2. 2. Da formação artística em Paris e Roma

Como vimos anteriormente, o interesse por viagens e estadias na Itália não diminui de forma intensa em fins do século XIX, nem, em geral, constitui uma experiência de menor relevância na trajetória artística de pintores e escultores. Vimos também que a relação entre a Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, com a Itália foi significativa, através dos Membros Correspondentes e sobretudo do envio de pensionistas que residiam durante anos naquele país. Mas qual era o posicionamento dos críticos diante deste quadro?

Tal formação italiana é por vezes exaltada e, por outras, ignorada pela crítica de arte carioca, que a compara, principalmente, à formação francesa. Acharmos interessante colocarmos aqui uma crítica impressa no jornal *O Paiz*, em 16 outubro de 1885, à Rodolfo Bernardelli, uma vez que esta põe em evidência dois aspectos fundamentais do posicionamento dos críticos em relação aos artistas que se formavam na Itália. Um se refere ao fato de a Itália ser vista, então, como um país de relevo no panorama artístico ocidental, não somente pela arte que havia produzido no passado, mas também pela sua produção contemporânea. O outro dado relevante, muito bem explicitado no texto, é que devido às convicções políticas dos críticos, qualquer artista que se opusesse ou fosse desconsiderado pela AIBA, acabava por ganhar reconhecimento imediato. Vejamos então um pequeno trecho desta crítica dedicada à Exposição que Rodolfo Bernardelli realiza em 1885:

Na Exposição de Philadelphia obteve elle [*Rodolfo*] 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 Coróia 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 immortalizou com o seu grupo – Os Gladiadores e que executa actualmente a estatua de Garibaldi, destinada para Brescia. E quem

teve essas distinções, quem se impoz diante de Miami, 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 naquella paiz.

O novo grupo [Jesus Cristo e a Mulher Adultera] 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 Brazil²¹⁴.

Voltando-nos a Henrique, é interessante verificarmos as críticas feitas a ele e a Rodolfo Amoedo, pois nelas os críticos se referem, abertamente ou não, às diferenças da formação artística em Paris e Roma. No que se refere a Amoedo, percebemos, quando do envio de suas obras para a Exposição Geral de 1884, que é colocado ainda como um artista em formação, mas o fato de estudar em Paris e de ter tido algumas de suas obras aceitas no Salon parisiense, já o colocava um degrau acima de Henrique. Tal posicionamento pode ser sentido na fala de Felix Ferreira, no seu livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, de 1885:

Do Sr. Henrique Bernardelli há apenas duas aquarelas, que já se acham bastante alteradas, pela luz e outras causas físicas a que estão sujeitos tais trabalhos, quando mal resguardados; ainda assim, na aquarela de gênero Depois do saimento, encontram-se vestígios de um talento que desponta e que no meio em que ora vive, na Itália, há de vigorar e frutificar. A sua cópia pelo processo encáustico, de um fresco de Rafael, a qual figurou nos últimos dias na exposição, é também digno de menção pela nitidez com que foi executado, ainda que não nos pareça das mais felizes a escolha dentre as produções do grande mestre. O Sr. Rodolfo Amoedo é o mais adiantado dos alunos da Academia, e, como seu pensionista em Paris, tem dado sobejas provas de progresso; alguns dos seus trabalhos já figuraram e foram notados no grande Salão parisiense; têm já, por conseguinte, a consagração da capital do mundo artístico²¹⁵

Já a posição de Angelo Agostini segue um sentido contrário. A formação de Henrique na Itália é por ele indicada como fator decisivo para a sua superioridade

²¹⁴ O Paiz. "Rodolpho Bernardelli". Rio de Janeiro, ano 2, n.287, p.2, 16 out. 1885. Autor: anônimo.

* Grifos nossos. Os artistas por nós destacados possuíam significativa relevância na arte italiana de fins do oitocentos.

²¹⁵ FERREIRA, Felix. "Exposição Geral de Belas Artes de 1884 – VII". In: BELAS ARTES: Estudos e Apreciações. Texto da edição original de 1885 (em domínio público) com ortografia atualizada. Texto copiado de publicação digital Arte Data, 1998.

em relação a outros artistas que se encontravam estudando em Paris, como Amoedo, discípulo de Cabanel²¹⁶, artista que nos anos de 1880 já não contava com uma posição muito favorável por parte dos críticos, sendo tido como ultrapassado, inclusive na própria França e também aqui no Brasil.²¹⁷ Esta idéia é claramente defendida por Agostini, em uma crítica sobre a Exposição individual de Henrique, realizada em 1886²¹⁸:

De todos os artistas modernos brasileiros que foram para a Europa aperfeiçoar-se na arte da pintura, este parece ser o que mais bem tem aproveitado. Será por ter mais talento, ou por ter ido a Itália de preferência a França, onde se acham seus colegas Amoedo e [Firmino] Monteiro que seguem, mais ou menos, o mesmo gênero de pintura?²¹⁹

E Agostini prossegue ressaltando como única vantagem da capital parisiense as “suas exposições annuaes no Salon” que davam “uma idéia geral do movimento artístico de todos os países”, e arremata sua crítica com a seguinte afirmativa: “Quem quer aprender vá a Roma; quem quer vêr ou expôr vae a Paris. Henrique Bernardelli foi para a capital da Itália; elle queria estudar e não podia escolher melhor”. O dono da Revista Illustrada coloca de forma aberta seu ponto de vista também em críticas a outros artistas. Sobre a exposição, em 1884, do quadro Francesca de Rimini, do pintor Aurélio de Figueiredo, aconselha o artista a ir a Itália, “onde todos os artistas de talento que querem estudar se reúnem (...)”²²⁰. Ou ainda, quando da crítica feita a exposição dos trabalhos de Giovanni Castagneto, em 1887, ele sugere ao pintor que “faça o possível para sair do Rio

²¹⁶ Sobre a formação de Rodolfo Amoedo ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. op. Cit. p. 77-85.

²¹⁷ *La Promenade du Critique Influent - Critique d' Art em France (1850-1900)*. Paris: Hazan, 1990. p. 197-313. (textes reunis et presentes par Jean-Paul Bouillon [et al.]).

²¹⁸ Em 1886, Henrique Bernardelli, que se encontrava na Itália, envia para o irmão Rodolfo uma série de quadros, que figuraram em uma exposição organizada por este último, na Imprensa Nacional. No mesmo espaço, embora não na mesma sala, foram expostas obras de Nicolao Fachinetti. A partir de documentos do período pertencentes aos acervos do MNBA/RJ e M. Dom João VI/EBA/RJ, podemos verificar que Henrique Bernardelli não esteve no Brasil em 1886, como afirmam várias biografias suas. O artista retorna somente em 1888, como atesta O Jornal Cidade do Rio, n. 280, ano III, de 07 / 12 / 1888, anunciando a chegada ao Brasil de Henrique Bernardelli, vindo de Paris.

²¹⁹ Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 441, 23 de outubro de 1886. Autor: Angelo Agostini

²²⁰ Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 374, 08 de março de 1884. Autor: Angelo Agostini

de Janeiro e ir a Itália estudar²²¹”. O tipo de consideração feita por Agostini, que vê em Paris uma única vantagem: “suas exposições annuaes no Salon”, nos indica o fato de que a Itália, na visão de muitos críticos, era o lugar ideal para a formação de um jovem artista, e não a França. Mesmo Gonzaga Duque, aparentemente francófilo, em um artigo publicado na Gazeta de Notícias de 1888, como veremos mais adiante, elogia a formação italiana de Henrique e a indica como um modelo a ser seguido por jovens artistas, como Parreiras e Castagneto²²². A mesma admiração pela formação italiana de Henrique é perceptível nas críticas de Oscar Guanabara, Alfredo Camarate e França Jr., - todos, sem exceção, críticos conceituados. Esta recepção positiva à um pintor que se encontrava na década de 1880 completando sua formação artística, não em Paris, mas sim em Roma, é bastante interessante pois contradiz a idéia comum de que o fim do século XIX foi marcado pelo “afrancesamento” da cultura brasileira, uma época de meros “pastiches” nas artes²²³. Como pudemos perceber, a Itália, naqueles anos, possuía luz própria, e que nem todos os entendedores de arte concordavam que Paris era o lugar ideal para a formação de um jovem artista.

²²¹ Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 459, 15 de junho de 1887. Autor: Angelo Agostini

²²² Após a leitura de toda coleção de críticas de Gonzaga Duque já publicadas, e de algumas críticas inéditas por nós encontradas em periódicos, acreditamos que tal posicionamento por parte do crítico deve muito à uma certa desilusão com as obras enviadas da França por Vazquez e Caron, os promissores discípulos de George Grimm.

²²³ Sobre a revisão historiográfica que vem sendo feita sobre a arte brasileira oitocentista, ver: PEREIRA, Sonia Gomes. “Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”. op. Cit. p. 73.

2. 3. A construção da imagem do pintor moderno

Ao lermos atentamente as críticas dedicadas à exposição de 1886, e em algumas posteriores, percebemos nitidamente que há por parte dos críticos a tentativa de associar a imagem de Henrique Bernardelli ao que se julgava, então, ser o protótipo do artista moderno. Tal postura por parte dos críticos cariocas é mais complexa do que aparenta, mas ainda assim compreensível. Antes de qualquer coisa, devemos lembrar que Henrique não possuía vínculos oficiais com a AIBA; ele não era Pensionista da mesma, que havia preferido, em 1878, conceder, em um concurso bastante polêmico, o Prêmio de Viagem a Rodolfo Amoedo, tornando-o o último pensionista do Império na capital parisiense. Além disso, a trajetória artística de Henrique estava de acordo com a concepção desses críticos sobre o que deveria ser um artista moderno. Ele não freqüentara, na Itália, ateliês ou academias de ensino artístico, pintava do natural e possuía uma característica cada vez mais exigida: individualidade e liberdade de expressão pessoal. Henrique Bernardelli surgia, para os críticos, como a figura de um possível iniciador de uma Escola Nacional de Pintura, cuja estética deveria se opor àquela proposta pela Academia Imperial na Exposição de 1879 e principalmente na de 1884.

A oposição entre as suas propostas artísticas com aquelas da última exposição da AIBA é estabelecida de forma muito clara por Oscar Guanabara. Henrique Bernardelli parece vir contemplar um antigo descontentamento do crítico, já demonstrado desde 1884, quando da Exposição Geral daquele ano:

Está aberta a exposição de Bellas-Artes²²⁴. (...) Ha alli desenhos detestaveis, pinturas ridiculas e télas que revelão ausencia completa dos mais insignificantes conhecimentos rudimentaes da arte, e a mais decidida negação pelo seu cultivo.

A importancia de uma exposição desta ordem não provém do numero de trabalhos offerecidos á vista do publico; provém, antes, da qualidade de cada um desses trabalhos considerados de per si.

Voltemo-nos agora para o salão principal, onde vemos, em primeiro lugar, a téla do Sr. José Maria de Medeiros, professor de desenho figurado na Academia. (...)Iracema, Alencar, Ceará, repetimos nós ao terminar a leitura, e por

²²⁴ XXVI Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em 23 de agosto de 1884.

isso mesmo achamos que aquella paysagem não está de accôrdo com a verdade local nem com a discripção do catalogo. (...) Fazemos uma idéa muito differente daquillo tudo; a praia de Copacabana talvez podesse dar ao Sr. Medeiros um local mais apropriado para a paysagem do que o imaginado pelo distincto professor da Academia.

Mas este defeito será compensado pelo desenho da figura?
Parece-nos que não²²⁵.

Já sobre a Exposição de Henrique de 1886, o crítico comenta, não contendo a sua admiração:

(...) Esta exposição não é pequena - é enorme - é a maior que temos visto no Rio de Janeiro. Uma phrase da sinphonia de Beethoven vale mais do que mil operas reunidas, dos séculos escoados. Uma tela de Bernardelli vale mais do que as grandes exposições da Academia de Bellas Artes .

A grandeza, em todo caso, não deve ser medida pelo número, mas sim pela importancia do assunto e sua execução.

Contemplamos essas maravilhas de arte e gritemos com toda a força de nossos pulmões: Bernardelli é um mestre - no Rio de Janeiro ninguém - ninguém pinta como elle (...) Impressionista e pintor da verdadeira Escola - a da realidade: e ao lado das qualidades de atelier, a alma de artista, dispondo tudo como se d'outra forma só não pudesse dispor.²²⁶

Henrique de fato, foi apresentado ao público oitocentista como um inovador, “um espírito livre das prescrições e das normas acadêmicas”²²⁷, independente e original por excelência. Ao menos era essa a visão que alguns críticos cariocas possuíam do artista, e é essa visão que procuram reforçar nas suas críticas, sempre associando a imagem do artista aos modelos de modernidade que surgiam no âmbito europeu, e que aqui assumiam características peculiares. Simplificando, vejamos que particularidades os críticos apontavam em Henrique Bernardelli a fim de construir a imagem do artista moderno:

1. O fato de ele ser um pintor atlético, errante, livre
2. Sua capacidade de romper com padrões acadêmicos, advinda do fato dele não ter tido a formação tradicional de um pensionista na Europa.

²²⁵ Edição de 1 de setembro de 1884 - Ano 63 - N. 240 - Jornal do Commercio - página 1

²²⁶ Oscar Guanabary. 5 de novembro de 1886, O Paiz, Coluna Artes.

²²⁷ França Jr.. O Paiz, 08 de novembro de 1886. ed. 310, p. 2.

3. Sua capacidade de pintar todos os gêneros de pintura, ou seja, sua não especificidade.

4. A capacidade de transmitir “o característico” da natureza, sobretudo suas cores.

5. A capacidade de transmitir sua própria emoção diante da natureza.

Uma das estratégias dos críticos para construir a sua imagem de artista inovador foi compará-lo a mestres antigos, cuja estética, ligada ou não a Academia, consideravam ultrapassada. A estrutura da exposição de 1886, com a primeira sala contendo quadros de Nicolau Facchinetti²²⁸ e a segunda contendo quadros de Henrique, fez com que os críticos comparassem de maneira incisiva as duas produções pictóricas. Tais críticas nos permitem compreender um pouco o que os críticos consideravam ser um artista já ultrapassado e o que eles consideravam ser um artista moderno. Uns comparam Facchinetti e Bernardelli de forma ofensiva, outros de maneira mais reservada. Agostini, em uma mesma crítica que exalta as qualidades inovadoras e a diversidade de Henrique, se refere dessa forma a Facchinetti:

Parece-nos inútil falar desse sympatico artista, já tão conhecido do nosso publico. Estamos conhecidos de que elle encontrara apreciadores, pois que em matéria d’arte há gosto para todos os gêneros. O systema de pintar do sr. Facchinetti pertence a elle só, em qualquer galleria de quadros de algum amador fluminense, e ainda mesmo collocado muito alto, com toda facilidade se dirá: aquillo é um Facchinetti²²⁹.

Um pouco mais ácidas são as considerações de Gonzaga Duque. Ao analisar a exposição os artistas, em uma série de artigos intitulados “Exposição de Facchinetti e Henrique Bernardelli”, o crítico inicia fazendo as seguintes considerações sobre Facchinetti:

Feita por esse systema – systema idêntico ao da confecção de maquinismos de pequenos relógios -, nenhuma parte de comoção do artista a

²²⁸ Nicolau Antônio Facchinetti - Nascido em 1824 (Treviso -Itália) e falecido em 1900 (Rio de Janeiro).

²²⁹ Angelo Agostini. In: Revista Illustrada, coluna Bellas-Artes, nº 459, 23 de outubro de 1886.

obra possui. Torna-se indubitavelmente fria, embora correta, inútil, apesar de muito trabalhada. (...)E onde está o caráter da natureza brasileira n'esse uniforme rendilhado das folhas? A natureza para ele é impassível, é uma estampa de academia. Allí está em sua frente: quieta, silenciosa, inerte. Sempre com o mesmo aspecto, sempre com os mesmos acidentes.²³⁰

Já na crítica seguinte, abordando os quadros de Henrique, o crítico afirma:

A exposição de quadros de Henrique Bernardelli, na segunda sala da Imprensa Nacional, forma um grande contraste com a antecedente. Ahi tudo é forte, tudo é vigoroso. Facchinetti vê a natureza por uma janellinha de sótão, um pequeno óculo de parede; Bernardelli, ao contrario, olha para a natureza por uma grande janella aberta á luz, ao ar tonificante do campo²³¹.

Mas, é Oscar Guanabary, quem estabelece os contrastes mais marcantes entre as duas propostas estéticas. É desta forma que ele narra a sua visita a exposição dos dois artistas:

Entramos. Entramos e vimos os mesmos quadros que há muitos anos expõe o mais festejado pintor de miniaturas á óleo – como diz o catalogo. Entramos com o chapeo na cabeça e percorremos com o olhar aqueles vinte quadrinhos em que o desenho rivaliza com o luxo das molduras (...) vimos tudo em poucos instantes e passamos a sala vizinha, onde, parando em face do quadro n. 1, que representa uma cena de abril, tiramos o chapeo em presença da grandeza artística. Sentimonos pequenos e mal podíamos conter o peito, que se dilatava em larga aspiração²³².

E continua reafirmando o contraste entre Henrique e Facchinetti:

Facchinetti é diametralmente opposto a Bernardelli. Um – a arte que amesquinha a grandeza das serras e o porte altivo e atrevido das florestas; o outro – a arte que surpreende a natureza e a deixa eternizada na tela. Facchinetti o miúdo – Bernardelli o grande²³³. (...) Facchinetti, considerado artisticamente é um transmissor de idéias perniciosas. Quando muito poderíamos nos calar diante

²³⁰ Gonzaga-Duque. A Semana, 06 de novembro de 1886.

²³¹ Gonzaga-Duque. A Semana, 13 de novembro de 1886.

²³² Oscar Guanabary. O Paiz, 05 de novembro de 1886.

²³³ Oscar Guanabary. 5 de novembro de 1886, O Paiz, Coluna Artes.

dos seus quadros; mas o apreciado pintor vive também do ensino, e é esse o seu lado perigoso²³⁴.

No entanto, é sobretudo da personalidade e da postura artística de Henrique que os críticos partem para construir a sua imagem idealizada enquanto um artista desvinculado do mundo acadêmico, um original, um romeiro da arte. Sua compleição física, suas vestimentas, sua postura de artista errante e andarilho, percorrendo toda Itália, sempre munido de cavalete e caixa de tintas, são mencionadas por praticamente todos os críticos, com o propósito, bastante claro, acentuar o caráter moderno e independente do artista.

No catálogo da Exposição de 1886, na introdução intitulada *Ao Visitante*, Alfredo Camarate é o primeiro a descrever Henrique Bernardelli como um pintor moderno, pois procura no “theatro da natureza” assuntos para os seus quadros e “estuda todos os gêneros de pintura”. Além disso, é o primeiro a fazer a descrição física de Henrique nitidamente ligada ao seu caráter moderno:

Corpo de atleta, espírito fogo e irrequieto, percorre do nascer ao por do sol as esplendidas Campinas da Nápoles, vestido de malha, de calções curtos, para que não despedace as urzes de agreste caminho, chapeo de abas largas e sapatos de sola forrada²³⁵.

França Jr. em uma crítica à Henrique Bernardelli, retoma a mesma representação idealizada:

Metido em fortes sapatões e grossas meias de lã, com um grande chapeo de feltro desabado, tendo por complemento de vestuário a blusa tradicional da classe e uma camisa de flanela, o jovem pintor viaja toda Itália, instalando-se com seu cavalete de campo, com sua caixa de tintas, e o bojudado guarda sol de linho e o banco portátil (...) como são felizes esses romeiros da arte! A natureza não lhes passa a correr através das janelas de um wagon, como acontece a nós burgueses que viajamos comodamente sentados²³⁶.

²³⁴ Oscar Guanabara. 8 de novembro de 1886, O Paiz, Coluna Artes.

²³⁵ Introdução do Catálogo da Exposição de 1886, realizada junto com uma exposição do pintor Fanchinetti, na Typografia Nacional. (Arquivo do MNBA-Apo 82).

²³⁶ França Jr. O Paiz. Coluna Echos Fluminenses: “ Henrique Bernardelli”, 8 de novembro de 1886.

Gonzaga Duque segue pelo mesmo caminho, no entanto a sua crítica nos revela um detalhe amais: muito provavelmente era esta a imagem que o próprio artista fazia, ou pretendia que fizessem dele:

Os seus trabalhos inculcam um temperamento Irrequieto, nervoso, sôfrego de impressões, uma dessas organizações athleticas, munidas de espáduas largas, forte peito, músculos desenvolvidos e reforçados pelo hygienico exercício das caminhadas ao ar livre. Em um canto da sala vê-se-lhê o retrato [esculpido por R.B]. Deve ser aquelle o artista. É um forte, o olhar miúdo, porem seguro, o pescoço rigidamente modelado, os lábios carnudos, o bigode atrevido, arrebitado nas pontas, a barba rente ao rosto, o grande chapeo desabado posto à banda, dando-lhe à bela cabeça a tradicional arrogância de um cavalheiro antigo.

Ele é a sua obra, cuja expressão é original, cheia de calor e cheia de força²³⁷.

A descrição do busto de Henrique corresponde em muito às imagens que temos de artistas considerados modernos naqueles anos, como, por exemplo, o italiano Francesco Paolo Michetti (**Anexo I - ilustração 15**). Poderíamos apresentar uma imagem deste artista como se fosse de Henrique, e ninguém poderia afirmar não se tratar dele, pois corresponde exatamente à descrição do busto exposto em 1886. Mas para além disso, fotos do período encontradas no Museu D. João VI nos mostram, de fato, Henrique Bernardelli na Itália, pintando ao ar livre, com uma boina na cabeça e acompanhado por um fiel cão negro (**Anexo I – Ilustrações 16 e 17**). Não seria, portanto, desta forma que o próprio artista se via?

Tal imagem do artista moderno, de resto, corresponde muito àquela que foi utilizada por Courbet, apenas algumas décadas antes, e que sem duvida não era desconhecida nem dos artistas, e nem dos nossos críticos, já que seu nome é mencionado em alguns artigos da década de 1880. Courbet utilizava a sua própria imagem, através de auto-retratos que conferiam uma nova posição para o artista, como por exemplo, em *Auto-retrato com cão negro* (1842), em que o autor figura-

²³⁷ Gonzaga-Duque. A Semana, 13 de novembro de 1886.

se a si mesmo em uma postura altiva. É o quadro que olha superiormente, que julga, cabendo ao observador, timidamente, o olhar de baixo para cima. O mesmo que ocorre com o busto de Henrique realizado pelo irmão. Ou seja, o artista estabelece uma nova relação entre obra de arte e observador. Fica muito clara a posição de superioridade deste diante do público, mas também o fato de que o artista é um ser independente, que escolhe os seus caminhos, sem precisar de diligências ou cocheiros. A imagem do busto de Henrique corresponde a esta descrição²³⁸. E também sua postura corresponde aquela de Courbet: o *artista marginal* não pede aprovação, ele está acima dela e, justamente por isto, precisa estabelecer uma ética particular com valores próprios; de forma que ele não vincula mais os valores oficiais, e sim os seus. Esta nova ética do artista não é teorizada, mas emerge através de seu comportamento e de seus quadros, em uma verdadeira militância. Porém, o mais importante é compreender que para Courbet o artista tinha uma ética própria e um papel determinado: o do marginal, o do ente superior. Citamos aqui Courbet por ser um exemplo conhecido, mas a verdade é que depois dele esta mesma postura artística (ou algo próximo a ela) pode ser percebida em vários artistas que se pretendiam modernos.

Interessante destacar que alguns desses pontos são justamente contrários a uma outra ideia de pintor moderno; uma espécie de artista *dândi*, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do passageiro. Nesse sentido poderíamos pensar na forma como Belmiro de Almeida e Rodolfo Amoedo, são pensados na crítica de Gonzaga Duque, principalmente nos textos de *A Arte Brasileira*. Sobre Belmiro, por exemplo, Gonzaga traça uma imagem completamente oposta aquela de Henrique:

É um mineiro que possui a verve, a sagacidade de um parisiense boulevardeiro. Na rua, de pé sobre a soleira de uma porta, no Café Inglez ou na Casa Havaneza, o seu tipo pequeno, forte, buliçoso, destaca-se da multidão. Quando solteiro, foi um boêmio desregrado, um perfeito tipo à Murger. (...) O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Léon Bonnat e Rochegrosse: uma feição artística, um sintoma do bom gosto (...) O vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. E existe uma certa relação entre a sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assuntos. Ele

²³⁸ Sobre a postura marginal de Courbet, ver: COLI, Jorge. "Bom dia, senhor Courbet!". In: NOVAES, A. (org.), *Ética*. São Paulo, Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

pinta e vê a natureza de um modo muito diferente pelo qual pintam e vêem outros artistas²³⁹.

Outra característica do artista moderno, seja ele um rebelde romeiro da arte, ou um uma espécie de parisiense bulevardeiro, é a sua originalidade. Já nos últimos anos da década de 1880, percebemos na fala dos críticos uma crescente cobrança por autenticidade e originalidade na obra dos artistas modernos. Segundo Denys Riout²⁴⁰, na Europa, no decorrer dos anos de 1880, a originalidade era compreendida como um atributo do temperamento do artista²⁴¹. Acreditava-se que a originalidade daria fim à tradição acadêmica, que, segundo o pensamento da época, elegendo as obras do passado como modelos a serem seguidos conseguia unicamente lhes transformava em moldes destituídos de qualquer significado, em inúteis carcaças²⁴². A valorização da originalidade abria um espaço de liberdade no seio do qual pode-se afirmar o autor, em toda a sua singularidade. O artista a partir de então deve pintar como vê, como sente através do seu temperamento.

E é justamente a partir dos últimos anos da década de 1880 que vemos, no Brasil, aparecer cada vez mais no debate artístico a importância dada ao “temperamento do artista”, a sua individualidade e mesmo a sua liberdade de expressão pessoal, ainda que essa última ferisse as regras de perspectiva, proporção e verossimilhança com o real. Henrique, também neste ponto, corresponde as expectativas dos críticos: suas pinturas possuíam individualidade e expressão pessoal. A postura moderna do artista em relação à arte se expressa nas suas obras, seu temperamento único é o que determina sua originalidade, poderíamos mesmo dizer que obra e artista são uma só coisa, como coloca

²³⁹ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Laemmert, 1888.

²⁴⁰ Estudioso da crítica de arte francesa e professor na Université Paris I Panthéon, Sorbonne.

²⁴¹ RIUOT, Denys. “Diversité des impressionnismes – 1874-1886”. In: *Les écrivains devant l’impressionisme*. Paris: Macula, 1989. P. 24-25.

²⁴² Idem. “Théodore Duret, gentleman de la critique (1838-1927).” In: Duret, Théodore. *Critique de avant-garde*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.p. 15

maravilhosamente Gonzaga Duque nesse breve trecho publicado no já mencionado livro *A Arte Brasileira*²⁴³ :

Mas os defeitos de Bernardelli formam qualidades. Um revolucionário, um inovador, não pode ser um frio desenhador da linha, nem um colorista preciso. É necessário que ele veja diferente, que seja resoluto, que pinte o que sente, sem artifícios antigos, mas por artifícios modernos, porque afinal de contas, o estylo não é mais do que um artifício empregado para exprimir as nossas emoções²⁴⁴.

²⁴⁵.

Tal exigência se acentua com o final da década de 1880. Podemos perceber, na fala de alguns críticos, que a capacidade do artista em transmitir sua própria emoção é um dos requisitos principais para a construção de uma obra de arte. Este trecho de uma crítica de Olavo Bilac a Antonio Parreiras, quando da exposição dos seus quadros no *Atelier Moderno*, em 1890, é um bom exemplo:

Mas os quadros [de Antonio parreiras] que mais encantam são os brasileiros [...]. Em primeiro lugar, a *Tristeza*. Divino! Sobre a encosta deserta uma árvore só se levanta, imóvel e desolada; um caminho estreito serpenteia entre a vegetação rasteira; céu nublado; crepúsculo, e ao fundo, entre nuvens escuras ardem laivos de sangue do sol. Confesso que a não ser a *Saudade* de Henrique Bernardelli, nunca, mas absolutamente nunca, vi quadro nenhum que me comovesse tanto, e cuja impressão se me comunicasse à alma, tão profundamente, com tanta espontaneidade. Quem vê a *Tristeza*, sente positivamente, com a mesma intensidade e com a mesma força, a impressão que dominava o artista no momento do trabalho [...].

Ah! Vivam os novos! Vivam os novos! Aqui está um novo, saído do seu próprio e exclusivo esforço, glorioso em plena mocidade, fazendo pela arte brasileira, ele só, mais do que fizeram todos os fósseis, cujos quadros amarelecem na academia, nessa mesma academia onde o Sr Maia julga ter prestado um serviço excepcional aos alunos, ordenando-lhes que copiem estampas nas galerias da exposição permanente²⁴⁶.

²⁴³ O posicionamento de Gonzaga Duque, que de resto é o mesmo que de outros críticos, como Guanabara, encontra respaldo na crítica européia do momento. Bom exemplo, dentre outros possíveis, é Camillo Boito, para quem: “l’artista è chiamato a rendere non la “forma materiale meticolosa”, ma a porre quest’ultima in relazione al “sentimento profondo del soggetto trattato”; per riuscire in ciò egli deve possedere quella “tanto rara virtù” capace di trasformare in forme sensibili, quindi percepibili da tutti, la propria “emozione” davanti al vero”. GRIMOLDE, Alberto. (a cura di). Omaggio a Camillo Boito. Milano: Francoangeli, 1991.

²⁴⁴ Duque-Estrada, Luis Gonzaga. op. Cit. p. 183.

²⁴⁵ Duque Estrada, Luis Gonzaga. “Progresso V”. In: *Arte Brasileira*. 2. ed. Mercado de Letras, 1995. (introdução e notas de Tadeu Chiarelli)

²⁴⁶ Olavo Bilac. *Gazeta de Notícias*, 8 de junho de 1890, p. 1.

2. 4. Pintura de paisagem

A partir da leitura das críticas que saem na imprensa sobre a exposição de 1886, fica bastante evidente que de toda a obra do artista exposta naquela ocasião, o que mais chamou a atenção dos críticos foram as suas pinturas de paisagem. Certamente que tal interesse foi direcionada por alguns motivos: um deles diz respeito ao fato da pintura de paisagem estar, em fins do século XIX, na visão dos críticos, associada à modernidade e distante, portanto, das propostas das acadêmicas e de uma arte oficial.²⁴⁷

Tendo como base as apreciações publicadas em periódicos, pudemos verificar que a crítica carioca do último quartel do oitocentos associou esse gênero de pintura às novas tendências artísticas que surgiam no âmbito da arte internacional. O pintor moderno passa a ser, também no Brasil (mais especificamente no Rio de Janeiro), sinônimo de um artista livre, que pinta direto do natural, e que é capaz de romper com velhos padrões acadêmicos.

A idéia do pintor moderno como “sinônimo” de pintor de paisagem é decorrente na crítica de arte francesa, já no início da década de 1870. Em uma apreciação às pinturas de gênero expostas no *Salon* parisiense de 1870, Théodore Duret, um dos críticos de arte mais ativos do último quartel do século XIX e defensor convicto da modernidade nas artes, faz a seguinte consideração:

Si, dans l'école moderne, les peintres naturalistes représentent surtout la création individuelle, les peintres de genre personnifient le pastiche et l'imitation. Nos paysagistes, nos animaliers courent les campagnes, et là, face à face avec la nature, cherchent à l'interpréter librement. Parmi les peintres de genre,

²⁴⁷ - FRANÇOIS-COLIN, Aline & VAZELLE, Isabelle (Org.). Le Paysage. Paris: Les Editions de l'Amateur, 2001, pp. 7-8. “Au cours du XIXe siècle (...) [s’accomplit] la consécration de la peinture de paysage comme un genre à part entière. En effet, la peinture classique ne pouvait laisser imaginer un tableau de paysage sans référence littéraire, historique ou religieuse. Dès la fin du XVIIIe siècle, quelques artistes à la recherche de nouveaux motifs s’attachent à peindre la nature pour elle-même. Pierre-Henri Valenciennes, Michallon puis Corot au XIXe siècle, sont parmi les premiers artistes à expérimenter la pratique de la peinture de plein air. Cette étape de la création, couramment appelée étude, n’était pas destinée à une présentation au Salon ou même à la vente. Conservée par le peintre, elle lui permettait de poursuivre en atelier la composition d ; un tableau définitif au sujet plus ambitieux. Il faudra attendre l’école de Barbizon dans les années 1830-1840, puis les années 1860 avec le mouvement impressionniste pour que des peintres comme Rousseau, Dupré, Daubigny ou bien encore Turner et Monet soumettent au public le résultat direct de leur observation de la nature ».

l'invention et l'originalité sont rares, au contraire, et aussi dès qu'un des leurs a découvert un filon original, derrière lui viennent les copistes et les imitateurs...²⁴⁸

Lendo as várias coletâneas e antologias existentes sobre a crítica de arte deste período²⁴⁹, fica patente que tal posicionamento não é um caso isolado. Duret condensa em sua fala um pensamento acerca da pintura de paisagem que circulava no meio artístico europeu, e cujos ecos podem ser sentidos na crítica de arte brasileira.

Para esses críticos, tanto na Europa como no Brasil, o artista cada vez mais deixava de ser aquele que, nas palavras de Duret, “vendo uma paisagem, uma cena, ou uma figura, fixava a reprodução sobre a tela, com fidelidade, por um trabalho consciencioso, se guiando pelas regras, mas sem, todavia, se deixar ir além delas”²⁵⁰. Várias idéias sobre a postura do artista moderno circulavam, de fato, no debate artístico internacional²⁵¹.

É interessante para nós termos conhecimento dessas idéias a fim de verificar quais exigências eram aplicadas aos nossos artistas, e o que surge como idéia autônoma dos nossos críticos. Em um texto dedicado a *Exposition des Artistes Indépendantes*, publicado em 1880 na *Gazette des Beaux –Arts*, Charles Ephrussi, sintetizava dessa forma, o que deveria ser a postura do artista moderno, no que ele denominou *l'idéal de la nouvelle école*:

Compor seu quadro não no ateliê, mas na natureza;/ em presença do assunto tratado se desembaraçar de toda convenção; se colocar face a face com a natureza e a interpretar sinceramente, sem se preocupar com a maneira oficial de ver; traduzir escrupulosamente a impressão, a sensação, cruamente, por mais estranha que ela possa parecer...²⁵².

²⁴⁸ DURET, Théodore. (Préface de Denys Riuet). *Critique de avant-garde*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1998.. p. 34. Livre tradução: “Se, na escola moderna, os pintores naturalistas representam sobretudo a criação individual, os pintores de gênero personificam o pastiche e a imitação. Nossos paisagistas percorrem o campo, e lá, face a face com a natureza, procuram a interpretar livremente. Entre os pintores de gênero, ao contrário, a invenção e a originalidade são raras (...) e quando um descobre um filão original, logo lhe seguem os copistas e os imitadores...”

²⁴⁹ E aqui nos referimos a recentes publicações francesas e italianas, que visão reunir textos de críticas de arte do século XIX. Referências a estes livros se encontram nas notas da rodapé.

²⁵⁰ DURET, Théodore. op. Cit. p. 42

²⁵¹ Entendendo-se aqui por internacional a Europa e as Américas.

²⁵² EPHRUSSI, Charles. “Exposition des Artistes Indépendants”. Publicado na: *Gazette des Beaux –Arts*, 1^{er} mai 1880, p. 485-488. In: *La Promenade du Critique influent – Anthologie de la Critique*

Mas apesar da eminente ansiedade dos críticos cariocas por uma renovação artística, podemos verificar, a partir dos periódicos, que não era qualquer artista que se encaixava com facilidade no epíteto de moderno. Havia dois pontos em relação à pintura de paisagem dos quais os críticos não abriam mão, sendo realmente tidos como fundamentais:

- A capacidade dos paisagistas de transmitir “o característico” da natureza brasileira, sobretudo sua luz e suas cores.
- A capacidade de transmitir sua própria emoção diante da natureza, com originalidade.

Nomes como Henrique Bernardelli, Antonio Parreiras, Giovanni Castagneto, e outros, surgem em meados da década de 1880 como uma resposta às exigências que continuamente surgiam nos jornais. Suas pinturas de paisagem eram modernas, além disso, esses artistas pintavam do natural e possuíam uma característica cada vez mais exigida: suas pinturas possuíam individualidade e liberdade de expressão pessoal. Mas, além disso, e principalmente, suas pinturas revelavam, ou indicavam potencial para representar a nação brasileira²⁵³. Para os críticos de arte, a representação da paisagem estava estreitamente vinculada ao que Ernest Renan, na década de 1880, chamava “a alma nacional”²⁵⁴. Mas tal associação entre paisagem e brasilidade não era novidade no Brasil da década de 1880. Na política de unificação nacional e cultural, proposta por D. Pedro II, já nos anos de 1860, a natureza cumpria um papel importante na construção da imagem da nação e do próprio Imperador, que, nas palavras de Lilia Schwarcz²⁵⁵,

d'Art en France 1850-1900. Paris, Hazan, 1990. (textes reunis et presentes par Jean-Paul Bouillon [et al.]). p.225.

²⁵³ Sobre o desejo da criação uma Escola Nacional de Pintura ver: DUQUE ESTRADA, Luis Gonzaga. *Arte Brasileira*. 2. ed. Mercado de Letras, 1995.

²⁵⁴ Ernest Renan (filósofo francês, anti monarquista e partidário de uma república elitista para a França). RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” In: ROUANET, Maria Helena (org). *Nacionalidade em questão*. UERJ, Instituto de Letras, 1997. pp. 12-43 (Cadernos da Pós/Letras, nº 19)

²⁵⁵ SCHWARCZ, Lilia. *As Barbas do Imperador – Um monarca nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 1999. p. 140.

apareciam caracterizados entre palmeiras, abacaxis e outras frutas, destacando-se ao fundo a exuberância de uma natureza sem igual.

No entanto, as mudanças políticas, sociais e culturais advindas do republicanismo demandavam um novo tipo de arte, que atendesse as exigências de gosto de uma elite burguesa e republicana, estivesse ela ligada ao plantio do café ou aos novos investimentos que surgiam na cidade. Era necessário repensar a iconografia da pintura de paisagem, exigindo-se concomitantemente dos pintores uma renovação da técnica e uma nova postura artística, principalmente no que se refere ao *pleinairismo*.

A capacidade dos paisagistas de transmitir “o característico” da natureza Brasileira, sobretudo seus matizes e nuances, se distanciando, no entender dos críticos, da pintura de paisagem feita até então, é percebida em praticamente todas as críticas às pinturas de paisagem do período. No tom desta crítica à Grimm, fica patente a importância dada à capacidade de retratar a nossa natureza no que ela tinha de mais característico, principalmente, e eu repito, no que se refere à cor e a iluminação local:

O sr. George Grimm, professor de paisagem na Academia, bom professor e bom paisagista, expôs quatro quadros. O maior é uma vista de parte da cidade do Rio de Janeiro, tomada do casario de Santa Thereza. O pintor escolheu um dia de chuva, desprezando exatamente o que constitui a beleza natural do nosso país: a limpidez da atmosfera, os dias brilhantes e luminosos (...) Em compensação é bem alegre e bem serena, e bem da nossa natureza, a Vista do Cavallão, com seu portão arruinado, os pilares de tijolos, a sua areia luzidia (...) Foi nesse quadro que o sr. Grimm espalhou a mãos cheias o ar e a luz. A gente sente-os entre as árvores, respira-o e aquece-se. É neste quadro que mais fielmente o Sr. Grimm reproduz a nossa natureza²⁵⁶.

Tal capacidade é percebida com entusiasmo nas paisagens de Henrique Camarate, em uma crítica publicada no Jornal do Comércio, faz a seguinte consideração:

²⁵⁶ Gazeta de notícias, sábado dia 27 de setembro de 1884, autor: L. S. (pseudônimo)

Nas paisagens, Bernardelli, como não poderia deixar de ser, reproduz nua e crua, a natureza das cercanias de Capri (...) Céos extremamente azues, comprados aos nossos; vegetação vigorosa (...) a todo essa physionomia da natureza do sul da Itália, entendeu Bernardelli, e nisso andou perfeitamente; visto que a mais importante condição do paysagista é reproduzir exatamente a feição da natureza do paiz em que trabalha.

França Jr, Camarate, Guanabario, e os outros, elogiavam principalmente a capacidade de Henrique de “reproduzir exatamente a feição da natureza do paiz em que trabalha”²⁵⁷ “sem modifica-la, nem torna-la mais bela”, totalmente “despreocupado de convencionalismo de escolas e das severas prescrições acadêmicas”²⁵⁸.

Cada quadro de Henrique Bernardelli é um catudo do que ele viu e observou, ou antes, para nos servirmos de uma frase bastante utilizada pelos modernos críticos de arte – é uma janela aberta para a natureza.

Quem uma vez já viu o céu italiano e sobretudo o do sul da península , facilmente o reconhecerá no azul carregado de algumas daquelas telas ²⁵⁹.

O fato de Henrique não ser Pensionista da Academia parece ter despertado o favorecimento dos críticos em relação á sua obra. Nesse sentido, é relevante compararmos o posicionamento que estes tiveram em relação a Henrique Bernardelli com àquele que foi direcionado a outro pintor que havia completado seus estudos na Itália, Zeferino da Costa, pensionista da Academia naquele país, entre 1868 e 1876. A atuação de Zeferino como professor de pintura de paisagem na AIBA, quando do seu retorno de Roma, foi de grande modernidade²⁶⁰. A versão dos críticos de arte segundo a qual foi Jorge Grimm quem finalmente eliminou as cópias e levou os alunos de pintura de paisagem da Academia para praticarem ao ar livre, em 1882, não corresponde aos fatos. Antes dele, Zeferino da Costa

²⁵⁷ Alfredo Camarate. Jornal do Comércio, 04 de novembro de 1886.

²⁵⁸ França Jr. O Paiz. Coluna Echos Fluminenses: “ Henrique Bernardelli”, 8 de novembro de 1886.

²⁵⁹ França Jr. O Paiz. Coluna Echos Fluminenses: “ Henrique Bernardelli”, 8 de novembro de 1886.

²⁶⁰ Zeferino da Costa foi professor de Pintura de Paisagem na AIBA em, 1878-1881, 1882-1885, 1887-1889, na seguinte seqüência: Professor interino após o falecimento de Agostinho da Motta (também este de formação italiana) até a posse de Leôncio Vieira; após falecimento de Leôncio Vieira até o contato com George Grimm; após a saída de Vitor Meirelles. Apud: FERNANDES, Cybele Vidal Neto.op. Cit. p. 37.

ensinara de mesma forma. Essa informação, que pode parecer supérflua, deve ser considerada importante: a renovação, de fato, chegava pelas mãos de um ex-aluno da Academia, um Prêmio de Viagem que estudara em Roma custeado pelo governo brasileiro²⁶¹.

As críticas de arte do período, no entanto, nos passam uma idéia errônea que persiste até hoje. O posicionamento negativo dos críticos fica evidente na fala de Ângelo Agostini comentando a exposição de trabalhos dos alunos da Academia em 1883. Nas legendas dos desenhos, após ironizar os quadros do concurso de pintura histórica dos alunos de Zeferino da Costa (representando S. Jerônimo), Agostini afirma:

Os únicos trabalhos dignos de serem vistos e admirados, foram os dos alunos Vasquez e Caron, discípulos de Grimm, e que hoje acham-se expostos à rua Sete de Setembro, casa De Wilde. Mestre Grimm entendeu e muito bem que a verdadeira escola de paisagem é a natureza, e não as paredes da Academia, como julgaram até hoje os professores que lá ensinavam.²⁶²

O que se nota, portanto, é que a oposição feita à Academia acabava por fazer com que os críticos ignorassem, ou omitissem, qualquer informação sobre as inovações realizadas pelos professores da própria Academia, independente do país onde haviam completado suas formações. A prática de levar os alunos para pintar ao ar livre é atribuída a Grimm, não se fazendo menção a Zeferino da Costa

²⁶¹ “A este propósito, Alfredo Galvão fez algumas observações, e Arnaldo Machado citou o documento definitivo que comprova a prática de Zeferino de pintura ao ar livre já em 1880. O documento definitivo encontrado por Arnaldo Machado nos arquivos da Academia que se encontram no Museu Dom João VI, data de 28 de fevereiro de 1881. Nesse documento, “o Professor João Zeferino da Costa (...), apresenta conta e passa recibo de ‘despesa feita em passagens de bonds da cidade ao Andarahy Pequeno e vice-versa com 5 alunos matriculados na aula de Paisagem, por ordem do Exmo Snr. Cons.o Director da Academia das Belas-Artes”. O documento discrimina, a seguir, a despesa, dia a dia, de 23 de outubro a 29 de novembro de 1880, com passagens de ida e volta ao bairro Andaraí Pequeno. E Arnaldo Machado conclui: Não foi portanto, por influência dos ensinamentos do notável paisagista e professor alemão que o nosso Zeferino da Costa assim procedeu. Dele é, indiscutivelmente, a primazia da aplicação do método de ensino que alguns, depois de Grimm, disseram que era revolucionário”. Apud: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ: *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Orientador: Sonia Gomes Pereira. Sobre este assunto ver também: MACHADO, Arnaldo. *João Zeferino da Costa e o ensino da pintura de paisagem ao ar livre*. Rio de Janeiro, 1991, p.49.

²⁶² Revista Illustrada, 27 de dezembro de 1883. Autor: Angelo Agostini.

que o antecederia, sendo este sempre lembrado, unicamente, como pintor histórico.

Mas, para além do fato de Henrique ter a simpatia dos críticos por não ser um pintor por eles considerado “acadêmico”, as suas pinturas apresentavam uma atitude inovadora que não poderia se ignorada. A técnica do artista chamava atenção. Suas paisagens napolitanas, - fruto sobretudo, de uma temporada que passa na Ilha de Capri pintando paisagens, possivelmente, ao lado do artista português²⁶³ Henrique Pousão²⁶⁴, e de artistas italianos como Migliaria e Vincenzo Irolli, revelavam um novo e vibrante cromatismo, advindo de uma atitude de pesquisa e renovação da gama cromática revitalizada pela abordagem ao ar livre²⁶⁵. Sua pincelada rápida de toques variados, as cores vibrantes e a nova forma de tratar a luz eram sinônimo de modernidade nas suas pinturas, que surgiam como uma proposta de renovação para aquela feita no Brasil ²¹. A linguagem pictórica do artista, causou forte impressão, como nos deixa perceber este trecho de uma crítica de Oscar Guanabara ao comparar as paisagens de Bernardelli às de Nicolao Fachinetti²⁶⁶:

Uma paisagem vista de tal distancia que se tornasse reduzida as proporções dos quadros de Fachinetti, - o que representaria?

Um fundo ligeiramente esboçado, com suas manchas coloridas representando massas (...), nos primeiros planos, pequenos detalhes ao lado da luz. Tudo detalhe, tudo erro tudo falso. Tudo comercio, como a ignorância artística deste povo, que não sente a arte apesar de viver na mais franca manifestação do bello da natureza. (...)

²⁶³ Sobre os artistas portugueses e espanhóis que estudaram na Itália na década de 1880 ver: REYERO, Carlos. “Artisti spagnoli e portoghesi: L’esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica”. In: *Ottocento; cronache dell’arte in italiana dell’Ottocento*, nº 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991. Ver ainda: *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*. GONZÁLES, Carlos e MARTÍ, Montse (org). Tusquets Editaes, 1996.

²⁶⁴ Em carta datada de Roma 21 de janeiro de 1882, Rodolfo Bernardelli conta a Mafra: “temos agora um companheiro novo, é um pensionado portuguez paysagista de bastante merecimento vem de Paris onde não pode ficar por causa do clima...”. (Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli). Sabemos também através de uma carta de Rodolfo para Mafra, de julho de 1883, que Henrique estava passando uma temporada na ilha de Capri (M. D. João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli). Sabe-se também que Pousão estava em Capri no mesmo ano, sendo desta data seu famoso quadro Rapariga deitada no tronco de uma árvore. Ver: FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990. p. 37-45.

²⁶⁵ MIGLIACCIO, Luciano. “Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque”. op. Cit.

²⁶⁶ Refere-se à exposição de Henrique Bernardelli, organizada na Imprensa Nacional, em 1886. No mesmo espaço, embora não na mesma sala, foram expostas obras de Nicolao Fachinetti.

Em qualquer uma das telas de Bernardelli o colorista se manifesta prontamente. Tons vigorosos, traços largos, desenho observado com escrupuloso rigor, tinta pastosa, ligada como que por encanto. Movimento, claro escuro verdade, e – coisa rara – unidade²⁶⁷ *.

Apesar das paisagens enviadas da Itália não retratarem a natureza brasileira, suas telas, no entender dos críticos, revelavam potencial para representar uma natureza “tipicamente brasileira”, indicando um caminho a ser seguido pelos nossos paisagistas. E talvez seja este o dado mais interessante que levantamos a partir da análise das críticas. Bom exemplo desta influencia de Henrique no meio artístico carioca é Antonio Parreiras, que, ainda na década de 1880, escolhe a Itália como sede de estudos. Sua escolha é elogiada pelos críticos, uma vez que, no entendimento destes, esta possibilitaria ao artista entrar em contato com uma natureza que em muito se parecia com a brasileira. Prova disto é uma crítica de Gonzaga Duque à Antonio Parreiras, publicada na Gazeta de Notícias, de fevereiro de 1888:

Parte amanhã para a Itália o nosso jovem e distinto patrício, Antônio Parreiras (...). É digna de louvor a escolha que fez da Itália como sede de seus estudos (...) O estudo de paisagem em França, onde encontram-se mestres de uma reputação universal, como Harpignies e Zuber, tem um pequeno inconveniente para os artistas brasileiros, sempre dispostos a imitação servil do que aprendem no estrangeiro.

Sob esse ponto de vista a Itália apresenta grandes vantagens, e entre muitas acha-se a de uma certa semelhança com o nosso paiz, mormente pela persistência do tom e a immutabilidade da luz. Aqui, como no sul da Itália, pode um paisagista voltar duas ou três vezes a um mesmo ponto de estudo que, empregando uma frase de Taine, encontrará o tom posto há um mez sobre a palheta. (...) ora, habituando-se o pintor a estudar ao ar livre a isolada natureza italiana, com a maior destreza e facilidade produzirá a nossa paisagem.

Parece-me justa essa opinião e por ella sou louvado a crer que nenhum pintor moderno conseguirá representar com mais exactidão a nossa natureza do que Henrique Bernardelli. (...) (...) No meu modo de ver, para quem dispõe de poucos annos de aprendizagem, a Itália é o único paiz em que um paisagista brasileiro póde se aperfeiçoar²⁶⁸ *.

²⁶⁷ O Paíz, 05 de novembro de 1886. Autor: Oscar Guanabara.

* Grifos nossos.

²⁶⁸ Gazeta de Notícias, fevereiro de 1888. Autor: Gonzaga Duque.

* Grifo nosso.

Tal afirmação, vinda de Gonzaga Duque chega a ser impressionante, tendo em vista que em 1886, ele foi o único crítico que não demonstrou interesse pelas paisagens de Henrique, demonstrando clara preferência para as pinturas de temática camponesa. Fica muito claro, aqui, que a passagem pela Itália, ao menos no que se refere às pinturas de paisagem, estava, sem sombra de dúvida, vinculada a uma experiência moderna e a uma postura antiacadêmica.

2. 5. Pintura histórica e Pintura de gênero

Se por um lado as pinturas de paisagem estava ligada a uma postura moderna por parte dos artistas, as pinturas de história possuíam, por parte dos críticos de arte, cada vez mais, uma conotação negativa em fins na década de 1880. A pintura histórica era considerada no sistema de ensino acadêmico europeu até, aproximadamente, meados do XIX, como o mais importante dos gêneros pictóricos. Na hierarquia acadêmica, vinham em ordem decrescente de valor: a pintura histórica, a pintura de paisagens e as naturezas-mortas. Porém, no decorrer do século XIX, nota-se um desinteresse progressivo do público dos Salões parisienses pela pintura histórica e a valorização da pintura de paisagem²⁶⁹.

Essa desvalorização gradativa da pintura de história é compreendida como um prenúncio da pintura moderna, já que indicaria a conquista, em outros gêneros pictóricos, de uma autonomia da arte. Ao pintar paisagens, por exemplo, o artista já não estaria preocupado em transmitir idéias ou contar histórias, mas em transmitir suas impressões estéticas, suas sensações visuais e seus sentimentos diante da natureza.

Era senso comum aos críticos e teóricos de fins do oitocentos que defendiam a modernidade nas artes, o fato de que as Academias de Belas Artes em todo o mundo, procurando refrear essa tendência que levaria ao fim da pintura histórica, reafirmavam a hierarquia dos gêneros, baseando-se na convicção de que o essencial da arte da pintura era a representação das nobres ações humanas. Essa mesma postura, tida como retrógrada, estaria, segundo alguns críticos cariocas, presente na Academia Imperial de Belas Artes.

Trata-se de uma noção até certo ponto errônea, pois, já em 1816, ano da chegada ao Rio de Janeiro dos artistas que compunham a *Missão Artística Francesa*, seu chefe, Lebreton, reconhecia a importância que a pintura de paisagem teria em nosso país. Em carta ao Conde da Barca, após definir o gênero

²⁶⁹ - FRANÇOIS-COLIN, Aline & VAZELLE, Isabelle (Org.). *Le Paysage*. Paris: Les Editions de l'Amateur, 2001. p. 7-8.

histórico como o “grande gênero”, diferenciando-o da simplesmente denominada “pintura de gênero” que abarcaria “a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza”, Lebreton afirmava:

É fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável: penso ainda que em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os Pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero, em vez da outra.²⁷⁰

Embora quase deplorando o fato, já que defendia a superioridade da pintura histórica, Lebreton percebia a inevitável preferência que os particulares iriam dedicar à pintura de paisagem no Brasil.

Mas o fato é que a pintura de história estava profundamente vinculada aos ensinamentos artísticos das academias, e, como não poderia deixar de ser, no Brasil pensar em pintura história significava pensar na AIBA. A idéia de pintura histórica estava, desta forma, vinculada até o âmago à imagem da Família Imperial e sobretudo a D. Pedro II. Destituída de um caráter moderno, e vinculada à imagem de um Monarca em vias de ser deposto, é bastante compreensível o preconceito, por parte de alguns críticos, ao genro histórico nos anos que antecedem a República.

Diante deste contexto, fica mais fácil compreender o porque das pinturas históricas apresentadas por Bernardelli, terem sido praticamente deixadas de lado pelos críticos. Ao menos no ano de exposição das obras, 1886, os poucos comentários feitos a esses quadros foram negativos. Para sermos mais claros, o único crítico que faz referência explícita às pinturas históricas é Alfredo Camarate.

Nos trabalhos de pintura histórica que expõe Bernardelli, sente-se a hesitação inerente aos que começam. A força de procurar no modelo-vivo as inumeráveis variantes de tons e de reflexos, saem-lhe os trabalhos com visível falta de frescura, mas se os trabalhos de agora perdem com isso, o futuro do artista a de forçosamente ganhar; porque não se conquista actualmente um lugar

²⁷⁰ Carta de Lebreton, datada de 12 de junho de 1816 e endereçada ao Conde da Barca. In: BARATA, Mário. “Um manuscrito inédito de Lebreton”. op. Cit. p. 287.

eminente na arte, sem pagar previamente este oneroso tributo ao estudo da natureza²⁷¹.

O mesmo crítico, no entanto, elogia efusivamente as pinturas de paisagem do artista. Gonzaga Duque também se posiciona de forma negativa em relação às pinturas históricas, mas não pelos mesmos motivos de Camarate, que chama atenção para a carência de apuro técnico das obras. Gonzaga Duque, pelo contrário, elogia a questão formal, mas condena rigorosamente o tema dos quadros, como podemos perceber nesse pequeno trecho:

Entre os quadros expostos figuram alguns que estão em desarmonia com as aspirações estéticas do nosso tempo. *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Banhos Romanos e Profano e Sacro*, dão a conhecer extraordinária facilidade e elegância do traço; são pintados com uma tonalidade quente e feliz, mas desculpe-me a franqueza, são obras sem o mínimo interesse, porque são inúteis. A arte moderna tem um destino a cumprir – é a cooperadora da organização social²⁷².

Os demais críticos simplesmente ignoram estes quadros. Mas exatamente que obras são estas? O que estaria sendo considerando como pintura histórica? Gonzaga Duque menciona os seus nomes: *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Banhos Romanos e Profano e Sacro*. Nenhuma outra obra exposta em 1886, a não ser estas, poderia ser encaixadas em tal categoria, basta vermos a lista das obras que figuraram na exposição para sabê-lo. **(Anexo III – 2.1, APO 82)**

Devemos lembrar que estes quadros, ainda que não bem quistos por alguns críticos cariocas, estavam em perfeita harmonia com as novidades que surgiam no âmbito da pintura histórica na Itália, que passava a ser abordada como cena de gênero, graças ao progressivo abandono de velhos cânones e uma rápida assimilação dos aspectos mais agradáveis do verismo italiano. Os temas escolhidos por Henrique, *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Banhos Romanos e Profano e Sacro*²⁷³, seguiam tal modelo, tão em voga naqueles anos, que

²⁷¹ Alfredo Camarate. *Jornal do Comercio*, Gazetilha, p. 24 de outubro de 1886

²⁷² Gonzaga-Duque. *A Semana*, 04 de dezembro de 1886

²⁷³ Esposa do Imperador Romano Cláudio (40 d.C.); da qual se sabe a respeito somente imoralidades e delitos, incluindo vários amantes provenientes de todas as classes sociais. In: *Enciclopédia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. n° 22, Milano: Rizzoli & C, 1934. s/p.

procurava retratar as personagens, anônimas ou não, da história antiga de Roma de forma a dar uma ambientação naturalística à cena²⁷⁴. A escolha de Henrique dessa temática se explica, pelo menos em parte, pelo fato desses quadros estarem direcionados ao gosto de uma elite burguesa e republicana de colecionadores²⁷⁵, que procurava, para enfeitar seus salões, quadros de temas aprazíveis e de pequeno formato. Não é de estranhar, portanto, que os críticos não tenham percebido naquele momento, na pintura histórica de Henrique, uma possibilidade de inovação para esse gênero de pintura no Brasil, o que de fato só ocorrerá cerca de três anos depois com *Os Bandeirantes* e com *Messalina*²⁷⁶.

Embora em menor grau, se comparadas às pinturas de paisagem, também chamaram a atenção dos críticos, principalmente de Gonzaga Duque e Oscar Guanabara as pinturas do artista que representavam cenas do cotidiano rural, onde eram tratados tipos regionais italianos, como *ciociari* e *veneziani*.

Durante todo o século XIX, e mesmo depois, graças ao desenvolvimento da antropologia, das ciências sociais e dos estudos folclóricos, a imagem do camponês foi representada em inúmeras obras, desde as vastas composições destinadas aos Salões e grandes Exposições Nacionais, às gravuras para ilustrações populares²⁷⁷. Os sentimentos nacionalistas nesses anos viam na cultura camponesa a única verdadeiramente autêntica, livre de artifícios – fundamento mesmo da identidade nacional de cada país²⁷⁸. Também no Brasil o interesse pelos costumes populares teve lugar, com figuras de intelectuais como Silvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães²⁷⁹, que procuravam

²⁷⁴ Havia mesmo guias para essas pinturas, como A história de Roma desde os tempos mais antigos até a constituição do Império, de H. G. Liddelle ou *Os últimos dias de Pompéia* de Edward G. Bulwer (1834). Citado no texto: Pintores Espanhóis em Roma (1850-1900). op. Cit. p. 29-30.

²⁷⁵ Uma nota da Gazeta de Notícias de 10 de dezembro de 1890, cita os nomes dos Srs Mayrink, Barão de Quatrem, Visconde da Cruz Alta, Virgílio Gordilho e Gaffré e Sr. Sebastião Pinto, como os principais colecionadores de Henrique Bernardelli. .

²⁷⁶ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Bandeirantes ao chão: diálogos de Henrique Bernardelli”. In: *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de história da Arte*. RS: Ed. CBHA, 2003.

²⁷⁷ BRETTELL, Caroline et Richard Brettell. *Les peintres et le paysan au XIX^e siècle*. Paris: Skira, 1983. p. 7-9.

²⁷⁸ Ibidem. p. 7-9.

²⁷⁹ Sobre os intelectuais citados: Magalhães, Celso. De sua autoria são os trabalhos publicados sobre a poesia popular brasileira, assunto que, depois, mereceu sua especial atenção, e que, depois, foram publicados inicialmente pela Revista Brasileira (1879). Magalhães, Couto. Iniciou os estudos folclóricos no Brasil, publicando O selvagem (1876), Ensaio de antropologia (1894), e

responder questões ligadas à *identidade nacional* já nos anos de 1880²⁸⁰. Os críticos, por sua vez, seja em parte pelo acesso que tinham a periódicos europeus, em parte pelas idéias políticas do período, apreciavam bastante tais pinturas do mundo campesino.

Nas duas ultima décadas do século, este tipo de produção, oriunda de artistas que estavam completando seus estudos na Itália foi muito bem aceita no Brasil. Nesse sentido merece destaque pala produção de temática camponesa, Pedro Weingartner, pensionista do Imperador entre 1884 e 1888. Em 1885, após breve estada na Alemanha, Weingartner, parte para Roma, cidade na qual doravante realizaria boa parte de sua produção. Em 1888 o artista expôs no Rio de Janeiro dez quadros realizados na Itália, que suscitaram o entusiasmo de críticos como Oscar Guanabarro, que chegou a chamá-lo de "o primeiro pintor brasileiro":

A actual exposição do Sr. Weingartner⁹⁵ é de tal ordem, que não póde deixar de ser visitada por todas as pessoas que julgarem ter bom gosto.

No seu genero ousamos proclamar-o – O PRIMEIRO PINTOR BRAZILEIRO.

[...] o Sr. Weingartner como um talento de primeira ordem e um artista de merecimento invejavel.

Ainda nenhum compatriota nosso chegou, com o pincel, a tanta perfeição no desenho, tanta fineza no acabado e tanta observação no estudo.

Em 10 quadros ali expostos, oito são admiraveis.[...]

Os *dous amigos* é uma tela que merece ser elogiada. É um estudo de dous velhotes maltrapilhos feitos com mão de mestre; e outro tanto diremos de um outro quadro cujo titulo é difficil adivinhar repentinamente, mas que se traduz immediatamente da seguinte fórma: N'um quintalzinho, sobre a relva de um coradouro, uma criancinha de mezes, em seu berço rustico, chupa a mamadeira [...] no segundo plano a mãe desta criancinha, uma lavadeira que tem ao pé de si a tina onde trabalha, pára de torcer uma peça de roupa e sorri para o filhinho, enquanto uma menina de uns 10 annos, no terceiro plano, repousa o regador e arregaça a manga do corpinho, a sorrir-se tambem para o irmãozinho.

Esta ultima figura, apesar de se achar em ponto de perspectiva em que o seu rosto apenas tem alguns milímetros de comprimento, está com todos os traços de uma physionomia que se expande na alegria feliz da vida campestre.²⁸¹

outros. Romero, Silvio. Apontado como o pai dos estudos folclóricos brasileiros, publica *Contos populares do Brasil* (1885); *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888); *Etnografia brasileira* (1888).

²⁸⁰ Sobre os estudos folclóricos no século XIX ver: CATENACCI, Vivian. "Cultura popular entre a tradição e a transformação". In: *SÃO PAULO EM PERSPECTIVA*, 15(2) 2001. Artigo publicado no site: www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf

²⁸¹ O Paiz – Edição no 1428 – 4 de setembro de 1888 – página 2

Também relevante neste sentido é a recepção dos críticos à pintura de Belmiro da Almeida, realizada quando da sua estadia na Itália, entre c.1889 a 1892. O artista segue para lá custeado por amigos, dentre os quais Rodolfo Bernardelli e Angelo Agostini, que decidem ajuda-lo após a anulação do concurso do Prêmio de Viagem de 1888²⁸².

Na exposição de Henrique de 1886 havia uma boa quantidade de quadros de temática camponesa; Henrique representou os camponeses em seus trabalhos no campo, no interior de suas habitações, na suas misérias e nas suas alegrias. O tema é mesmo decorrente na sua produção do período de formação italiana, influência direta de pintores italianos contemporâneos a Bernardelli como Giuseppe Costantini, Vincenzo Caprile e Vincenzo Irolli, e mesmo os franceses como Millet e Jules Breton. Mas devemos lembrar sobretudo a influência que a pintura de Francesco Paolo Michetti exerceu sobre o jovem artista brasileiro, que se mostrou receptivo à poética regionalista de cunho aparentemente realista realizada pelo artista *abruzzese* no início da década de 1880²⁸³.

As obras de temática camponesa de Henrique Bernardelli, como *Tarantella*, *Cabeça de Carroceiro* e *Cabeça de Ciociaro* provocaram elogios por parte de Gonzaga Duque²⁸⁴, assim como o quadro *Ao Sol*, foi considerado por Guanabaro como um dos mais importantes da exposição de 1886²⁸⁵:

Ao fundo desenha-se uma paisagem quente, em que se ostenta uma montanha com seus tons vulcânicos. E como figura principal uma mulher rústica, de lenço amarelo à cabeça, espalhando milho as galinhas no terreiro, e ao lado dela um tanque em cuja borda se acha a figura episódica de uma criancinha.

(...) Barnardelli é o pintor da moderna escola realista. Nesta escola os objetos são reproduzidos não pela sua composição real, mas pelo seu efeito real. (...)

²⁸² Revista Illustrada, 7 de abril de 1888. "Um acto de Bernardelli". Autor: anônimo. Revista Illustrada, 23 de agosto de 1890. Autor: anônimo.

²⁸³ Em carta de 20 de fevereiro de 1883, de Rodolfo conta para Mafra, com entusiasmo, sobre a exposição romana de 1883, exposição que consagra definitivamente Michetti..

²⁸⁴ Sobre *Tarantella* ver: A Semana, 13 de novembro de 1886. E sobre as cabeças ver: A Semana, 04 de dezembro de 1886.

²⁸⁵ Sobre o quadro *Ao Sol*, ver a crítica de Guanabaro publicada em O Paiz, 08 de novembro de 1886.

* Grifos do próprio Oscar Guanabaro.

Nas caudas das aves, nota-se tons azulados de inverdade chocante, mas a poucos passos de distancia esse azul exagerado transforma-se em tênue reflexo da realidade (...)

A palha que ali vemos, levanta-se leve do solo e desenha as suas sombras no chão. Sente-se que uma aragem seria capaz de remover tudo aquilo, com a mesma facilidade com que se movem as galinhas e a criança.

O que mais faltará?²⁸⁶

Embora os críticos não falem de forma explicita, estes quadros de temática camponesa serviam como modelo para o tipo de pintura que, se esperava, passasse a ser realizada no Brasil. Se as paisagens representavam a nossa terra e a nossa cor local, o homem do campo representaria a nossa gente, nossas raízes nacionais. Não é à toa que, nos anos que se seguem, a imagem dos tipos populares, presentes nas pinturas de Almeida Jr., Modesto Brocos e outros, mereça tanto destaque por parte da imprensa.

²⁸⁶ Publicado em: O Paiz, dia 8 de novembro de 1886. Título: Artes – Exposição Artística. Autor: Oscar Guanabarro.

2. 6. A consagração do artista

Dando fim a este capítulo, julgamos pertinente tecer algumas considerações sobre a forma como as obras do artista, e o próprio artista, são julgados em 1890, quando da primeira Exposição Geral sob o Governo Republicano. Se em 1886 Bernardelli era apenas um jovem estudante de artes, tido por uns como muito talentoso e muito promissor, em 1890, após retornar da Europa e prestes a tomar posse de um lugar como professor de pintura na futura ENBA, Henrique já era considerado, pelos críticos, um artista completo.

De fato, o que podemos perceber é que somente depois da aprovação da AIBA, ou posteriormente da ENBA, da Imprensa e dos colecionadores que um artista poderia ascender ao ambicionado nível de Mestre. Ele deixava assim de ser somente mais um estudante, um principiante, para se tornar um profissional á altura de corresponder às expectativas depositadas em encomendas oficiais, ou particulares, e capaz o suficiente para se tornar um professor na mesma Escola que o havia gerado.

É claramente perceptível no discurso dos críticos semelhante lógica. Trabalhos que hoje são considerados obras de arte e figuram em galerias de museus, foram considerados por alguns críticos contemporâneos as suas realizações, como apenas promissores, justamente pelo fato de serem apenas envios de estudantes que residiam na Europa. Isso ocorreu com nomes de destaque, como Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Firmino Monteiro, Antonio Parreiras, Castagneto, e outros, cujas obras do período de formação figuram hoje, em grande parte, na galeria de pintura brasileira do Séc. XIX dos nossos museus²⁸⁷. Bom ou ruim, o que fazia os críticos confirmarem e consolidarem um artista como Mestre era nele se reconhecer uma competência técnica mínima, que nesse tempo significava uma longa aprendizagem, com uma imprescindível estadia na Europa, e a aceitação de seus trabalhos nas exposições do país de

²⁸⁷ Poderíamos citar como exemplo a Galeria do séc. XIX do MNBA/RJ, onde figuram obras como *O Último Tamoio* e *Estudo de Mulher*, de Amoedo, e *Messalina* e *Tarantella* de Henrique Bernardelli.

estudo. Nesse contexto, sem preencher esses requisitos os básicos, poucos podiam pretender ao título de *Mestre*.

De fato, era somente após o retorno desses pintores da Europa que a grande maioria dos críticos ousava atribuir-lhes tal designação, fazê-lo antes poderia significar arriscar a sua posição enquanto crítico respeitável. Como vimos, quando da exposição de 1886, o único crítico que ousou ir tão longe foi Guanabarro. Na sua primeira crítica sobre as obras de Henrique Bernardelli, o crítico afirma “Bernardelli é um mestre – no Rio de Janeiro ninguém – ninguém pinta como elle”. No entanto, na crítica seguinte, tendo passado uns poucos dias, o crítico é menos enfático no seu julgamento enaltecedor ao artista. Guanabarro deixa claro que havia sido criticado pelos colegas escritores e, em parte voltando atrás no que havia dito, comenta sobre a exposição de Henrique:

O nosso artigo de anteontem estourou como uma bomba nos centros em que se cuida ou se julga cuidar de arte. Dissemos, com alguma veemência, é certo, o que dizem muitos a boca pequena, mas sem a coragem de arcar com a inimizade de uns tantos influentes na sociedade fluminense (...) [sobre Facchinetti]

Não estamos querendo dizer que ali [na obra de Henrique] esteja a perfeição. Longe de nós tal pensamento; somos os primeiros a reconhecer que alguns dos seus trabalhos têm defeitos de observação e alguns não podem ser considerados se não como esboços. (...) mas ainda assim, preferimos estes esboços aos custosos quadros de centenas de contos lambidos (...) feitos sem modelo, sem nexos e sem conhecimento (...)

Mas se de um modo geral o tom das críticas, em 1886, enaltecedor, mas um tanto receoso, , em 1890 ele muda completamente. Como podemos verificar nesta crítica a Exposição de Belas Artes daquele ano, publicada na Gazeta de Notícias, Henrique já era considerado um artista completo, um exemplo a ser seguido para se obter uma arte nacional :

A exposição atual é talvez a mais brilhante que temos tido, e se o público ainda se não definiu a freqüenta-la, é porque anda escabreado das outras, e ainda não tem fé na arte nacional. [...] E se quer que o guiemos, se quer ter logo desde o primeiro dia uma impressão que o obrigará a voltar, embora não seja de arte nossa pelo assunto, ao entrar na galeria nova procure um quadro que fica ao fundo, à direita, a *Dicéride* de Henrique Bernardelli; vá caminhando até o meio da sala, fitando-a sempre, e quando estiver bem no seu ponto, no ponto em que

cada um vê melhor, diga-nos se já viu uma tela mais voluptuosamente quente, se não tem tentações de tocar o sedoso daqueles tecidos, e se não é aquilo o atestado bem eloquente do quanto vale a permanência de um artista de talento em um meio verdadeiramente artístico. Aí está a verdadeira arte italiana moderna em toda a sua perfeição, e como a tela é de um artista nosso, ali está o que é preciso para termos arte nacional, se o governo e o público entenderem que vale a pena cultivar a preciosa planta, que também enriquece as nações, influenciando sobre os costumes, pois nem só de café vive o homem²⁸⁸ *.

Sobre o posicionamento dos críticos aqui apresentados, fica patente, e talvez seja lugar comum dizermos, o fato de que escritores como Gonzaga Duque, Guanabara, Agostini, França, Jr. e tantos outros, tiveram acesso aos periódicos e livros franceses, onde críticas de arte eram impressas, estando, portanto, bastante a par dos debates que estavam sendo contemporaneamente travados pela crítica de arte européia. Não é de estranhar, portanto, que muitas das idéias sobre pintura recorrentes na Europa também fossem encontradas aqui, pelo simples fato de que as idéias circulavam.

No entanto, em comparação com a crítica contemporânea francesa, na qual nos limitamos nesse texto, a crítica brasileira possui algumas particularidades, como por exemplo, uma ainda forte preocupação com as regras do desenho, proporção, perspectiva. Além disso, como podemos verificar, havia um maior, ou pelo menos mais evidente relevo dado ao caráter nacional das paisagens. Poderíamos citar ainda a preferência da Itália sobre a França para a formação dos paisagistas, por parte de alguns críticos, o que, no mínimo causa um certo estranhamento, já pela visão que temos do período, talvez errônea, seria mais óbvia a indicação para que artista fosse estudar na França.

Enfim, o que nos parece, neste primeiro momento, é que havia uma reinterpretação das teorias artísticas européias; os críticos cariocas destacavam dentre as idéias e opiniões reinantes no debate artístico internacional o que lhes parecia pertinente, incorporando o que melhor se adaptava à nossa realidade artística e cultural. Enfim, podemos dizer que os nossos críticos possuíam uma maneira particular de ver, tendo autonomia de pensamento, o suficiente, para constituir um argumento artístico para o país.

²⁸⁸ Gazeta de Notícias, março de 1890. Autor: anônimo.

* Grifos nossos.

Capítulo III - Análise das obras do período de formação italiana do Artista:

***Mater e Messalina* - A Mitificação da Mulher na Cultura figurativa do último oitocentos**

Por que dentre obras de Henrique Bernardelli optamos por analisar as telas *Messalina* e *Mater*? (**Anexo I – Ilustrações 17 e 20**) Fator determinante foi o tempo, seria para nos impossível analisar o montante de obras do artista com a profundidade que desejávamos (e sem abrir mão de escrever os demais capítulos que constam nessa dissertação) no prazo de dois anos. Diante de impossibilidade de estudar todas as telas pertencentes a instituições públicas realizadas pelo artista nas década de 1880, indaguei-me quais obras do artista seriam mais significativas, apontando diferentes momento da sua trajetória naqueles anos. Ao percorrer a galeria de século XIX do Museu Nacional de Belas Artes, como tantas vezes já fizera ao longo dos anos cursando a graduação e mestrado, me detive, também como de costume, diante dos quadros de Henrique Bernardelli, procurando uma resposta.

Meu interesse original pela obra de Henrique Bernardelli havia se dado a partir da exposição 30 Mestres da Pintura, ocorrida no mesmo MNBA, cerca de 3 anos antes, onde estava exposta a tela Interior com menina que lê, onde o artista retratava uma jovem camponesa venesiana a ler uma carta. A existência no MNBA de outra cena da vida campesina retratada por Henrique, *Tarantella*, me levou momentaneamente a pensar na possibilidade de trabalhar a imagem do camponês na pintura de Henrique Bernardelli, analisando em conjunto o quadro do MASP e o do MNBA. Mas a atenção dedicada a *Tarantella* foi desviada para mais duas obras do artista que estavam ali expostas, lado a lado, *Mater* e *Messalina*.

A idéia de trabalhar com apenas duas obras do artista, algo que não havia sido pensado desde o início do projeto, despertava somente naquele momento minha atenção pra as obras, não individualmente, como sempre ocorrerá, mas

como um par. Dei-me conta de que havia pontos em comum entre *Mater* e *Messalina*; o mais significativo, sem dúvida, era a temática das obras. Em ambas as telas estavam representadas figuras femininas que indicavam significações, à um só tempo, opostas e complementares: a Mãe, simbolizando a virtude, e a Prostituta, simbolizando a luxúria, as duas faces oitocentistas da mulher mitificada.

Outro ponto de grande relevância em comum entre as obras era a forma como tratamento pictórico e significado estavam em ambas fortemente vinculados. Ocorreu-me de imediato o possível contato que Henrique deveria ter tido tanto com a teoria da *macchia*, assim como as novas tendências simbolistas que começavam a penetrar na Itália, durante aqueles mesmo anos em que o artista ali se encontrava a estudo.

Analisar as duas obras me pareceu uma opção bastante satisfatória e promissora. Eram ambas obras realizadas pelo artista na Itália, durante os anos que nos propúnhamos pesquisar. As duas haviam tido repercussão no meio artístico carioca de fins do XIX. Tratava-se de obras que, apesar de bastante conhecidas, nunca haviam merecido antes um estudo mais detalhada por parte de qualquer pesquisador da arte. Além disso, suas análises permitiriam uma melhor compreensão de como a figura feminina havia sido trabalhada na produção ítalo-brasileira de Henrique Bernardelli.

Nos sub-capítulos que se seguem, além de revermos os dados históricos da trajetória destas obras, procuraremos responder às seguintes perguntas: Como a imagem feminina era pensada em fins do oitocentos? Como Henrique opta, nestas duas telas, por abordar tal temática? Quais foram às suas escolhas (técnica e conteúdo) frente às novas propostas que surgiam no âmbito da arte italiana?

3.1. Dados sobre as obras – suas trajetórias

A primeira notícia que temos sobre *Mater*²⁸⁹ data de 04 de novembro de 1886. Trata-se de um breve comentário em uma crítica de Alfredo Camarate dedicada à exposição que Henrique Bernardelli realizava, aquele ano, com a ajuda do irmão Rodolfo. Desta forma o crítico se refere à obra:

Já quando estava para abrir a exposição de que estamos tratando, chegarão de Nápoles mais alguns trabalhos do nosso jovem artista. Uma *Mater*, belíssima composição, que merece ser collocada em qualquer estabelecimento de beneficência²⁹⁰.

O envio de *Mater* para figurar na exposição de 1886 parece ser bastante evidente. Como já vimos anteriormente, após a partida de Rodolfo da Itália, em 1885, Henrique fica em Roma completamente desprovido de fundos. O propósito da exposição de 1886 era, além de obviamente mostrar seus avanços artísticos, arrecadar dinheiro com a venda das telas, de forma a viabilizar sua permanência na Itália²⁹¹. Poderíamos com base nesses dados concluir que para Henrique a obra possuía duas características básicas: além de mostrar o seu aprimoramento técnico após sete anos de estadia na Itália, agradaria ao gosto de uma pequena elite de colecionadores, ou ainda do representante de alguma instituição de caridade, encontrando com certa facilidade um comprador.

No entanto, a forma como a obra foi recebida pelo meio artístico carioca, (inclua-se aí a Imprensa, a Academia e os colecionadores), contradiz tal hipótese, e nos leva a indagar se seriam estas as pretensões do artista ou se, conhecendo

²⁸⁹ *Mater*. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm. Assinada. Localização: MNBA/RJ. Procedência: Compra, Emília Fonseca Cruz, 1940.

²⁹⁰ Alfredo Camarate. Jornal do Comércio, 04 de novembro de 1886.

²⁹¹ Arquivo do Museu D. João VI EBA/UFRJ – Pasta Rodolfo Bernardelli. Em cartas enviadas de Roma a Maximiliano Mafra, datadas de 1 de maio de 1885 e 18 de junho de 1885, Rodolfo Bernardelli relata as dificuldades financeiras que o irmão passará na Itália após o seu regresso ao Brasil. Fala claramente que Henrique depende da compra da Missa de Bolsena para continuar seus estudos na Itália. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Doc. APO 50 – Em documento a V.M. Imperial, Rodolfo pede para que sejam adquiridos alguns quadros de Henrique, a fim de que ele possa continuar seus estudos na Itália. Menciona que Henrique esta já expusera seus trabalhos em Roma, Turim, Genova, Paris e Viena.

minimante o meio artístico do qual ele mesmo se originava, a intenção em expor *Mater* não era bem outra. Veremos mais adiante as razões de tal pensamento.

Apesar de não existir documentos que provem que a obra foi feita para a exposição de 1886, é muito provável que sim. Vejamos, *Mater* não se encaixa no tipo de tela que teria sido destinada à venda na Itália, em locais como as famosas exposições anuais promovidas pelo príncipe Baltassarre Odescalchi na famosa Casina del Pincio, na Piazza del Popolo, em Roma, lugar onde sabemos, pelos documentos encontrados, os Bernardelli costumavam colocar à venda algumas obras. As pinturas e esculturas realizadas para tais exposições eram normalmente de pequeno formato, com temas mais aprazíveis, como cenas da vida no campo ou do folclore popular, - como a própria *Tarantella* ou as cabeças de pescadores realizadas por Rodolfo Bernardelli. Tal fato não é só verificável a partir da fortuna crítica sobre a arte oitocentista italiana, os próprios irmãos Bernardelli se referem às obras expostas em tais circunstâncias nos seguintes termos:

No dia 5 do presente mês abrir-se-há a exposição de bellas artes annual da Praça do Povo, meu mano [Henrique] exporá alguns trabalhos porem cousa para vender, com tudo tem merecimento artístico, eu talvez esporei um retrato²⁹².

As dimensões da tela, a forma como o artista optou por abordar o tema da maternidade, não condizem com o tipo de obra feita para tais exposições, mas sim com obras destinadas à aquisição por algum órgão privado ou do governo. Como indicou Camarate, uma tela perfeita para “ser collocada em qualquer estabelecimento de beneficencia”.

²⁹² O principal lugar de venda dos Bernardelli na Itália de acordo com a documentação encontrada no Museu Dom João VI da EBA/UFRJ – PRB, era a *Piazza del Popolo*, onde anualmente ocorriam as exposições promovidas pelo príncipe Baltassarre Odescalchi, na famosa *Casina del Pincio*. Em uma carta de 1881 Rodolfo Bernardelli desabafa com Mafra: “na exposição do Popolo que se faz annualmente expuz duas cabeças de terra cotta.....tem por titulo Furba e Gipetto. Os jornais citarão ellas como das melhores, e alguns escreveram algumas coisinhas...o melhor para mim foi vendel-as, agora vejo-me obrigado a assim fazer, preciso vender porque a pensão não me basta, como bem sabe somos dois...”. Em outra de 1882, comenta: “No dia 5 do presente mês abrir-se-há a exposição de bellas artes annual da Praça do Povo, meu mano [Henrique] exporá alguns trabalhos porem cousa para vender, com tudo tem merecimento artístico, eu talvez esporei um retrato.”

Mas se de fato a obra foi realizada especificamente para figurar na exposição de 1886, e se a intenção do artista era a de que *Mater* viesse a embelezar a parede de algum estabelecimento de beneficência, seus propósitos foram frustrados. O fato é que *Mater* não foi adquirida em 1886, ficando em posse do seu autor ainda durante alguns anos. A recepção da crítica, então, não lhe foi de todo favorável, como percebemos na ácida fala de Gonzaga Duque, comentando sobre a obra em um artigo publicada em A Semana:

O modelado de Bernardelli [...] na *Mater* é fraco e descuidado. O ombro esquerdo desta figura acusa um grande erro de desenho, pela falta de modelado do pano em que o busto está envolvido; o corpo do menino tem imensa falta de relevo²⁹³.

E apesar de não sabermos quanto o artista cobrou pela obra durante a exposição, já que esta não constava no catálogo, a tirar pelo preço cobrado pela tela quando da sua oferta de venda à Academia, a mesma deve ter sido demasiado cara para tentar algum comprador em potencial.

Através da pesquisa realizada no acervo arquivológico do Museu Dom João VI, encontramos documentos que certificam que *Mater* foi oferecida à venda por Rodolfo Bernardelli para a Academia em 1887²⁹⁴, figurando seu nome ao lado de outras oito obras: *Abril*, *Ao sol*, *Meditando* (pastel), *Paisagem de Capri*, *Tarantella*, *Cabeça de Carroceiro*, *Cabeça de Ciociaro* e *Banho Romano*²⁹⁵. *Mater* não foi de todo benquista pelos professores que escreveram o parecer sobre a compra das obras. Os pareceristas, o então diretor Nicolao Tolentino, Betehencourt da Silva, Maximiliano Mafra e José Maria de Medeiros, colocam *Mater* como de merecimento inferior à *Tarantella* e aos dois estudos de cabeça de camponeses. Não sabemos se todos os professores compartilhavam desta opinião, mas o documento se refere à obra nestes termos:

²⁹³ Gonzaga-Duque. A Semana, 04 de dezembro de 1886

²⁹⁴ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 4994. datação: 18/01/87 a 10/07/87.

Parecer dos professores sobre os quadros oferecidos por Rodolfo Bernardelli a AIBA

²⁹⁵ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 4994. Datação: 18 de janeiro de 1887.

...e uma tela (maior em dimensão que todas as outras) representando uma mulher do campo a amamentar uma criança, e impropriamente intitulada “Mater” que, além de algumas outras qualidades boas, tem panejamento em torno da cabeça muito vigorosamente cuidado.²⁹⁶

Mater era a mais cara dentre todas as obras, sendo por ela pedidos 3.000 MIL-RÉIS. Não por acaso, ela não é adquirida, então, pela AIBA, cuja preferência recai, dentre outras telas, sobre *Tarantella*.

A tela reaparecerá, como várias obras expostas em 1886, na Exposição Nacional de Belas Artes de 1890²⁹⁷, onde estavam expostas, além dela, *Ao Sol*, *Vila Borghese*, *Abril*, *Tarantella*, dentre outras. *Mater* recebe então, se compararmos as apreciações que lhe são dedicadas em 1886, uma recepção favorável por parte dos críticos. Tal postura, de revisão das possíveis qualidades da obra, já se sentia na fala de Gonzaga Duque, no seu livro *A Arte Brasileira*. Sua opinião sobre *Mater* se revela completamente contrária àquela que havia publicado, em 1886, na *Gazeta de Notícias*.

Dentre os seus trabalhos, por aquela ocasião expostos [1886], três mereciam considerados quadros. O primeiro era a *Tarantela*, [...]. Os outros dois quadros eram - *Mater*, um belo tipo de mulher amamentando uma criança, e *Ao meio-dia*, paisagem pintada por uma maneira sólida, segura e franca²⁹⁸.

Mas nem mesmo com o recém apoio dos críticos, *Mater* foi comprada quando da Exposição de 1890, sendo posteriormente enviada, juntamente com *Messalina*²⁹⁹, para a Exposição de Chicago de 1893 (**Anexo I – ilustração 21**).

Apesar de *Messalina* ser considerada uma das obras mais famosas do período de formação italiana de Henrique Bernardelli, pouco, na realidade, se sabe sobre esta tela. Se até recentemente, pautados na fortuna crítica sobre o artista, acreditávamos que a obra havia sido realizada por volta de 1885, agora, após a pesquisa atenta das fontes da época, nos parece muito pouco provável

²⁹⁶ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 4994. Datação: 18 de janeiro de 1887.

²⁹⁷ ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, Typographia de J. Villeneuve, 1890. p. 4447,53-54.

²⁹⁸ GONZAGA DUQUE. “Progresso VI – Henrique Bernardelli”. In: *A ARTE BRASILEIRA: Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888.

²⁹⁹ *Messalina*. Óleo sobre tela, 207 x 115 cm. Assinada. Localização: MNBA/RJ. Procedência: Por transferência, da Escola Nacional de Belas Artes, 1937.

que o mesmo tenha ocorrido³⁰⁰. O nome de *Messalina* não consta no catálogo da exposição, realizada por Henrique em 1886, e distribuído em sua inauguração, em 31 de outubro daquele ano. Algumas obras que seguramente constaram na exposição também não tiveram seus nomes incluídos no catálogo, - como é o caso de *Mater*-, o que se explica pelo fato de terem sido elas enviadas da Itália, por Henrique, após a exposição ter tido início³⁰¹. Estas obras, no entanto, são todas elas mencionadas nas críticas que saem na imprensa em 1886, ao contrário de *Messalina* que em nenhum momento é mencionada. A obra não é citada nem mesmo por Gonzaga Duque no livro *Arte Brasileira*, de 1888, onde encontramos um longo texto sobre a exposição de 86.

Também na documentação da antiga AIBA, correspondente aos anos de 1886 e 1887, em nenhum momento o nome de *Messalina* é citado³⁰², não tendo sido ela, ao contrário de outros quadros, oferecida à venda para a Academia em 1887³⁰³. A obra também não figurará na Exposição Nacional de Belas Artes de 1890³⁰⁴, onde estavam presentes várias das obras expostas em 1886, como *Ao Sol*, *Mater* e *Tarantella*, assim como as mais recentes realizações do artista, como *Os Bandeirantes*. Tais dados nos levam a pensar que *Messalina* pode ter sido uma produção posterior. O quadro, de fato, só será adquirido pela então Escola Nacional de Belas Artes, em novembro de 1892, como podemos verificar através de um ofício transcrito no *Livro de Correspondências Enviadas*, da ENBA. No ofício, Rodolfo Bernardelli, diretor da instituição, pede ao Governo dinheiro para

³⁰⁰ Dentre os livros nos quais *Messalina* é tida como sendo exposta em 1886 são: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; ROSA, Angelo de Proença. *Os irmãos Bernardelli*. In: Aspectos da Arte Brasileira. SOUZA, Wladimir Alves (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p.72-82.

³⁰¹ Angelo Agostini menciona o envio de mais quatro obras vindas da Itália, mas não menciona os seus nomes. Revista Illustrada, 6 de novembro de 1886. p. 3. Mas podemos concluir, a partir da leitura de outros periódicos, que as obras foram: *Mater*, *Tarantella*, *Ao meio dia* e *Banho Romano*.

³⁰² Durante vários meses pesquisamos a documentação do Museu Dom João VI da EBA/UFRJ, referente aos anos de 1886 e 1887, (Livros das Atas da Congregação, Livros de Correspondências Enviadas, Livros de Correspondências recebidas, Documentos avulsos), e em nenhum momento o nome do quadro aparece em qualquer documento, ao contrário de outras obras que figuraram na Exposição de 1886.

³⁰³ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, doc. 4994. datação: 18/01/87 a 10/07/87. Parecer dos professores sobre os quadros oferecidos por Rodolfo Bernardelli a AIBA. Os quadros mencionados são: *Abril*, *Mater*, *Ao sol*, *Meditando* (pastel), *Paisagem de Capri*, *Tarantella*, *Carroceiro* e *Banho Romano*.

³⁰⁴ ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, Typographia de J. Villeneuve, 1890. p. 4447,53-54.

pagar a aquisição de algumas obras, dentre elas a tela “Massalina” e o pastel “Modelo em repouso” de Henrique Bernardelli³⁰⁵. Podemos, portanto, concluir que *Messalina* foi pintada entre 1890 e 1892.

O que se verifica, deste modo, é que existe na fortuna crítica sobre o artista a errônea tradição de colocar *Messalina* como tendo feito parte da mostra de 1886, informação que é bem menos irrelevante do que aparenta, uma vez que significaria ter sido ela pintada por um artista ainda em formação na Itália e não por um, já em 1890, respeitável artista e professor da ENBA. É difícil descobrir quando e com quem o engano teve início, mas podemos afirmar que não foi a partir de um dos contemporâneos ao evento. O fato é que livros que até hoje servem como referência biográfica sobre o artista repetem o mesmo erro, como o recém publicado Catálogo do MNBA, de 2002³⁰⁶. O mesmo ocorrendo em sites, sempre muito pesquisados, como o ArteData, do historiador da arte Carlos Maciel Levy ou a Enciclopédia do ItauCultural³⁰⁷.

Dado de relevante importância em comum a *Mater* e *Messalina* é a participação de ambas na Exposição de Chicago, de 1893, onde figuraram lado a lado no Palácio das Belas Artes. Apesar de ainda não termos localizado nenhuma documentação que prove ter sido *Messalina* pintada com o intuito principal de participar desta mostra, acreditamos que sim.

É preciso compreender que a Exposição de Chicago era de extrema importância para o recente Governo republicano brasileiro. Tratava-se de uma oportunidade de apresentar os avanços ocorridos com a implantação do novo

³⁰⁵ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de Correspondências Enviadas, da ENBA, p. 95, ofício datado de 17 de novembro de 1892. A mesma data da compra aparece no Inventário de 1921, realizado pelo MNBA. (MNBA – pasta 57) . ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes. op. Cit. p. 4447,53-54. 54.

³⁰⁶ Quirino Carnpofioiito cita como expostos os trabalhos, *Mater*, *Ao Meio-Dia*, *Messalina*, *Volta ao Trabalho*, *Modelo em Repouso* (também conhecido por *Meditando*), e duas cabeças de camponeses italianos. CAMPOFIORITO, Quirino. "Biografias". In: *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. p. 194.

³⁰⁷ Mencionado no site Pitoresco: Regressando ao Brasil em 1886, Henrique realizou no Rio de Janeiro uma exposição em que apresentou, entre outras muitas obras, *Tarantella*, *Maternidade*, *Messalina*, *Modelo em Repouso* e *Ao Meio Dia*.

<http://www.pitoresco.com/laudolino/bernard/bernardeli.htm>.

Mencionado no site do Itaú Cultural: De volta ao Brasil, em 1886, realiza a primeira individual, na Academia Imperial, expondo *Tarantella*, *Maternidade* e *Messalina*, entre outras. www.itaucultural.org.br/

regime político, inclusive na área das belas artes. Já no final de 1891, ou seja, mais de um ano antes da mostra de Chicago, o Governo entra em contato com Rodolfo Bernardelli pedindo para que este, junto com outros membros da ENBA, desce início a escolha das obras que deveriam figurar na Exposição. A discussão sobre a escolha das obras é muito interessante, no entanto sua amplitude nos impede de tratá-la aqui. Basta dizer que a Exposição de Chicago se apresentava como um dos eventos artísticos mais importantes do final do século, e que ter uma obra nela exposta traria notoriedade a qualquer pintor.

Henrique, enquanto membro ativo do meio artístico carioca e como professor da ENBA, estava a par de tudo isto e não seria absurdo pensarmos que ele desejou realizar uma obra “de peso” para figurar nesta grande mostra Mundial. Se estivermos certos na nossa hipótese de que *Messalina* foi pensada desde o início com o intuito de participar de Chicago, devemos crer que ela também teve como destino certo a sua aquisição pela Escola Nacional de Belas Artes. O fato é que as obras enviadas a Chicago deveriam fazer parte do Acervo da Escola, (ou serem cedidas a este, como parece ser o caso de *Mater*), o que explicaria, em parte, a compra, em novembro de 1892, de *Messalina* e de *Engenho de Mandioca*, quadro de Modesto Brocos, que também participou da mostra³⁰⁸.

Certamente que há outros motivos para a obra ter sido adquirida pela ENBA. Um deles diz respeito à revitalização da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes, proposta pela nova administração da Escola, encabeçada, então, por Rodolfo Bernardelli. Era urgente a necessidade de revigorar a Pinacoteca com

³⁰⁸ O catálogo não possui uma organização muito precisa, pois não fornece de forma clara todos os artistas brasileiros que participaram da Exposição e o nome de suas obras, ainda assim levantamos a partir dele alguns nomes, fornecidos pelo trecho a seguir, onde não está, no entanto, mencionado o pintor Pedro Weingartner, que expôs *Oblique Lines* e *A Country Ball*: “Brazil, [...], has a small collection, appearing to better advantage in her government building, presently to be described. In statuary the only works are by Rodolpho Bernardelli, whose compositions include a figure of “Fortuna,” [...] His marble group name “Christ and the Adulteress” [...]. A beautiful landscape scene by Boaventura is displayed in the Brazilian galleries, where also are canvases by Fiuza, Visconti, and Brocos, the last with numerous subjects ranging from the portraiture to marine views. [...] Girardet has a group of medallions and cameos, one of them a portrait of Benjamin Constant and others depicting various themes from ballet girls to national symbolism”. Informações retiradas do Catálogo: BANCROFT, Hubert Howe. “Chapter the Twenty-First: Fine Arts”. In: *The Book of The Fair*. Chicago, San Francisco: The Bancroft Company, 1893. Catálogo disponível no site:

<http://columbus.gl.iit.edu/bookfair/ch25.html>

obras de uma geração mais nova e a par das novidades artísticas ocorridas na Europa. Tal inovação, que vinha sendo pedida desde os tempos da AIBA, se fazia sentir ainda forte no tom das críticas que saíam na imprensa carioca, como esta, publicada na Gazeta de Notícias em março de 1891:

...quanto a nós, os quadros antigos que existem na galeria da nossa Escola Nacional de Belas Artes, se não são elementos suficientes para formar uma galeria de pintura, muito menos o são para constituir uma galeria de pintura como a que carece uma escola moderna de artes. Já que não possuímos uma coleção de pinturas antigas que podemos mostrar com orgulho no estrangeiro, ocupemos as poucas salas da escola com quadros modernos. Serão melhor exemplo para os alunos de uma escola de artes avançada [...] mas forme-se esta galeria pouco a pouco, adquirindo-se quadros franceses, italianos, alemães, espanhóis, não esquecendo os nacionais, [...] os alunos da nova Escola de Belas Artes, em presença de todos os estilos, processos e maneiras, verificariam que não há padrão uniforme na arte moderna, e adotariam o melhor estilo, o melhor processo a melhor maneira, isto é, o que lhes fornecesse os impulsos de sua individualidade. É assim que se devem formar os apóstolos da arte moderna!³⁰⁹

Messalina viria, portanto, a fazer parte da Pinacoteca da Escola, onde serviria como modelo para os jovens artistas que ali ingressavam; muitos deles alunos do próprio Henrique Bernardelli, nomeado professor da Escola em 1890³¹⁰. Vale a pena verificar que a partir da nomeação de Rodolfo como diretor até 1892 foram adquiridas obras de vários outros artistas, como as do italiano Antonio Mancini, de Modesto Brocos, Giovanni Castagneto e Pedro Wiengarter³¹¹.

Certamente que o destino da obra, - figurar em uma grande exposição universal, e fazer parte da Pinacoteca da ENBA -, influenciou o artista na hora de escolher a temática e o formato da tela. Henrique deveria fazer uma obra que, a

³⁰⁹ Gazeta de Notícias, 24 de março de 1891, "A Nossa Coleção de Pinturas". Autor: anonimo.

³¹⁰ Curiosamente, mas não por acaso, alguns destes alunos, justamente os que se destacam pela produção artística, vão estudar na Itália, como Rafael Frederico e Bento Barbosa. Rafael Frederico ganha em 1893 o prêmio de viagem à Europa, trabalhando, entre 1896 e 1899 como ajudante de Zeferino da Costa, em Roma.

³¹¹ Arquivo do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Livro de Correspondências Enviadas, ENBA, 12 de março de 1892, p. 63. Rodolfo envia em um ofício ao Governo os nomes das obras que havia adquirido para a Pinacoteca da Escola: de Antonio Mancini, "Um Louco", de Weingarter, "Derrubada" e "Muito tarde", de Henrique Bernardelli "Os Bandeirantes". Livro de Correspondências Enviadas, ENBA, 17 de novembro de 1892, no, p. 95. Rodolfo em um ofício ao Governo menciona outras obras adquiridas para a Escola: de Parlagreco, "Balla vista de Nápoles" e "Caminho do Vesúvio", de Modesto Brocos, "Engenho de Mandioca", e de Henrique "Messalina" e "Modelo em repouso".

um só tempo, fosse agradável ao gosto do grande público e que demonstrasse a perícia e a competência técnica de um Mestre³¹². Apesar de tais implicações, o fato da obra não ser uma encomenda certamente lhe permitiu uma maior liberdade de escolhas pessoais. Só para compararmos, um exemplo de obra onde as escolhas de Henrique foram condicionadas pelos encomendantes é o retrato marechal Deodoro da Fonseca. No MNBA/RJ se encontram vários documentos relativos à encomenda da obra, onde o encomendante determina os mínimos detalhes, como a pose do marechal, a forma como ele deveria ser recepcionado pelos soldados, o tamanho da tela, etc.³¹³. Em *Messalina*, Henrique não esteve sujeito a este direcionamento, suas escolhas, ainda que determinadas pelas circunstâncias, cabiam somente a ele.

Interessantemente, quando da Exposição de Chicago, a obra que parece ter caído no gosto dos estado-unidenses foi *Mater* e não *Messalina*. A primeira possui algum destaque no catálogo da Exposição, enquanto *Messalina* só possui a imagem reproduzida. É desta forma curiosa que o catálogo nos apresenta à *Mater*:

From the fertile brush of Henrique Bernardelli are also many paintings, one of the best of which represents a mother suckling her babe. [...] Henrique Bernardelli; as an example of his simpler compositions we give his dignified study

³¹² Bom ou ruim, o que fazia um artista ser confirmado e consolidado como Mestre era nele se reconhecer uma competência técnica considerável, que nesse tempo significava uma longa aprendizagem, com uma imprescindível estadia na Europa, e a aceitação de seus trabalhos nas exposições do país de estudo. Nesse contexto, sem preencher esses quesitos básicos, poucos podiam pretender ao título de Mestre. Era somente após o retorno desses pintores da Europa que a grande maioria dos críticos ousava chamá-los de mestres, faze-lo antes poderia significar arriscar a sua posição enquanto crítico respeitável. Sobre isto ver: DAZZI, Camila. "Crítica de Arte: reescrevendo o século XIX no Brasil". In: *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, ed. da UFMG, 2005.

³¹³ Coincidentemente este retrato também é exposto em Chicago, em 1893, no Pavilhão Brasileiro, juntamente com obras que mostram a necessidade da recente República brasileira em constituir uma identidade e uma história novas para a nação. Desta forma as telas são descritas no Catálogo da Exposição: "In addition to the Brazilian collection in the palace of Fine Arts there is one of equal merit in the government building, including Pedro Americo's famous painting of the "Proclamation of Brazilian Independence" by the emperor in 1822. "Tiradentes," by Aurelio de Figueroa, represents the execution of this proto-martyr of Brazil. Antonio Parreiras has three canvases, one of which is a "Panorama of the City of Nictheroy." Insley Pacheco has a number of landscape views, most of them from the neighborhood of Rio Janeiro, whose harbor is the most picturesque in the world. Among portraits is one of General Deodoro by Henrique Bernardelli, and by Girardet is a medallion of Benjamin Constant, leader of the revolution by which Dom Pedro was deposed". Informações retiradas do Catálogo : BANCROFT, op. Cit. s/p.

of a Brazilian mother of the poorer classes, draped like a Madonna and suckling her rather large infant on a bench by the wayside³¹⁴.

Que é no mínimo engraçado, se pensarmos que nem no Brasil o artista se encontrava no ano em que a obra foi realizada, e que dificilmente o intuito dele era que a obra lembrasse uma pobre mãe brasileira. Ainda assim, o crítico percebeu, como veremos de forma mais aprofundada, uma das principais intenções de Bernardelli em *Mater*: mesclar elementos visualmente ligados à cultura camponesa com aqueles provenientes da iconografia religiosa.

³¹⁴BANCROFT, Hubert Howe. "Art and Architecture: Volume II: "The art – Brazil and Mexico". In: *The Book of The Fair*. Chicago, San Francisco : The Bancroft Company, 1893.
<http://columbus.gl.iit.edu/artarch/00254007.html>

3.2. Messalina - Da temática e da linguagem pictórica do artista

Apesar de *Messalina* ter sido muito provavelmente pintada no Brasil, não podemos desconsiderar a relação, ainda muito forte, de Henrique Bernardelli com a cultura figurativa italiana. No caso de *Messalina*, em particular, devemos pensar no interesse mostrado pelo artista pelos tipos de pintura histórica feitas para o mercado de arte italiano de amplitude internacional³¹⁵ durante as últimas décadas do século XIX, principalmente no que concerne a pintura intitulada *antica di genere* ou “pompeiana”. **(Anexo I – Ilustrações 22, 23 e 24)** Quadros, como *Banho Pompeiano* (1861) de Morelli e o *Plauto Mugnaio* (1864) de Camilo Miola, são, neste sentido, bastante representativos, e obtiveram, na época em que foram feitos, um êxito excepcional.

Messalina não seria a única, nem a mais fortemente vinculada a esta temática, das obras de Henrique Bernardelli. Alguns trabalhos expostos pelo artista na sua primeira exposição brasileira, em 1886, como *Bachanal*, *Depois da Bachanal*, *Profano e Sacro* e *Depois da orgia*, apresentadas em telas de pequeno formato ou sob forma de estudo, (aquarelas e pasteis), seguiam esse modelo específico de pintura histórica, com personagens anônimas da história antiga de Roma. A escolha de Henrique por essa temática em 1886, se explica, pelo menos em parte, pelo fato desses quadros estarem direcionados ao gosto de uma elite burguesa e republicana de colecionadores³¹⁶ brasileiros, que procuravam, para enfeitar seus salões, quadros de temas aprazíveis e de pequeno formato³¹⁷.

³¹⁵ Estes quadros eram, via de regra, feitos para colecionadores americanos, que dominavam e de certa forma determinavam o gosto do mercado de arte italiano, através da figura de importantes marchands internacionais. O mais famoso é Adolphe Goupil, que comercializou a obra de vários artistas italianos de renome, como Domenico Morelli e Francesco Michetti.

³¹⁶ Segundo uma nota da Gazeta de Notícias de 10 de dezembro de 1890, as obras de Henrique teriam agradado aos, segundo a nota, “nossos inteligentes capitalistas”, que adquiriram seus trabalhos. São citados os nomes dos Srs Mayrink, barão de Quattem, Visconde da Cruz Alta, Virgílio Gordilho e Gaffré. “Consta porém, [conta-nos ainda a nota], que a melhor parte da coleção ficará com o Sr. Sebastião Pinto”.

³¹⁷ A escolha de Bernardelli por estes quadros de *storia di genere antico* e de pequeno formato, como *Banhos Romanos*, não é muito diversa de outros pintores que se encontravam em Roma a estudo. Principalmente os espanhóis e latino-americanos, com os quais ele certamente entrou em contato, fosse através do Circolo Artistico, ou simplesmente porque os pintores espanhóis³¹⁷, durante toda metade do século XIX, tiveram em Roma uma posição jamais alcançada por nenhum outro grupo de artistas. Essa relação entre espanhóis e brasileiros pode ser sentida, por exemplo,

Henrique Bernardelli certamente se inspirou nesta *pittura antica di genere* quando opta por retratar uma personagem da história antiga da Roma, mas *Messalina*, de forma alguma, pode ser pensada somente como um exemplar deste tipo de pintura. O propósito da escolha por esta temática em 1890/91 era bem diverso daquele de 1886. *Messalina* não estava destinada a brilhar em um salão burguês, - o que certamente renderia dinheiro, mas não conferiria a visibilidade pública que o artista procurava -, suas proporções, 207 x 115 cm, correspondem muito mais aos quadros de pintura histórica tradicional, destinados a prédios do Governo e a Museus. Com *Messalina*, Henrique procurava demonstrar que era um profissional a altura de corresponder às expectativas depositadas nas encomendas oficiais, adequadas à sua nova posição enquanto professor da ENBA.

Mas além das medidas, existem outras diferenças entre estes quadros “pompeianos” e a *Messalina* de Henrique que merecem ser destacadas, pois nos ajudam a compreender a obra de forma mais aprofundada. Comparemos *Messalina* com como *Il fatto di Virginia*, de Camillo Miola (**Anexo I - ilustração 25**). Miola, nesta tela, trata do apedrejamento de uma mulher adúltera. O episódio se passa em uma rua comercial de Roma, (sabemos que é Roma, pois vemos ao fundo uma escultura da Loba Capitolina). Percebemos que a cena narra um momento de ação dramática pela atitude dos inúmeros personagens em relação à mulher que se encontra caída no chão. *Messalina*, comparada a esta tela, é totalmente destituída de ação. Se em Miola, como nas demais obras pompeianas, a estrutura arquitetônica serve como indicador temporal e geográfico, palco onde as cenas se desenrolam, na obra de Henrique ela é totalmente obliterada. *Messalina* se situa em um lugar indefinido, nenhuma arquitetura (uma parede, uma pilastra, um arco), nenhuma paisagem, nada que nos revele sobre onde ela posa estar. Podemos deduzir que é um recinto fechado, nada mais. Com tudo isto, *Messalina* se distancia, e muito, das obras de Miola e de tantos outros artistas pompeianos do período.

na grande amizade entre Henrique e Modesto Brocos. Sobre este assunto ver: ANGELI, Diego. *Le cronache del Caffé Greco*. Milán, 1930.

Destituída de ação e narratividade, prescindindo um cenário e consecutivamente dotada de uma temporalidade indeterminada, as funções da operação pictórica em *Messalina* nos fazem pensar muito mais na materialização, em termos pictóricos, de um tipo humano, ou seja, um ser cuja função é reunir em si os caracteres distintivos de uma determinada conduta moral. E que tipo humano é este que Henrique constrói? É àquele da mulher bela, sensual e perigosa, a dita *femme fatale*, tão em voga nos últimos anos do oitocentos.

Mas o que, ao olharmos para esta tela, nos faz perceber que não se trata da mera representação de uma mulher da antiguidade romana, mas, sim, da construção de um tipo humano? Quais são os artifícios do artista? Como ele constrói esta imagem?

Antes de qualquer coisa, devemos pensar na relação entre a imagem representada e a personagem histórica a qual o título da obra faz referência. A tela, pelo menos desde que foi vendida à ENBA em 1892, possuía o nome de *Messalina*; foi exposta com ele em Chicago, e até hoje o sustenta. Tenha sido ponto de partida para a construção da obra, ou atribuída após o seu termino, inegavelmente esta designação não foi uma escolha aleatória. Se a intenção do artista não fosse através do título relacioná-la a qualquer personagem já existente, mas somente reforçar o tipo humano ali representado, teria lhe dado um outro nome, como *A Adúltera*, *A Pecadora* ou algo que o valha. Ou ainda, poderia ter realizado uma obra que não representasse uma mulher da Roma antiga, situada historicamente através de dados arqueológicos, mas sim uma de sua própria época³¹⁸.

A *Messalina* de Henrique faz uma evidente referência à Messalina histórica, eleita, no oitocentos, o arquétipo da mulher bela, viciada em sexo, totalmente sem caráter, sem escrúpulos e perigosa³¹⁹. Seja como for, sua estória não pode ser

³¹⁸ Ate, pelo menos, fins do oitocentos, era comum a preocupação do artista, principalmente em exposições artísticas direcionadas ao grande público, fazer com que o assunto representado fosse reconhecido por todos, de forma que qualquer pessoa pudessem dizer de boa fé: Sei do que se trata, também eu reconheço os personagens! HAUSER, Arnold. *The Philosophy of Art History*. New York: World Publication Co., 1963. p. 296.

³¹⁹ DOTTIN-ORSINI, Mireille. « Dos pés à cabeça, feita para o amor... ». In : *A Mulher que eles chamavam fatal – textos e imagens da misógina fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 154-192.

desconsiderada, pois leva para a tela uma carga de significados que inegavelmente interferem na sua leitura.

Mas qual versão da estória de Messalina é conhecida pelo público oitocentista? É através das populares obras literárias, médicas e filosóficas que tentavam teorizar sobre o feminino, que vamos descobri-lo. Como aqui não podemos citar todas, escolhemos uma, particularmente interessante l' *Histoire de la prostitution et de la débauche*, do Dr TH.-F. Debray, publicado em Paris, em 1879³²⁰. Assim relata ele sobre Messalina :

A Rome les lupanars étaient réunis dans le quartier populeux de Suburre, et c'est dans une de ces maisons, dans une cellule sur la porte de laquelle était inscrit le nom Lycisca, que la femme de l'imbécile empereur Claude allait s'offrir à la lubricité publique, trouvant fades les embrassements de ses amants ordinaires, bien qu'ils ne fussent pas souvent choisis avec une grande délicatesse.

Aussi sanguinaire qu'elle était débauchée, c'est surtout sous cet ignoble caractère de courtisane de bas étage que Messaline est restée célèbre, grâce aux traits dont Juvénal l'a si justement accablée. Combien pourtant sont tombés sous le poignard d'un vil esclave à ses ordres, les uns pour avoir repoussé ses avances, les autres pour y avoir trop répondu! Elle s'échappait du Palatin, à la faveur des ténèbres, une perruque blonde dissimulant ses cheveux noirs, les seins retenus par une résille d'or et suivie d'une esclave, sa complice, épiant les passants dans les rues conduisant aux bas quartiers de Rome. Elle arrivait enfin au quartier de Suburre, franchissait la porte d'un lupanar fréquenté par la lie de la populace et s'enfermait frémissante dans la cellule de la prétendue Lycisca.

Au point du jour, il fallait chasser du mauvais lieu cette louve inassouvie quoique brisée de fatigue : Et lassata viris, necdum satiata recessit.

Quelle différence il y a de cette prostituée immonde et féroce, quoique impératrice, à la moins illustre des courtisanes de la Grèce, si dépravée, si avide

³²⁰ DEBRAY, TH.-F. *l' Histoire de la prostitution et de la débauche*, Paris, 1879. Debray ainda cita no seu texto outro estudioso oitocentista do caráter feminino, o historiador Beulé: Messaline; dit Beulé [famoso historiador oitocentista da Roma Imperial], dans ses *Portraits du siècle d'Auguste*, avait un excès de sève qui avait besoin d'être réprimé, un tempérament que les principes et la surveillance la plus sévère auraient eu quelque peine à contenir. Jetée sur le trône à l'improviste, elle s'enivra du droit de tout oser, se livra à ses instincts qui se développèrent, à ses passions qui se multiplièrent avec furie. Dans son âme, les âpres plaisirs des sens et la fureur du tempérament avaient absorbé, dénaturé, annihilé, dévoré les autres forces. On ne trouvait chez elle ni l'amour des arts et des lettres, ni l'esprit, ni cette délicatesse intellectuelle qui tient quelquefois lieu de morale, ni cette fierté féminine dont le masque ressemble encore à la vertu. Elle était esclave de la matière, servante de son corps et n'avait plus conscience que de la volupté. La volupté était l'unité et la formule suprême de cet être qui, n'étant plus soumis à aucune pression, s'était gonflé comme une tumeur monstrueuse. Toutes les passions qu'un pouvoir sans bornes lui permettait de satisfaire, se ramènent fatalement à cette unité : la cruauté elle-même devient une sorte de jouissance pour ces natures où la violence des sensations a tué tout sentiment et étouffé l'humanité. BEULÉ (M.) *Auguste, sa Famille et ses Amis*. 2^e édition. Paris, Michel Lévy Frères 1867. O texto de Debray por nos utilizado se encontra disponível no site: http://www.noctes-gallicanae.org/Rome/empire1_1a_messaline.htm#meretrix

qu'elle fût. Chez Messaline il n'y avait plus rien que la lubricité bestiale et la cruauté sanguinaire, et le fait est qu'elle termina une existence de déportements inouïs par une folie monstrueuse.

A citação é um pouco longa, concordamos, mas bastante elucidativa. Descobertas suas traições, Messalina é condenada à morte por Cláudio, vindo a ser executada por um dos seus soldados, nos jardins de Lucullus, quando tinha somente vinte e três anos de idade ³²¹. Temos portanto uma personagem fortemente vinculada à idéia segundo a qual os prazeres passageiros desembocam, via de regra, na morte.

Que a *Messalina* de Henrique aluda à Messalina histórica é algo manifesto no título da obra, mas até que ponto se estabelece na tela esta analogia? Como se opera a relação entre arquétipo e tipo feminino? E, principalmente, como o artista a constrói plasticamente a sua obra?

Como havíamos dito anteriormente, em *Messalina* o tratamento pictórico e o significado da obra estão fortemente vinculados; mediante a ausência de uma ação determinante, de qualquer indício de causa e feito e na total omissão de narratividade, é sem dúvida, em grande parte, através do uso das cores e da luz que o artista nos transmite a “idéia” contida na tela.

Impossível, aqui, não pensarmos no possível contato que Henrique deve ter tido com a teoria toscana da *macchia*, fosse por entrar em contato com artistas italianos de sua geração, como Nomellini, Kienerk, Pagni, Ulvi Liegi e Mario Puccini,³²² que nos anos de 1880/90 trabalhavam suas novas possibilidades, fosse

* Destacamos em itálico no texto às referencias a crueldade de Messalina.

³²¹ Esta é uma versão resumida da estória da Messalina. A versão integral, a partir dos *Annales de Tacitus*, é encontrada disponível on-line. Interessante é a reação de Cláudio ao saber que Messalina havia sido assassinada: « On annonce à Claude, tandis qu'il dînait, que Messaline était morte, sans préciser si c'était de sa propre main ou de celle d'un autre. Il ne le demanda pas ; il réclama une coupe et poursuivit le repas comme d'habitude. Même au cours des jours suivants, il ne donna aucun signe de haine, de joie, de colère de tristesse, bref d'aucune émotion humaine, ni lorsqu'il voyait les accusateurs joyeux, ni quand il voyait ses enfants affligés. » TACITE, *Annales Livres XI, Chapitre XXXVIII-3*. In : *OEUVRES COMPLETES DE TACITE*. Traduites en français avec une introduction et des notes par J. L. Burnouf. Paris: Librairie de L. Hachette, 1859. Texto completo retirado do site:

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/tacite/annales11.htm>

³²² MONTI, Rafaele. *I Postmacchiaioli*. Roma: De Luca, 1991. Vale a pena comentar que na Exposição parisiense de 1889 novas escolas pictóricas italianas foram representadas, através de

através de textos de teóricos e críticos de arte vinculados ao movimento Macchiaioli e Post-macchiaioli (**Anexo I – Ilustrações 26 e 27**). A relação entre a técnica de Henrique e a teoria da *macchia*, fica evidente à partir da leitura de uma crítica de Vittorio Imbriani, intitulada *L'idea pittorica e la macchia*. Eis aqui um pequeno trecho:

Sissignori, ogni quadro deve contenere un'idea; ma un'idea pittorica, non già un'idea poetica [...]. Ma in che consiste l'idea pittorica? Qual è la cosa che costituisce il quadro, e che non può mancarvi, se tant'è che abbia a chiamarsi quadro? L'anima insomma del dipinto? Ecco, vedi, credo che sia la *macchia*; parola di cui mi permetterò determinar prolissamente il senso a scanso appunto d'equivoci simili a' provocati dell'idea.

Che cos'è dunque la *macchia* ridotta all'ultima espressione? Un accordo di toni, cioè di ombre e di luce [...] è il sine qua non del quadro, l'essenziale indispensabile, che può far talvolta dimenticare qualunque altra qualità assente e che non può venir supplita da nessuna ³²³.

O essencial, o que constitui o quadro, para Imbriani, não é nem a expressão da figura retratada, nem a perspectiva, nem a composição e nem a narrativa, elementos aos quais “se atribui valor demasiado”, mas sim à *macchia*. Nos é elucidante a reação do crítico diante de um godê, visto no atelier de Filippo Palizzi. Para ele a mancha, a pincelada e as cores contidas no godê, mesmo que não representando nada de determinado, eram de uma entonação tão feliz, que nenhum outro quadro do atelier, por mais perfeito que fosse, por mais cativante que fosse o assunto, pareciam se igualar. O simples acordo informe de cores foi capaz de o levar “à mais viva alegria”³²⁴.

É desta forma que Henrique parece compreender a *macchia*, como se esta, por si só, produzisse sensações, impressões, sugestões. Em *Messalina*, a junção de luz, sombra, cor e as texturas particulares conferidas a cada objeto são em grande parte o que permite ao espectador compreender a idéia contida no quadro, tal como desejada pelo pintor. (**Anexo I – Ilustrações 28 e 29**)

obras de artistas como Nomellini e Ulvi Liegi. Henrique participou da mesma exposição sendo premiado com a obra *Os Bandeirantes*.

³²³ IMBRIANI, Vittorio. *La Quinta promotrice. 1867-1868*, Napoli, 1868. In: BAROCCHI, Paola (org.). op. Cit. p. 248-254

³²⁴ IMBRIANI, Vittorio. op. Cit. p. 249.

Para conseguir tais efeitos em *Messalina*, o tratamento técnico dado à matéria pictórica é aquele de uma pintura intensamente materica, de vibrante intensidade luminosa, pincelada rápida de toques variados, e cores intensas. A linguagem pictórica do artista, aqui, se aproxima muito à obra de certos pintores napolitanos, com os quais Henrique certamente travou contato durante os longos períodos que passou pintando, sobretudo em Capri, como Vincenzo Irolli, ou ainda com o português Henrique Pousão³²⁵. **(Anexo I – Ilustrações 30 e 31)**

Em *Messalina* percebemos uma atitude de pesquisa e de renovação da gama cromática que se revela na materialidade dos brilhantes tons de azul e amarelo do tecido acetinado que envolve o corpo feminino, nas variações de rosas e verdes de textura aveludada da almofada e no drapejado vermelho encarnado do fundo do quadro³²⁶. É a concordância de todos estes elementos puramente visuais o que nos transmite a sensação de um ambiente sensual e luxuriante.

Mas também ha algo de misterioso e mesmo sombrio nesta representação, que nos causa um certo recuo, como se estivéssemos diante de algo que se compraz ou não hesita em fazer sofrer. Se o centro do quadro possui tantos elementos apelativos aos sentidos mundanos, não podemos dizer o mesmo sobre o resto da obra. A parte inferior nos transmite a idéia de uma frigidez calculada, sentida na gélida clareza dos tons que compõe o mármore do sarcófago e no tratamento algo divisionista do pavimento cinzento. O caráter sombrio da obra provém em boa parte da complementação entre a frieza inanimada da parte inferior da tela e da completa escuridão que domina toda a parte superior. **(Anexo I – Ilustrações 28 e 29)**

Mas e *Messalina*? Seu corpo, se não fosse pela importância conceitual que lhe atribuímos, seria em termos visuais um elemento de menor importância dentro

³²⁵ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ - Pasta Rodolfo Bernardelli. Sabemos através de uma carta de Rodolfo para Mafra, de julho de 1883, que Henrique estava passando uma temporada na Ilha de Capri. Quando da exposição de 1886, vários críticos se referem à ligação de Henrique com Nápoles, que é inclusive citada no Catalogo da Exposição: “Corpo de atleta, espírito fogo e inquieto, percorre do nascer ao por do sol as esplendidas campinas de Nápoles....”. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Doc.Apo 82: Alfredo Camarate. Introdução do Catálogo da Exposição de 1886, intitulada *Ao Visitante*, realizada junto com uma exposição do pintor Fanchinetti, na Typografia Nacional.

³²⁶ MIGLIACCIO, Luciano. “Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque”. op. Cit. s/p.

da composição. Isso se deve ao tratamento pictórico quase inexpressivo que lhe é conferido, comparado à riqueza de vibrações cromáticas que o circunda. Além disto, se na grande maioria das obras deste período o foco da composição é ocupado pelo rosto humano, em *Messalina* ele está longe de possuir tal função. Henrique, ao encobrir parcialmente o rosto da figura pelas sombras, oblitera o quanto possível centro psicológico da composição, papel que é atribuído a outros elementos do quadro, como por exemplo o manto que a envolve, e que nos transmite a idéia de volúpia (**Anexo I – ilustração 32**). *Messalina*, aqui, é só um corpo vazio, que na total inexistência de valores próprios, acaba por incorporar todos os significados que tramitam pela obra: lascívia, frieza, morbidez.

Eis então nosso tipo humano caracterizado. Ou melhor, quase caracterizado, pois lhe falta algo: *Messalina* tem de ser bela. Na construção deste tipo feminino a beleza é fundamental, indissociável. Mas o que, ao olharmos para o quadro, nos faz ver que a imagem ali representada é a de uma bela mulher? Certamente não a idealização do rosto feminino, que como já vimos, em *Messalina* é muito pouco definido e praticamente encoberto pelas sombras. A perfeição estonteante do seu corpo? Claro que não. O nu feminino, aqui, não é exaltado, pelo contrário, é quase oculto.

Por ser uma personagem da Roma antiga, *Messalina* poderia ter sido inspirada em muitas das representações femininas que Alma Tadema, um dos mais influentes pintores de fim do oitocentos, fez deste período. Mas se colocarmos *Messalina* lado a lado com algumas de suas obras, como *Mulheres de Amphis* (1887) (**Anexo I – ilustração 33**), percebemos nitidamente que a obra de Tadema não foi fonte de inspiração. Jamais poderia ser, como nos faz perceber Gabriele D'Annunzio comentando o ideal de beleza do artista flamengo, em um artigo publicado na revista *Fanfulla della Domenica*, em 1883:

Puré, quelle figure attraggono: sono tipi finissimi, hanno tutti qualche cosa di signorile nell'atteggiamento e nell'espressione, pochissimo carattere di romanticità. Il tipo muliebre amato da Alma Tadema è di chiome d'un rosso ardente di oro, diafano nel viso, pieno di grazia tranquilla. Codesto ideale di bellezza lantina, sognato da un fiammingo nelle primavere vaporose d'Inghilterra, appare quasi sempre in una tunica rosea o bianca; ha una castità di vergine nordica; ha le iridi di turchesia serene, talvolta attonite. Talvolta la fiamma delle chiome si attenua in

una fine biondezza [...] E poi è curiosa, per noi avvezzi alli effetti larghi della macchia, alle sprezzature, alle trascuratezza, alle indecisioni del contorno, è curiosa quella ricerca fine di tutti li accessori, pazienza sapiente di fiamingo che non tralascia un punto, che vede ogni cosa con una nettezza, con una purezza d'intaglio inesauribile.³²⁷

Nada mais distante da proposta de Henrique do que isto, seja no ideal de beleza por ele proposto, seja na linguagem pictórica que escolheu para concretizá-lo. Mas afinal, o que há em *Messalina* que nos faz imediatamente associar à Beleza? A resposta pode estar na produção orientalista de pintores italianos, contemporâneos à estadia de Henrique naquele país³²⁸. Em boa parte desta produção encontramos cenas de haréns idealizados, com beldades morenas, seminuas e enfeitadas com jóias exóticas, dançando, a banhar-se ou simplesmente repousando. Escravas sexuais, escolhidas a dedo pelo sultão unicamente pelos seus dotes físicos; o que é a Odalisca no imaginário oitocentista se não a mulher bela e desejável por excelência? Ainda hoje, ao pensarmos na palavra odalisca não nos vem à mente a imagem de uma mulher morena, bela e sensual?

Em *Messalina*, a escolha das jóias, como o bracelete em forma de serpente, o padrão de beleza morena e sensual, uma certa languidez voluptuosa e a semi-nudez, com a parte inferior do corpo coberta e os seios aparentes, não se dá por acaso. **(Anexo I – Ilustrações 34 e 35)** Estes são elementos presentes em vários trabalhos, de artistas italianos, como o *Beauté orientale* de Giovanni Costa e *La belle du haren* de Francesco Ballesio e a *Odalisca distesa* de D. Morelli, dentre tantos outros onde a imagem da odalisca é representada³²⁹. O sincretismo

³²⁷ D' ANNUNZIO, Gabriele. *Pagine sull'arte*. Milano:Electa, 1982. p. 31. A crítica foi publicada originalmente em 1 de abril de 1883, na revista *Fanfulla della Domenica*, com o título Alma Tadema.

³²⁸ A Itália produz uma quantidade extraordinária de pintores orientalistas, sendo boa parte deles grandes mestres que se consagram paralelamente em outros gêneros de pintura. Alguns nomes se destacam, como Filippo Bartoline, Enrico Tarengi, Nazzareno Cipriani, Paolino Pavessi, Giuseppe Aureli, Ettore Ximenes, muitos deles com alguma ligação com Henrique Bernardelli, como Domenico Morelli, Cesare Maccari e Rubens Santoro.

³²⁹ Tal fenômeno não coube só aos italianos, Dijkstra no seu livro, *Les idoles de la perversité*, nos apresenta algumas obras bastante orientalizadas, como a Danaë, de Antoine-Auguste Thivet, de 1896, na qual, e se não fosse a chuva de ouro, dificilmente a relacionaríamos ao mito grego. DIJKSTRA, Bram. *Les idoles de la perversité – figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. Paris: Seuil, 1992

é perfeito, pois os atributos da Odalisca presentes em *Messalina* de forma alguma anulam sua romanidade, simplesmente funcionam como indicativo de uma beleza inquestionável.

Além disso, tal associação reforça o fato de que Henrique não estava retratando a personagem histórica, Valeria Messalina. Nada na *Messalina* de Henrique denuncia realce ou uma posição social abastada, como deveria estar evidente se a intenção do artista fosse simplesmente fazer uma pintura da imperatriz romana, pertencente por nascimento à alta nobreza. Basta compararmos visualmente a *Messalina* de Henrique com a *Morte di Messalina* do pintor setecentista Francesco Solimena³³⁰, ou ainda, com a *Messalina* do pintor vienense Hans Makart, pintada em 1875³³¹, para compreendermos onde estamos querendo chegar. **(Anexo I – Ilustrações 36 e 37)**

Henrique não faz um quadro de história estrito senso, sua intenção não é representar uma cena da vida da imperatriz romana enquanto “augusta meretrix”. A operação mental que ele quer que se realize é de que se reconheça na tela um tipo humano que detêm todos os vícios e delitos do arquétipo feminino que Messalina representa.

³³⁰ Autor: Francesco Solimena. Título: *Morte di Messalina*. Datação: 1708. Técnica: óleo sobre tela. Medidas: 65 1/8 x 88 1/8. Imagem retirada do site:

[/www.getty.edu/art/collections](http://www.getty.edu/art/collections)

³³¹ Autor: Hans Makart. Título: *Charlotte Wolter as "Messalina"*. Datação: 1875. Localização: Historisches Museum der Stadt Wien. Informações retiradas da Recent schools of. Online encyclopedia. Originally appearing in volume v20, page 515 of the 1911 Encyclopedia Britannica. Site:

encyclopedia.jrank.org/RAY_RHU/RECENT_SCHOOLS_OF.html

3.3. Messalina - da Escolha do Tema e das Fontes de Inspiração

Mas porque, dentre outros tantos assuntos possíveis, Henrique opta por fazer uma obra como *Messalina*? O clima cultural que reinava na Europa durante as últimas décadas do século XIX nos ajuda a compreender tal escolha.

Em fins do oitocentos, teve início uma obsessão que veio a dominar a mente masculina: a sua consolidada certeza de superioridade começava a desfazer-se frente à incipiente exigência de emancipação feminina. As primeiras reivindicações feministas, os debates a propósito do divórcio, a descrição de métodos anticoncepcionais, a busca por direitos iguais entre homens e mulheres, inclusive nas relações sexuais, os fazem perceber que o papel da mulher na sociedade está se modificando³³². Como reação, tem início uma cruzada moralista, através de obras literárias, médica ou filosóficas, a fim de reafirmar o papel da mulher enquanto esposa e mãe. Para as mulheres, o sexo só é permitido quando para fins de reprodução. A mulher virtuosa pode concordar com os avanços de seu marido desde que ela tenha mostrado repugnância convicta na primeira tentativa e concedendo com fim único de uma gravidez próxima. Somente as mulheres perdidas desejam encontrar o prazer nas relações sexuais - o marido que percebia sua mulher sensível às carícias, suspeitava, de imediato, que esta estava perdida ao “vício”³³³.

A *femme fatale* é a transposição artística desta mulher adúltera, que só deseja o prazer sexual, que não valoriza os laços familiares, que conduz o homem à ruína moral e que, por fim, leva a morte, marido ou amante, através dos duelos de honra. São incontáveis os romances, as pinturas e esculturas onde a encontramos, nas suas mais diversas “vestes”, da *Nana* de Zola, a *Salomé* de Moreau, da *Ishtar* de Khnopff a *Eda* de Camille Lemonnier³³⁴.

³³² GLEYESSES, Chantal. *La femme coupable – petite histoire de l’épouse adultère au XIX^e siècle*. Paris: Imago, 1994. p. 7-11.

³³³ DIJKSTRA, Bram. op.Cit. p. 90-100.

³³⁴ Romance: ZOLA, Emile. *Nana* (1880), Paris, Le Livre de poche, s.d. Pintura: Autor: Gustave Moreau. Título: *Salome*. Datação: 1876. Localização: Moreau Museum, Paris. Pintura: Autor: Fernand Khnopff. Título: *Ishtar*. Datação: 1888. Romance: LEMONNIER, Camille. *Poupées d’amour*. Paris, Ollendorff, 1903. Muitas personagens, principalmente na literatura, possuem uma história cujos componentes principais são os mesmos de Messalina: luxúria, traição e morte pelas

No âmbito artístico, essa concepção negativa da mulher é reforçada, em grande parte, com a criação da sociedade francesa *Rose + Croix*, cuja influência, graças aos escritos sobre arte do seu mentor espiritual, Joseph Peladan³³⁵, foi bastante significativa. A concepção da mulher como um ser material e abominável se deve à redescoberta da Gnose pelos rosacruzes, filosofia cuja idéia central dizia que todos os espíritos imanentes de Deus se degradariam ao tombarem no «monde du mélange »³³⁶. Alguns conseguiriam se liberar da matéria, reencontrando desta forma sua pureza primitiva, propensão, que, como podemos deduzir, não era inerente ao espírito feminino. Desta forma, corpo da mulher é percebido como algo malicioso, horrível, inferior, vinculado a todas as degradações físicas e morais relacionadas aos sentidos ³³⁷.

Na Itália, a mística da Ordem Rosa Cruz se aproxima muito do programa de grupos de tendências simbolistas, como a Scola Etrusca e o In Ate Libertas, que agregavam artistas italianos e estrangeiros na busca de uma pintura de cunho idealista e subjetivista ³³⁸. Na obra de alguns deles, percebemos a mulher representada como um ser malignamente belo, projetada no espaço sem tempo do grande mito mediterrâneo, como em *Diana d'Efeso e gli schiavi* e *Gorgone e*

mãos de um personagem masculino. Bom exemplo é a Eda de *Poupées d'amour*, jovem cândida, esposa em tudo perfeita, meiga e amorosa, mas que “levada por uma força desconhecida”, se oferece a todos os homens que passam, depois de o marido tê-la desflorado. O marido, em seu desespero, acaba por fim apunhalando-a.

³³⁵ Josephin Péladan desenvolve, já em 1881, uma atividade importante como crítico de arte. Seus primeiros escritos aparecem no *Le Foyer* (1881), depois no *L'Artiste* (1881), seguidos por textos escritos na *Revue du monde latin* (1885), *Le Clairon*, *La Prosse* (1894). Além disto, publica, entre 1884 e 1896, artigos sobre Manet, Courbet, Rops, Chenavard e Gustave Moreau. Cria em 1890 a sociedade *Rose+Croix*, cujos Salões de exposições artísticas ocorreram de 1892 a 1897. Fonte das informações: *La Promenade du Critique influent – Anthologie de la Critique d'Art en France 1850-1900*. Paris, Hazan, 1990. (textes reunis et presentes par Jean-Paul Bouillon [et al.]). p.251.

³³⁶ A Gnose foi um movimento filosófico originado nos primeiros séculos da era cristã. Os gnosticos mais intransigentes manifestavam verdadeira repugnância as diversas manifestações da sexualidade ordinária e mesmo aos principais eventos da vida corporal (nascimento, casamento, velhice). Para eles o corpo é como uma prisão da qual se deve fugir, aproximando-se desta forma ao Budismo, que não se focaliza sobre o corpo, mas tenta dominar o desejo que dele emana, afim de evitar o sofrimento.

³³⁷ CAVALLIN, Francesca. “Le donne fatali di Rossetti, Khnopff e Klimt – Le sorelle inquietanti”. IN: *Art e Dossier*. Numero 178 – maggio 2002.

³³⁸ MIGLIACCIO, Luciano. “Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque”. op. Cit.

gli Eroi de Sartório. Já na obra de outros, como *Le cattive Madri*³³⁹, de Giovanni Segantini, a mulher é representada como pecadora³⁴⁰ em busca de redenção, por via da expiação e da reconciliação com o seu destino natural, o de ser mãe.³⁴¹

(Anexo I – Ilustrações 38 e 39)

Mas nenhuma destas duas poéticas se aproxima da proposta de Henrique em *Messalina*. Suas fontes de inspiração parecem estar ligadas muito mais ao tipo feminino de mulher bela, ninfomaníaca e pérfida, divulgadas amplamente na obra do artista belga Félicien Rops³⁴², personagem bastante conhecido em fins do oitocentos. O que mais deve ter agradado Bernardelli na obra de Rops, ou de artistas que lhe seguiam a tendência, é a marca constante de um pessimismo fin-de-siècle, que dizia, de forma um tanto sarcástica, que a experiência dos prazeres efêmeros desembocam na morte³⁴³, - idéia, como veremos, claramente presente em *Messalina*.

La buveuse d'absinthe, 1876, de Rops (**Anexo I – Ilustração 40**), com sua sobriedade, é considerada a mais bela encarnação deste tipo de mulher fatal que ficou popularizada através dos trabalhos do artista, um tipo moderno de mulher insentimentalizada e livre, “requinte sensual dos vícios, demones, venenosas e cruéis”³⁴⁴. *Messalina* é, a sua maneira, este tipo “moderno de mulher fatal”, só que transvertida em personagem da antiga Roma e não no “tipo comum de rapariga parisiense, na boneca loura de elegância, na floração libertina das sarjetas”, como bem disse G. Duque, em um artigo sobre o artista belga³⁴⁵.

³³⁹ Autor: Giovanni Segantini. Título: *Le due madri*. Datação: 1889. A obra foi exposta na Triennale d'Arte di Brera, que ocorreu em Milão, em 1891. Autor: Giovanni Segantini. Título: *Le cattive Madri*. Datação: 1894. Localização: Vienna Kunsthistorisches Museum

³⁴⁰ QUINSAC, Annie-Paule. “Segantini”. IN: *Art e Dossier*. Numero 164 – febbraio 2001.p. 19-21.

³⁴¹ BENEDETTI, Maria Teresa. “L'inverno del nostro Ottocento”. IN: *Art e Dossier*. Numero 163 – gennaio 2001.p. 10.

³⁴² O trabalho de maior fama de Rops é sem dúvida *Sataniques* (1883), poema sobre a paixão da mulher pelo diabo. *O sacrifício, O ídolo, O calvário*, traduzem em imagens uma frase que Rops disse certa vez a Péladam: “*L'homme est possédé de la femme, la femme est possédé du Diable*”. LASCAULT, Gilbert. “Petit dictionnaire autour de Félicien Rops”. In: *Catalogue Félicien Rops*. Paris: Flammarion, 1985. p. 48-50.

³⁴³ LEGRAND, Francine-Claire. “Le tant bizarre Monsieur Rops”. In: *Le Symbolisme en Belgique*. Bruxelles: Imprimerie Laconti, 1971.

³⁴⁴ DORRA, Henri. *Simbolist art theories. A critical anthology*. University of California Press, 1994. p. 108

³⁴⁵ DUQUE, Gonzaga. “A ironia de Rops”. In: *Graves e Frívolos (por assuntos de arte)*. Lisboa, Livraria Clássica, 1910. p. 23

Como vimos, a literatura e a teatrologia³⁴⁶ do período nos apresentam em inúmeras obras este tipo feminino, possuidor de uma hiperestesia sexual, cujo arquétipo eleito não era outro se não Messalina : « Lassata, non satiata ».³⁴⁷ A referência de Baudelaire em *Sed non satiata*, - só paracitarmos um dos mais famosos poemas da segunda metade do XIX -, não é outra se não Messalina. De fato, o título em latim utilizado por Baudelaire é o mesmo de um poema satírico de Juvénal sobre a Messalina histórica³⁴⁸.

Mas vejamos algumas fontes italianas que podem ter inspirado Henrique Bernardelli. Neste sentido, não poderíamos deixar de mencionar *La femme de Claude*³⁴⁹ (1877), do torinense Francesco Mosso (**Anexo I – Ilustração 41**), artista inquieto e inclinado a um spleen decadentista³⁵⁰. Talvez seja esta a obra italiana que mais se aproxima da proposta de Henrique. (imagem). O quadro é inspirado na peça teatral de Alexandre Dumas filho, também intitulada *La femme de Claude*³⁵¹, em uma evidente alusão à Messalina histórica, da qual já conhecemos a história.

O quadro, pertencente a Galleria Cívica de Torino, pode muito possivelmente ter sido visto por Henrique em uma das ocasiões em que esteve em Turim. E ainda que não o tenha visto pessoalmente, não era incomum a imagem de obras, por desenho, fotografia ou gravura, circularem no ambiente artístico italiano. Quando dizemos que esta é a obra italiana que mais se aproxima da proposta de Henrique, estamos nos referindo a construção do tipo feminino. Há até algo de semelhante na composição das duas obras, mas certamente se

³⁴⁶ Dentre tantos outros que poderíamos mencionar, podemos citar: D'ANNUNZIO, G.: *Triomphe de la mort* (1893). DATIN, H.: *Une femme fin de siècle*, Paris, Société d'Éditions littéraires, 1893. NORDEAU, M.: *Dégénérescence* (Entartung, 1892-1893), PÉLADAN, J., *Le Vicesuprême* (1884), HUYSMANS, J -K : *A rebours* (1884).

³⁴⁷ LASCAULT, Gilbert. op. Cit. p. 53. *Insatisfaites: Ici, souvent les femmes sont les insatisfaites, peut-être parce [...] ne s'occupent que de leur proper plaisir [...] . Telle est la figure de Messaline (que représente Rops) : "Lassata, non satiata"*.

³⁴⁸ Baudelaire, Charles. *Sed non satiata*. In: *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1961.p.40.

³⁴⁹ Autor: Francesco Mosso. Título: *La femme de Claude*. Datação: 1878. Localização: Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. O título em original está em francês.

³⁵⁰ SERRA, Rosanna Maggio. "La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'ottocento". In: *La pittura in Itália. L'Ottocento*. Milano:Electa, 1991. p. 79-78.

³⁵¹ DUMAS FILS, Alexandre. *La femme de Claude. Pièce en trois actes*. Représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre du Gymnase-dramatique, le 16 janvier 1873. Obra completa retirada do site: epelorient.free.fr

destacam as diferenças. *La femme* é a conturbada ação cênica de um “delito de honra”, vemos uma mulher que acabou de ser surpreendida em um ato não muito nobre, percebemos no seu pálido rosto a certeza de um castigo iminente, uma certa surpresa na forma como os braços estão representados, e percebemos na mesinha virada no chão, perto da cama, um sinal de violência. *Messalina*, como vimos, está longe de possuir esta narratividade.

Mas a obra de Mosso pode ter sido somente um ponto de partida, despertando a curiosidade de Bernardelli pela obra do autor francês. A peça de Dumas Filho é encenada em Roma, em outubro de 1882, no Teatro Valle, e é publicada na forma de livro em 1883. Henrique pode perfeitamente ter visto a peça, (lembramos que sua mãe era atriz e que ele teve uma educação direcionada para a apreciação deste tipo de espetáculo), ou mesmo lido o livro. Sua idéia de fazer *Messalina*, tal como ela é, pode ter surgido a partir daí.

Dumas Filho em *La Femme de Claude*, cria uma mulher, Cesarina, completamente vil, não somente em sua promiscuidade, mas por trair a sua nação, ao entrega-la ao inimigo. Assim como Messalina, Cesarina, devido a sua promiscuidade e outros delitos, é morta pelo marido, que, neste caso, é o herói da história. É evidente a visão negativa que Dumas possui a cerca da mulher, mas ainda assim, em sua peça, ele nos apresenta, como era usual na época, uma visão dicotômica: ou esta era uma meretriz perigosa ou era uma mulher pura e virtuosa. De um lado Cesarina e de outro a judia Rebeca, personificando a virtude e a pureza feminina em uma sociedade egoísta e decadente. Suas qualidades morais e espirituais brilham na mesma proporção em que estão ausentes em Cesarina.

Nesse ponto, *La femme de Claude* também pode ter inspirado Bernardelli em outro sentido: na escolha de expor em Chicago, lado a lado, *Messalina* e *Mater*. Esta última faria, então, o mesmo papel que Rebeca possui na obra de Dumas, simbolizaria o extremo oposto da mulher destituída de valor moral, corrompida, e traidora.

3.4. A Relação Mulher e Morte em *Messalina* – uma proposta de leitura

Mas, para além de representar um tipo humano, sobre o que se trata esta obra de Henrique Bernardelli? Acreditamos que a sua intenção em *Messalina* seja abordar a relação existente entre a mulher e a morte; confrontação fortemente presente não só na estória da Imperatriz romana, mas também no seu arquétipo enquanto *femme fatale*. Mas como Henrique nos apresenta na obra tal associação? Não vemos ali representada Valeria Messalina morta - o cenário de seu assassinato é bem outro, é àquele dos exuberantes jardins de Lucullus. Nem tampouco vemos a mulher como veículo da morte, com um punhal ensangüentado nas mãos ou com um amante moribundo caído aos seus pés. A relação se estabelece através de alusões, sugestões, onde nada é declarado, só indicado, permitindo, desta forma, várias leituras paralelas.

De certo que a confrontação entre mulher e morte não foi algo alienígena a cultura figurativa de fins do oitocentos, mas a temática foi em grande parte retomada de uma tradição iconográfica medieval, onde a figura do esqueleto contracenava com aquela da mulher, compreendida como a fonte dos pecados mundanos e dos prazeres passageiros. O significado destas imagens era àquele da Vanitas, termo que se origina da palavra inicial do livro bíblico do Ecclesiaste, "Vanitas vanitatum", uma reflexão sobre a vacuidade das coisas terrenas. A retomada desta iconografia ocorre principalmente por artistas belgas, como Wiertz, Rops e Mellery³⁵², todos eles ligados ao mórbido, ao macabro, ao demoníaco e a um certo tenebrismo. Porém, mais do que apenas reutilizar o tradicional tema da Vanitas, as suas obras apresentam, muitas vezes, o erotismo feminino como uma força corruptora³⁵³. Bons exemplos são as obras de Wiertz, *La*

³⁵² Autor: Xavier Mellery. Título: *L'immortalité*. S.D. A inscrição que aparece na obra é particularmente interessante: *Squelette répons moi: qu'as tu fait de ton âme?/ Flambeau qu'as tu fait de ta flamme?/ Cagés désert, qu'as tu fait De ton bel oisieu qui chantait?/ Volcan qu'as tu fait de ta lave?/ Qu'as tu fait de ton mestre esclave?*

³⁵³ LEGRAND, Francine-Claire. "L'aube du symbolisme pictural: Wiertz, Rops, Mellery". In: *Le Symbolisme en Belgique*. Imprimerie Laconti, Bruxelles, 1971.

belle Rosine (1847), de Mellery, *A Imortalidade*, e de Rops, *La mort qui danse* (1865) ou *Le vice suprême*³⁵⁴ (1884).³⁵⁵ **(Anexo I – Ilustrações 42, 43 e 44)**

Mas o que Henrique busca em sua obra está muito longe deste teatro de horrores à la Maeterlinck, por isso suas fontes iconográficas são outras - *Messalina* não nos resmunga, em meio a um sorriso irônico: “Les plaisirs débouchent sur la mort”, mas disfarçada, e mesmo agradavelmente, nos sussurra: “mors ultima ratio”³⁵⁶.

Nesse sentido, a pose que o artista escolheu para representar *Messalina* é bastante ambígua. A primeira vista, a tela nos apresenta uma mulher reclinada sobre almofadas, como se ali tivesse tombado para relaxar, satisfeita e exausta após o ato sexual, deleitando-se com o momento que se segue ao gozo. Mas o arquétipo da *Messalina* não implica a insaciabilidade? De fato, há algo na sua postura que intriga, um certo abandono, algo de inanimado, que nos faz pensar em um corpo que não é mais senhor de si, que se encontra em um estado de não-existência. Mas a pose de *Messalina* não se deve a um feliz acaso por parte do artista, ela encontra uma longa tradição na iconografia européia. **(Anexo I – Ilustrações 46 – 49)**

Ao olharmos para a obra, que parte do corpo de *Messalina* mais se destaca, ocupando mesmo um lugar de relevo na composição? É o seu braço direito, estendido, sem força, sobre a almofada. Assim colocado ele propositalmente nos traz a lembrança³⁵⁷ obras como *O Retorno de Meleagro*, a *Pietá* de Michelangelo, a *Colocação no Túmulo* de Caravaggio e Rafael³⁵⁸ e o

³⁵⁴ Desenho para o frontispício da obra literária de Josephin Péladan, *Le vice suprême*, *Estudes passionnelles de decadence*, 1884.

³⁵⁵ LASCAULT, Gilbert. op. Cit. p. 56-57. Segundo o autor, na obra de Rops, a Morte, para melhor nos seduzir, tem a face e os seios de uma jovem mulher.

³⁵⁶ Livre tradução: A morte é a razão final de tudo.

³⁵⁷ Citamos obras que Henrique certamente conhecia pessoalmente ou através de imagens, e que podem ter lhe inspirado. Mas o motivo do braço pendendo está tão enraizado na cultura figurativa ocidental, que mesmo que o fruidor da tela não o relacione diretamente a uma destas obras que citamos, ainda assim cremos que ele seja capaz de identifica a sugestão que a pose contém.

³⁵⁸ Autor desconhecido. Título: O retorno de Meleagro. Relevo de sarcófago romano. Datação: séc. II d.C. Localização: Museu do Capitólio, Roma. Autor: Michelangelo. Título: Pietà. Datação: 1499. Técnica: Mármore. Medidas: height 174 cm, width at the base 195 cm. Localização: Basilica di San Pietro, Vaticano. Autor: Caravaggio. Título: A Colocação no Túmulo. Datação: 1602-03. Técnica: Óleo sobre tela. Medidas: 300 x 203 cm. Localização: Pinacoteca, Vaticano. Autor: Rafael. Título: A Colocação no Túmulo. Datação: 1507. Técnica: óleo sobre madeira. Medidas: 184 x 176cm.

Marat, de Jacques-Louis David. Representações do corpo morto, de cunho sagrado ou profano, todas elas possuem o mesmo motivo, o braço direito que tomba sem vida.

O braço de *Messalina* não tomba, ele está estendido, o ambiente que a cerca não é o de uma tragédia de morte, no entanto, se repararmos bem, Henrique não se limita ao motivo do braço, a idéia é reforçada de outra forma. A parte superior do corpo de *Messalina* está ligeiramente voltada ao observador, sendo possível ver o antebraço esquerdo, dados em comum com as obras anteriormente citadas. Somente relaxando ou no *momento mori*? Não sabemos, mas sem sombra de dúvida o quadro, de forma bastante hábil, mas também sutil, nos induz a este questionamento.

Esta mesma pose, que acabamos de analisar, pode nos conduzir a uma outra leitura, que de certa forma não nega em nada a primeira, e cujas fontes iconográficas se encontram em inúmeras pinturas italianas: àquela da Misericórdia, reconhecida pelo gesto dos braços estendidos³⁵⁹. Sua significação pode ser de cunho eucarístico, da Misericórdia que nos é concedida por Jesus, ou pode possuir um senso humanitário mais largo, como a *Alegoria da Misericórdia*, de Cesare Ripa, compreendida como “um effetto de l’animo compassionevole verso l’altrui male”³⁶⁰, ou ainda, segundo Gravelot, ser a personificação da Benignidade³⁶¹.

Mas se em todos estes casos a Misericórdia é sempre concedida, em *Messalina* ela é rogada. Não é na hora da morte que pedimos misericórdia pelos nossos pecados? Com os braços assim estendidos, na sua inércia desapaixonada, ela parece indefesa diante do julgamento que lhe fazemos. Como em uma última confissão, ela se expõe como é, e nos diz: “São estes os meus pecados” e espera pela resposta.

Localização: Galleria Borghese, Roma. Autor: Jacques-Louis David. Título: A Morte de Marat. Datação: 1793. Técnica: Óleo sobre tela. Medidas: 162 x 128 cm. Localização: Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.

³⁵⁹ HERDING, Klaus. “La Mort de Marat et la religion civile”. In: Actes du colloque David contre David, Louvre, 1989. Paris: La Documentation Française, 1993. p.401-419.

³⁶⁰ RIPA, Cesare. Iconologia. Padova, 1611, p. 352.

³⁶¹ GRAVELOT, H. – F. et COCHIN, C. – N. Iconologie par figures ou Traité complet des allégories, emblèmes, etc. Paris, s. D. (1789-91). Rééd. Genève, 1972.

O lugar sobre o qual se deita *Messalina* também tem um caráter incerto, não sabemos se si trata de uma cama ou de um sarcófago (**Anexo I – Ilustração 50**). Henrique não dá ao objeto uma identidade definitiva. Sua intenção não foi a de simplesmente pintar uma cama - se fosse certamente teria feito, não lhe faltava conhecimento para isto -, ele opta, no entanto, por nos apresentar uma estrutura de mármore sobre a qual se encontra um baixo-relevo, conjunção que nos remete imediatamente aos sarcófagos da antiguidade. O próprio relevo, apesar da sua aparente singeleza, possui, aqui, um significado bastante forte: vemos os contornos de um homem nu, segurando um bastão e se fazendo acompanhar por um cão. Tanto o bastão, ou caduceu, como o cão são atributos reconhecidos de Hermes, que na mitologia grega era aquele que conduzia as almas até sua última morada³⁶². A ambigüidade encontrada na pose de *Messalina* é aqui de novo retomada com um propósito muito claro: aventar que o lugar onde se pratica os prazeres carnis pode ser também compreendido como o leito de morte.

A imagem, desta forma, por alusão, dá conta de tudo: a mulher viva, sobre o sarcófago, representa aquela que conduz, com sua crueldade uterina, à morte. Se morta, é aquela cuja devassidão só pôde ser contida através do seu assassinio, e por aí segue. Mas existe um detalhe na obra que nos faz pensar se a morte pode ser, aqui, unicamente interpretada como fim último de tudo. Seria uma afirmativa ou uma pergunta o que *Messalina* nos sussurra? Talvez ambas. Na tela, os alvos pés de *Messalina*, calçados por sandálias à romana, parecem pisar sob uma rosa. Símbolo reconhecido da transitoriedade da vida, no quadro estas flores se encontram por todos os lados, sobre o leito, caídas pelo chão, sob os pés de *Messalina*. Henrique não a representa esmagando a flor, mas o lugar a forma como ele a coloca não podem ter sido um acaso, um detalhe decorativo a mais na obra. Iconograficamente, o ato de pisar sobre algo significa ser-lhe vitorioso, significa sobrepujar o símbolo que o objeto representa. O motivo é bastante conhecido, encontramos-lo no *David de Donatello* (1430), na *Madonna dei*

³⁶² CAMPBELL, Joseph. The masks of God – primitiv Mothology. The Vikimg press, 1959. Na mitologia grega o cão era associado à imagem de Hermes devido a sua inteligência e devoção.

Palafrenieri de Caravaggio (1606) e em inúmeras outras obras a que Henrique deve ter tido acesso na Itália³⁶³. **(Anexo I – Ilustrações 51 e 52)**

Messalina triunfa sobre a morte, a transcende quando passa a fazer parte da história. Prostituta, sim, assassina, imoral, mas eterna, lembrada através dos séculos, representada em obras de arte, fonte de inspiração para romances e operas. É claro que o mérito da perenidade cabe a Messalina histórica, e a forma como o motivo foi utilizado na obra não deixa de lhe ser uma homenagem zelada.

Com todas as leituras que a obra pode suscitar, e elas são muitas, a imagem que vemos é, basicamente, a de uma mulher seminua reclinada sobre um sarcófago. Derivaria esta forma, direta ou indiretamente, de algum um modelo? Teria Henrique a tomado de alguma uma fonte figurativa anterior? Acreditamos que sim. Por um lado, ele parece ter retirado este motivo do quadro *Amor sacro e Amor Profano*, de Tiziano³⁶⁴. **(Anexo I – Ilustração 53)** Seguramente está é uma obra que deve ter marcado profundamente sua juventude enquanto estudante de pintura na AIBA, que contava com nada menos que duas cópias da tela³⁶⁵. Dentro da proposta de ensino artístico da Academia, uma das finalidades das cópias era, justamente, a de servir como modelo para os jovens alunos. Para Henrique, que ambicionava ganhar o Prêmio de Viagem, mais do que cópias da obra de um grande mestre, elas deviam simbolizar a possibilidade de concretização de um sonho. Certamente, tão logo se estabeleceu Roma, ele foi ver o original da obra, na Galleria Borghese³⁶⁶. Poderíamos até dizer que Henrique se interessou pela

³⁶³ O motivo estava em voga no final do século XIX, após o Papa Pio IX, em 1854, proclamar o dogma da Imaculada Conceição, cuja iconografia eleita foi a da Virgem tendo aos seus pés a lua crescente e a serpente. Scholastic, 13 October 1883, V. 17, p. 88.

³⁶⁴ Tiziano. *Amor sacro e amor profano*, 1514. Técnica: Oleo sobre tela, 118 x 279 cm. Localização: Galleria Borghese, Roma.

³⁶⁵ As duas cópias fazem parte da coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. Vítor Meireles, *Amor sacro* (cópia de Tiziano), Registro 66. Envio de pensionista. Zeferino da Costa, *Amor sacro* (cópia de Tiziano), Registro: 3243. Envio de pensionista. Vítor Meirelles ganha o Prêmio de Viagem em 1852, residindo durante 8 anos na Europa, primeiro na Itália depois na França. Zeferino da Costa ganha o Prêmio de Viagem em 1868, residindo 8 anos na Itália. Não sabemos as datas exatas em que os envios foram feitos, mas sem dúvida Henrique pôde vê-los expostos lado a lado, já que frequenta a AIBA até meados 1879.

³⁶⁶ Seja como for, ele não poderia ter ficado indiferente a esta tela. No último oitocentos, a fama que *Amor sacro e Amor profano* possuía era imensa, a ponto dos colecionadores estarem dispostos a adquiri-la por somas fabulosas. “In 1899, the Rothschilds offered to buy this world famous work at a price that was higher than the estimated value of the Villa Borghese and all its works of art (4,000,000 Lire as opposed to 3,600,000 Lire)”. Informação retirada do site:

obra na medida em que iconograficamente a figura nua simbolizaria o Amor profano, mas o fato é que até cerca de 1910 os especialistas em Tiziano consideravam que a figura nua representava o Amor celeste e a nobremente vestida o Amor terrestre, segundo os fundamentos da filosofia neoplatônica.

Na realidade, importa muito pouco, aqui, a atribuição dada às imagens no séc. XIX, muito menos qual significado lhes é atribuída hoje em dia. Henrique, se de fato o fez, se inspira no motivo da mulher seminua sentada sobre o sarcófago para fazer *Messalina*, e a significação que ele lhe investe é, como já vimos, aquela da *femme fatale*, produto do clima cultural europeu de fins do séc.XIX³⁶⁷

Outra fonte de inspiração para Henrique podem ter sido as esculturas funerárias, onde, como em *Messalina*, o “cadáver” está isolado de qualquer contexto e onde a representação não é justificada por qualquer ação que a precede (**Anexo I – Ilustração 54**). Não é nada absurdo pensarmos assim, levando-se em conta que o artista dividia, em Roma, o atelier com o irmão escultor, Rodolfo Bernardelli, onde não só deve ter entrado em contato com reproduções destas esculturas, como deve ter conhecido outros escultores, como os italianos Giulio Monteverdi e Achille D’Orsi. Ambos amigos de Rodolfo, que, não por acaso, se tornaram famosos por suas esculturas tumulares. Poderíamos, aqui, citar inúmeros exemplos deste tipo de escultura, que bem podem ter fascinado Henrique, desde as tumbas etruscas, onde esculturas femininas, com seios desnudos, eram colocadas reclinadas ou deitadas sobre a tampa do sarcófago, passando pelas esculturas mortuárias gregas no estilo do *Dying Gaul*³⁶⁸ até

gallery.euroweb.hu/html/t/tiziano/mytholo1/sacred_p.html

³⁶⁷ Panofsky, em *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, analisando obras dos séculos XI, XII e XIII, chega à conclusão que os artistas submeteram originais da arte clássica a uma interpretação cristã, ou seja, o modelo escultórico da Venus Pudica podia converter-se em Eva. Ele denomina este fenômeno como “princípio de disjunção”, ou seja, a atribuição de um novo significado a uma forma tomada de uma produção artística anterior. A proposta de Análise Icológica de Panofsky, cujos fundamentos encontramos no seu livro *Estudos de Iconologia*, se direciona à arte realizada, grosso modo, entre os séculos XI e XVI, e certamente existe uma série de implicações ao tentarmos utilizá-la para a análise de uma obra realizada em finais do século XIX. Não é este o nosso intuito no presente trabalho. No entanto, acreditamos que este “princípio de disjunção”, com características particulares, também ocorre na arte oitocentista. PANPFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Presença, 1981. _____. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

³⁶⁸ Nos referimos aqui aos casos em que a personagem representada, mesmo sendo vítima de uma morte violenta, possui uma escultura funerária que omite completamente este fato. A

chegarmos a escultura funerária oitocentista italiana, como o *Monumento della famiglia Casati*, de Enrico Butti³⁶⁹, de 1890. Este último certamente não lhe passou despercebido, e nele encontramos alguns pontos em comum com a obra de Henrique, como a contradição entre a perenidade e transitoriedade, que, mesmo sendo mera coincidência, denuncia um questionamento em comum perante a morte, na cultura italiana de fins do oitocentos³⁷⁰. **(Anexo I – Ilustração 55)**

denominação de “Dying Gaul” a este tipo de escultura funerária é feita por Panofsky, tendo como modelo a escultura *The Dying Gaul* (3rd Century B.C.), que se encontra no Museu Capitolino, Roma. Sobre isto ver E. Panofsky. *Tomb Sculpture*, NY: 1964. p. 56. Só para saciar a curiosidade, *The Dying Gaul* representa um guerreiro celta e trata-se de uma cópia romana de uma escultura em bronze dedicada a Pergamon por Atollos I, em comemoração as vitórias sobre os gauleses, que haviam invadido a Ásia menor em 239 d.C.

³⁶⁹ Enrico Butti. *Monumento della Famiglia Casati*, 1890. técnica: Mármore. Localização: Cimitero Monumentale, Milão.

³⁷⁰ DE MICHELI, Mario. *La scultura dell'Ottocento*. Torino : UTET, 1992. Serie Storia dell'arte in Italia.

3.5. *Mater* – Da temática e da linguagem pictórica do artista³⁷¹

Mater segue um sentido completamente oposto ao de *Messalina*. Se é bem verdade que nas últimas décadas do oitocentos a imagem da mulher é aquela de uma atraente pecadora, bem ao estilo dos romances de D'Annunzio³⁷², é bem verdade, também, que ela foi, principalmente na Itália, a da mãe e da esposa, pilar da ordem social contemporânea.

Percebe-se no meio burguês italiano pós-unitário, no qual Henrique estava imerso, o surgimento de uma moral que “amava as meias medidas e o bom senso”³⁷³ e que possuía, ao menos aparentemente, parâmetros bem rígidos e serem seguidos. Em substancia, os olhares se voltavam para a Casa como valor central na formação das disposições sociais, sendo a mulher consagrada no seu papel de organizadora, educadora e protetora³⁷⁴. Uma aliada fortíssima para a consolidação destes ideais foi a religião católica, - particularmente forte na Itália, sede do Papado -, que através de vários movimentos em prol da família cristã, elegeu a mulher como célula base do doméstico, chave para a felicidade individual e para o bem comum³⁷⁵. Bom exemplo é a imagem da mulher na literatura católica, que pregava as virtudes femininas e sua função social decorrente das mesmas:

Doçura; compaixão e amor materno fazem parte das virtudes inatas do sexo feminino. Às mulheres cabem, portanto, as obras da misericórdia e caridade, o cuidado dos doentes dos pobres e dos velhos; a elas que tem os filhos, cabe-lhes a responsabilidade pela sua primeira educação, pela sua instrução religiosa e pelas regras do saber viver.³⁷⁶

³⁷¹ *Comincia, o piccolo fanciullo, a riconoscere col sorriso la madre* – VIRGILIO. Bucoliche, Egloga IV (trad. di Luigi Rignanesi)

³⁷² Veja *Il Piacere*, “biografia erótica” do personagem, poeta e artista Conde Andréa Sperelli-Fieschi d'Ugenta. D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere* (1889). Milano: Oscar Mondadori, 1995.

³⁷³ PINELLI, Orietta Rossi. “Dopo la unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale”. In: *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1991.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ HALL, C. - Sweet Home - in DUBY, G. & ARIÈS, P. (org.) - *História da Vida Privada - da Revolução Francesa a Primeira Guerra* - 5ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1991, volume 04, p. 53-93.

³⁷⁶ DESAIVE, J. P.- “As Ambigüidades do Discurso Literário”. In DUBY, G. & PERROT, M. (org.) - *História das Mulheres - do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Editora Afrontamento, 1991, volume 03, p. 304-305.

Nos mesmos anos em que Henrique está estudando na Itália, tem início, por Giuseppe Cellini, a pintura dos afrescos da *Galleria Sciarra*³⁷⁷, em Roma (**Anexo I – Ilustração 56**). Sem dúvida este é uma das concretizações pictóricas, dos anos 80, mais importantes para compreendermos o papel social da mulher no meio em que Henrique se encontrava. Assim como *Cuore*³⁷⁸ parecia uma espécie um prontuário das regras de comportamento para a infância, as pinturas a encausto da *Galleria Sciarra* lembravam um vademecum, muito bem concebido, de deveres e morais para as jovens italianas. Os afrescos representavam qualidades abstratas, que ganhavam materialidade na imagem de jovens senhores em vestes da moda. “Benigna, Domina, Amabilis, Fidelis, Misericors, Iusta, Pudica, Sobria, Patiens, Fortis, Humilis, Prudens”, estavam ali representadas e fortemente cimentadas pelas citações virgilianas: *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem* e *Non ignara malis miseris succurrere disco*³⁷⁹.

A decoração da *Galleria* serve para percebermos como era forte naqueles anos a importância atribuída à imagem da mulher virtuosa e o seu papel enquanto guardiã da moral e a possível influência que esta doutrina causou em Bernardelli. Mas, comparando a imagem de *Mater* com a destas jovens senhoras burguesas e refinadas, sabemos que o caminho que Henrique encontra para sua *Mater* é bem outro.

A figura materna, em particular, ganhava destaque naqueles anos, graças, dentre outros fatores, aos já mencionados movimentos cristãos de mulheres, cujos eixos fundamentais eram: a fé contra a razão, a caridade contra o capitalismo e a reprodução como auto-justificação. A maternidade surgia como a bandeira principal, e a nova imagem da infância como detentora da inocência e bondades humanas reforçava a defesa de que a mulher “devia viver em um ambiente

³⁷⁷ A decoração da *Galleria Sciarra* por Giuseppe Cellini, tem início em 1886 e termina por volta de 1888. Fonte: *Guide rionali di Roma - Trevi VI*. Fratelli Palombi, (a cura di Angela Negro).

³⁷⁸ DE AMICIS, Edmondo. *Cuore*. Milano, Fratelli Treves Editori, 1886.

³⁷⁹ *Comincia, o piccolo fanciullo, a riconoscere col sorriso la madre*. In: BUCOLICHE, Egloga IV di Virgilio (trad. di Luigi Rignanesi). *Non ignara del male imparo a soccorrere i miseri*. In: *Accoglienza ospitale di didone*. I Libri di Didone. L'Eneide di Virgilio. Traduzione collettiva. (a cura di Salvatore Conte). Edizioni USEA, 2005.

harmonioso e virtuoso, tomando para a si a educação desta semente abençoada que perpetuará a vida humana: a criança”³⁸⁰. Importante ressaltar que esta mulher/mãe já estaria naturalmente dotada de tudo o que se necessita para a educação das crianças pelo simples fato de ter nascido mulher e poder gerar a vida³⁸¹.

Na Itália, em particular, a maternidade era encarada como uma espécie de libertação da escravidão do pecado. A mulher, como no poema *Nirvana* (c.1890), de Luigi Illica, no caminho da sua redenção, depois de vagar como "gelida larva con ne li occhi lacrime fatte di ghiaccio", só obtém o perdão se puder escutar e responder a voz do seu seio que a chama a desempenhar seu papel de procriadora e de mãe:

Or ecco fuori della valle livida/ appaion alberi! Là da ogni ramo chiama forte un'anima/ che pena ed ama; ed il silenzio è vinto e la umanissima/ voce che dice: Vieni! A me vieni, o madre! Vieni e porgimi/ il seno, la vita. Vieni, madre!... Ho perdonato! (...) Ecco! E il viso d'un bimbo, e il seno succhia/ avido e bacia! Poi bimbo e madre il grigio albero lascia/ cadere avvinti...Là su Nirvana irradia! Là su il figlio/ con seco tragge la perdonata Madre.... Oh, umana questa fede che dimentica/ e che perdona³⁸².

Algumas obras deste período nos dão a dimensão de como esta idéia da redenção dos pecados através da maternidade foi transposto para as artes. Um bom exemplo é o díptico de Luigi Nono, *Refugium Peccatorum*, pintado em 1883, e *Ave Maria, de 1891*, expostos lado a lado na *Esposizione Internazionale di Monaco* de 1892. As duas telas representam a mesma figura feminina de *popolana*: em uma, enquanto pecadora, curvada sob o peso de seus delitos morais, e, em outra, redimida, com o filho nos braços, com a mão a tocar, gratamente, os pés de mármore de uma escultura da Virgem Maria, no duomo de Chioggia. **(Anexo I – Ilustrações 57 e 58)**

³⁸⁰ DESAIVE, J. P.- op. Cit. P. 304-305.

³⁸¹ PERROT, M. "Figuras e Papéis". In DUBY, G. & ARIÈS, P. (org.). *História da Vida Privada - da Revolução Francesa a Primeira Guerra* - 5ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1991, volume 04, p. 121-186.

³⁸² *Catalogo di Segantini* (a cura di Gabriella Belli e Annie-Paule Quinsac). In occasione della Mostra Antologia tenutasi a Trento in Palazzo delle Albere 9 maggio-30.

Até certo ponto, podemos pensar que *Mater* desempenha o mesmo papel quando exposta junto com *Messalina*, em Chicago. Embora as duas obras não apresentem a mesma personagem, como parece ser a intenção de Nono em *Ave Maria* e *Refugium Peccatorum*, sem dúvida *Mater* simboliza essa glorificação da mulher, cuja maternidade redime de qualquer pecado.

Fica bastante claro, a partir do que foi exposto anteriormente, o porque da escolha de Henrique, em 1886, por realizar um quadro cujo tema fosse a maternidade; tratava-se, sobretudo, de um assunto de interesse comum aos artistas daquela geração. Mas além do denominador comum que une *Mater* à estas obras, é preciso conjuntamente compreender aquilo que lhe é irredutível: Como Henrique opta por abordar tal temática? Quais foram às suas escolhas frente às novas propostas que surgiam no âmbito da arte italiana? Que problemáticas pictóricas se apresentam e qual a forma como o artista buscou solucioná-las?

Mater possui a mesma função quer já havíamos notado em *Messalina*, a de materializar, através da imagem feminina representada, uma série, neste caso, de virtudes e valores morais. No entanto, *Mater* possui um caráter simbólico, inexistente em *Messalina*, que a aproxima muito mais de uma alegoria do que propriamente de um tipo “humano”. Poderíamos dizer que *Mater* é um tipo supra-humano, o que corresponde, de resto, com a idéia divinizada que se fazia sobre a maternidade e o comportamento angelical que se esperava, naqueles anos, que as mães possuíssem. Não é à toa, como veremos, que o arquétipo a que *Mater* se volta seja àquele da Virgem Maria, detentora máxima de todas as virtudes que se espera de uma boa mãe e mulher: “Benigna, Domina, Amabilis, Fidelis, Misericors, Iusta, Pudica, Sobria, Patiens, Fortis, Humilis, Prudens”.

Henrique faz com que *Mater* funcione efetivamente como a representação de um tipo “humano”, lançando mão de artifícios que fazem com que a obra, de imediato, transmita ao expectador todas as virtudes morais que a imagem materna deveria representar. Especulações que retirariam a força simbólica que a obra possui, como quem é a figura retratada, onde ela se encontra, a que época pertencia, não são formuladas de imediato na mente do fruidor, e ainda que

ocorram em um segundo momento, não ha uma resposta certa para elas. Henrique consegue manter o indefinido da obra, distanciando a figura representada do nosso mundo concreto e real e a colocando num universo subjetivo, irreal, de modo a nos fazer perceber que não estamos diante da representação de uma simples camponesa a dar de mamar, mas sim de algo cujo significado está para além disto. **(Anexo I – Ilustrações 17, 18 e 19)**

Uma das estratégias que o artista utiliza para que a idéia contida na obra seja imediatamente inteligível, é destituir a obra de qualquer caráter anedótico, ou seja: a projeção no tempo de um momento único capturado pela pintura; que nos distancia da sensação visual imediata por nos conduzir tanto ao passado como ao futuro, fazendo com que a nossa atenção se desvie da obra ela mesma. Em obras de cunho anedótico, como em *Goie materne*, de Nicolo Cannici, vemos, normalmente, uma cena cotidiana recheada de pequenos detalhes que, a primeira vista, nada tem a ver com a ação principal. Estes detalhes são os indícios que nos permitem reconstruir, mentalmente, como a cena representada se originou e de que modo ela vai se desenrolar. Não há nada de anedótico em *Mater*, nós ignoramos quem é a figura ali representada, onde ela se encontra, suas razões. O espectador é inteiramente ocupado pela presença misteriosa e poderosa da imagem feminina.

O cenário, em *Mater*, possui pictoricamente um peso menor dentro da obra, se comparado com aquele atribuído à figura principal. Ele não prende nossa atenção, não podemos com segurança relaciona-lo a um lugar concreto e real, e a sensação de estranheza que ele nos transmite, faz com que voltemos nossa atenção para a imagem da mulher. De fato, em *Mater*, a pouca estrutura arquitetônica que vemos serve para confundir, e não para elucidar. A Mãe e a criança estão em um lugar indefinido, misterioso, enigmático. Vemos ao fundo uma mureta, sabemos que ela esta sentada sobre algo, mas seu largo manto não nos permite saber sobre o que, no primeiro plano temos representado uma espécie de arbusto. Seria um nicho de igreja, um altar, a frente de uma simples habitação camponesa?

Assim como em *Messalina*, em *Mater* o artista escurece toda o fundo da tela. Em ambas as telas tal estratégia serve não só para impor uma resistência à entrada imaginativa, de modo a destacar outros elementos da composição, mas também para carregar o ambiente de mistério, ainda que este mistério tenha conotações diferentes em cada uma das duas obras. Em *Messalina* ele tem um caráter sombrio, que nos faz pensar em algumas obras de Von Stuck, como a tela *Sin*, de 1893; é um escuro que envolve várias conotações negativas a ele vinculadas: ignorância, cegueira moral, sofrimento e morte. Em *Mater*, o artifício de escurecer todo o fundo da tela a dota de um mistério mais profundo, de cunho religioso, que dentro do contexto da obra nos remete ao mistério da vida humana, e ao ato de crer através da fé, que se contrapõe à necessidade do homem incrédulo de ver o inefável³⁸³.

O rosto da figura feminina parcialmente coberto pelas sombras, recurso, como já vimos, também utilizado em *Messalina*, não era em absoluto novo nas artes em meados de 1880. Alguns pintores vinculados às propostas realistas³⁸⁴, na busca de representar a vida contemporânea da forma mais real possível, em toda a sua vulgaridade ou banalidade, sem enobrece-la ou torna-la pitoresca, procuravam suprimir de suas obras todos os processos retóricos aos quais os artistas recorriam para enobrecer e idealizar seus personagens. As fórmulas idealizadas do pathos e todo o repertório de gestos, poses e modos de agrupar as figuras, que vemos nas grandiosas pinturas de história, como em *O juramento dos Horácios*, de David, muito excepcionalmente apareciam na pintura de realistas, como por exemplo Courbet, e quando ocorria era sob a forma de citação ou parodia (sobretudo em Manet). O interesse estético, portanto, deveria se desvincular dos objetos representados e passar a residir somente nos meios de representação: a pincelada, a cor, a fatura, a forma, as impressões puramente visuais. A supressão da utilização das figuras de retórica possuirá uma ampla

³⁸³ A passagem de Bíblia que faz alusão a esta necessidade, é: Evangelho segundo João (20; 29), referente à Incredulidade de Tomé. João 20:27:Depois disse a Tomé: Chega aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos; chega a tua mão, e mete-a no meu lado; e não mais sejas incrédulo, mas crente. João 20:28: Respondeu-lhe Tomé: Senhor meu, e Deus meu! João 20:29: Disse-lhe Jesus: Porque me viste, creste? Bem-aventurados os que não viram e creram.

³⁸⁴ Bom exemplo é Courbet.

continuidade em obras de artistas vinculados as novas tendências subjetivistas nas artes em fins do século XIX.

Em *Mater* não é o pathos da figura feminina ou da criança que nos transmitem as sensações que temos ao olhar a tela. O propósito de tal recurso é o mesmo em *Messalina*: oblitera-lo enquanto possível centro psicológico da composição. Para compreendermos como funciona, basta compararmos *Mater* a uma obra apenas alguns anos anterior a ela, *O repouso*, de Bouguereau, onde o artista concentrou-se nos rostos de suas figuras e os idealizou. Em *Mater* o rosto da mulher está em grande parte sombreado pelo panejamento que envolve sua cabeça, ainda assim, pelos poucos traços faciais aparentes, podemos encontrar algumas pistas quanto ao seu caráter. O nariz de águia, os lábios caídos, uma acanhada papada, *Mater* está muito longe de possuir qualquer traço que a vincule a beleza, a delicadeza ou a frivolidade. Seriedade e retidão, eis o que este rosto nos passa. Mas este dado é apreendido de forma imediata, o rosto da figura, seja por estar em parte obscurecido seja por ser pouco atraente, não nos convida a contemplação ou especulações.

Na obra, as cores que o artista escolhe utilizar são de grande importância. E é justamente o valor à elas atribuído pelo artista que o aproxima da proposta de grande parte dos artistas ligados as idéias subjetivistas que começam a penetrar na Itália em meados de 1880. Um dos objetivos mais difundidos da de tais correntes, cujo movimento mais conhecido é o Simbolismo, era procurar estabelecer uma comunicação direta com o mundo interior do fruidor através dos elementos formais dinâmicos das artes visuais - linha, cor e forma³⁸⁵. A força da sugestão visual nas obras de Henrique é inegável. Toda *Mater* é construída por cores frias, como o verde e o azul do manto da figura materna. O tom mais quente da obra se encontra no panejamento em torno da cabeça “muito vigorosamente cuidado...”³⁸⁶, que chega muito perto do dourado, aludindo, possivelmente, a um halo. Mas é o azul que predomina na obra, através de esparsas pinceladas nos cabelos da criança, na pele da mãe, no misterioso fundo da tela. Nada de cores

³⁸⁵ SILVERMAN, Débora L. *L'Art Nouveau en France. Politique, psychologie et style fin siècle*. Flammarion, Paris, 1994. 5. p.84.

³⁸⁶ Ibidem. p.84-90.

que poderíamos associar a paixão, ao passional, ou a qualquer outro sentimento de intensidade passageira. Henrique, como a grande maioria dos artistas do seu tempo, parece ter entrado em contato com a doutrina das correspondências, na qual cada cor, cada emoção (amor, ódio), cada imagem visual, mesmo complexa, possuiria um equivalente em cada dos outros domínios. Realmente, colocadas lado a lado, *Mater* e *Messalina*, o que se destaca de imediato são os opostos criados através das cores: a firmeza de caráter, a fortaleza, a verdade, e a dignidade que os tons sóbrios e opacos de *Mater* nos transmite, se opõe os tons brilhantes, avermelhados, fortemente sensuais e voluptuosos, em *Messalina*.

3.6. Poética simbolista e outras tendências subjetivistas na arte

Em obras como *Mater* fica bastante evidente a receptividade de Bernardelli as novas tendências subjetivistas que surgiam no âmbito da arte italiana³⁸⁷. A Exposição Romana de 1883, que sabemos, graças à documentação existente, ter sido acompanhada com interesse pelos Bernardelli³⁸⁸, pode ser considerada como uma espécie de marco inicial, a partir do qual membros de peso do meio artístico italiano se posicionam abertamente a favor de uma nova estética, que deveria se contrapor àquela realista/verista que predominava até então.

D'Annunzio, sobre a exposição, escreve quando da sua aparição como articulista:

Nós queremos algo bem diferente. Queremos algo realmente jovem, algo realmente novo. Estamos muito cansados desta solidez que é peso, desta pureza que é frieza, deste realismo que é feiúra³⁸⁹

Menos poéticas, mas não menos interessantes são as palavras de Camilo Boito sobre a mesma exposição, contrapondo o *Refugium peccatorum* de Nono e o *Il Voto* de Michetti, com outras obras premiadas, como *La raccolta delle castagne*, de Boggiani e *Muini dell'Adige* de Bezzi : “quadri di soggetto povero, senza invenzione, di mera impressione del vero”³⁹⁰

Essa frase de Boito é particularmente significativa, pois nos fala sobre a condição e o valor dos elementos puramente visuais dentro das novas abordagens subjetivistas, que surgiam. O efeito pictórico passava a ser sinal de uma sensação ou sentimento individual e subjetivo do pintor, e não mais “mera impressione del

³⁸⁷ A mesma receptividade a tais tendências subjetivistas pode ser sentida em *Messalina*, sobretudo quando pensamos no caráter ambíguo e nos significados alusórios que a obra possui.

³⁸⁸ Em carta de 20 de fevereiro de 1883, os Bernardelli contam para Mafra, com entusiasmo, sobre a exposição. Documento localizado no Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Pasta Rodolfo Bernardelli.

³⁸⁹ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Crítica à exposição romana de 1883*. Ciatado em: MIGLIACCIO, Luciano. “Os novos. Arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque”. op. Cit.

³⁹⁰ BOITO, camillo. “La Mostra di Belle Arti e la nuova Galleria Nazionale”. In: Nuova antologia, vol. 69, 16 maggio 1883, n. 10, p. 232-138.

vero”, ou seja, uma reação objetiva e altamente sintonizada com a natureza, como nas pinturas ligadas ao verismo³⁹¹.

Portanto são nos anos que Henrique se encontra estudando em Roma que os primeiros sopros dos questionamentos “simbolistas” começam a penetrar na Itália. Em meados dos anos oitenta, a partir do contato com artistas ingleses, como Mason e Leighton, - e provavelmente, através destes, com o pensamento ruskiniano -, e com artistas alemães, como Böcklin, Feuerbach, Lenbach, Hans von Marées e Hildebrand³⁹², tem início nos ambientes romano e napolitano uma gradual mudança no gosto artístico, sendo o verismo (técnica e conteúdo) cada vez mais substituído por uma interpretação mítico-emotiva da realidade³⁹³. O momento catalisador destes primeiros fermentos simbolistas foi o *editio picta* do texto de D’annunzio Isaotta Guttadauro, publicado, em 1886, a exemplo dos livros ilustrados ingleses. A iniciativa tinha como ponto de referimento os princípios basilares do movimento prerafaelita, ao qual, de fato, se voltava a geração mais nova dos pintores romanos³⁹⁴. Surgem ainda nestes anos importantes movimentos ligados as tendências simbolistas, como a “Escola Etrusca” que, fundada por Nino Costa em 1884, que agregava artistas italianos e ingleses na busca de uma pintura de cunho idealista e subjetivista., e o “*In Arte Libertas*”, surgido em fevereiro de 1886. O objeto polêmico do meio artístico romano passa a ser, então, sobretudo a pintura de gênero e de gênero histórico, vista como desprovida de conteúdo espiritual.

A aproximação de Henrique Bernardelli às idéias simbolistas e outras tendências subjetivistas explica, ao menos em parte, suas escolhas na hora de tratar o tema da maternidade. *Mater* possui o mesmo clima, quase mágico, irreal, de obras realizadas nos mesmos anos que ela, como a *Pastorella* de Michetti, de 1887, ou *Ave Maria* de Segantini, de 1886, que, como *Mater*, pairam entre o

³⁹¹ FRANCISNA, Francis ...[et alii]. *Modernidade e modernismo – Pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify Ed, 1998. p. 189

³⁹² Sobre a presença dos artistas alemães na Itália, ver: I “*Deutsch-Römer*”, *Il mito dell’Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900*. Milano: Mandadori Edit, 1988.

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ LAMBERTI, Maria Mimita. “I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti”.op. Cit. p. 52-72.

secular e o religioso ³⁹⁵. Vale a pena destacarmos que *Mater*, no entanto, já se distancia das propostas mais “maduras” do simbolismo italiano, realizado no final da década de 1890, como vemos em obras como *Angelo della Vita*³⁹⁶, ou ainda na já citada *Le cativi madre*³⁹⁷, do mesmo Segantini. **(Anexo I – Ilustrações 59 e 60)**

Pode parecer talvez estranho, para alguns, relacionarmos a obra de Henrique Bernardelli ao Simbolismo, uma vez que a fortuna crítica sobre o artista, via de regra, relaciona a sua produção artística da década de 1880 com o verismo. Todavia, tal relação se torna evidente quando pensamos no movimento simbolista não somente nos limites do território francês, mas, sim, de uma forma mais ampla. Devemos lembrar que boa parte do mundo ocidental possuiu, entre fins do séc. XIX e início do XX, artistas que, dentro das particularidades artísticas de cada país, estiveram vinculados aos movimentos subjetivistas, e dentre eles aos ideais simbolistas. Tais artistas podem ser agrupados apenas porque rejeitaram as concepções realistas da arte que haviam predominado na geração anterior, e que continuava a existir. De fato, o movimento não conheceu, ao menos no seu início, nem direcionamentos inflexíveis nem regras nitidamente formuladas. Podemos mesmo afirmar que ele não foi um estilo plástico, na medida em que não possuiu uma unidade de medidas, um conjunto de regras formais, seguidas espontaneamente ou por obrigação³⁹⁸. Mas apesar das divergências exteriores, se existe um verdadeiro fundamento do Simbolismo, este foi a doutrina das correspondências. É ela o que liga a vasta produção visual dos anos 80 e 90, sendo um ponto em comum entre tendências e grupos, e é ela que, como vimos, está fortemente presente na obra de Bernardelli, sobretudo em *Mater*.

³⁹⁵ Segantini. *Ave Maria a trasbordo* (Versione II).1886. Olio su tela. cm 120x93. San Gallo, Fondazione Otto Fischbacher.

³⁹⁶ Segantini. *L'angelo della vita*.1896. Matita dura su carta, cm 59,5x43. St.Moritz, Museo Segantini

³⁹⁷ Segantini. *Le cattive madri*. 1896-1897. Graffito su cartone, cm 40x74. Zurigo, Kunsthaus.

³⁹⁸ Citado em LEGRAND, Francine-Claire. op. Cit.

3.7. *Mater*: Entre a *Virgo lactans* e a Camponesa – uma proposta de leitura

O público oitocentista, (brasileiro ou estrangeiro) não precisou ter qualquer conhecimento erudito ou restrito para compreender sobre o que *Mater* se tratava, ou melhor, para saber sobre qual era o seu tema; ele fazia parte da suas experiência de vida. Até o final do século XIX os hospitais tinham um papel insignificante para a sociedade, pois se acreditava que não poderiam oferecer nada além do que já era realizado em casa. Eles existiam para os dependentes e necessitados, e neste sentido, qualquer mulher que aceitasse dar à luz em um hospital público deveria ser indigente, prostituta, doente mental ou apresentar alguma doença contagiosa. Dava-se à luz em casa, com uma parteira, cercada de parentes e rostos conhecidos, mesmo sendo uma casa simples e muito pobre. E, naturalmente, a única forma existente para se manter um bebê depois do parto era ao lado de sua mãe, recebendo leite materno³⁹⁹ (ou, em alguns casos, de uma ama de leite). O aleitamento materno era uma cena comum, ou pelo menos um fato comum, na vida da grande maioria das pessoas em fins do século XIX. Impossível ter olhado então para a *Mater* de Henrique e não reconhecer, ainda que com um certo estranhamento, uma mulher a amamentar uma criança. E, de fato, a partir da documentação existente, pudemos constatar que foi desta forma que a obra foi compreendida pelo meio artístico carioca do período.

Certamente que diferentes níveis de leitura podem ser feitos desta e de qualquer outra pintura, sendo a compreensão que o fruidor faz de uma obra, dependente do repertório de sua cultura visual, do acesso que ele tem ao conhecimento erudito (mitologia, literatura, filosofia, etc), dentre outros fatores. Segundo os professores da Academia Imperial de Belas Artes, no parecer de 1887, *Mater* seria “uma mulher do campo a amamentar uma criança”. Grande parte dos críticos, como Gonzaga Duque, viu em *Mater* apenas, “um belo tipo de mulher amamentando uma criança”. Já no texto do catálogo da Exposição de

³⁹⁹ UNGERER, Regina L. S. *História do alojamento conjunto*. J Pediatr (Rio J) 1999; 75 (1): 05-10 . <http://www.aleitamento.org.br/iblce/regina.html>

Chicago do 1893, ela seria uma pobre mãe em vestes de Madonna. A qual destas leituras, afinal, a obra mais se aproxima?

Basta comparar o seu quadro com outros, realizados naqueles anos, para percebermos que *Mater* não se trata da simples representação de uma camponesa italiana, como julgaram os eruditos professores da AIBA. Vejamos uma obra como *Gioie Materne*, de Nicolò Cannicci, de 1881. A cena nos mostra uma mulher do campo no seu papel de mãe; tudo remete a pobreza e a simplicidade, mas em momento nenhuma a miséria que sabemos ter existido durante aqueles anos na Itália: os personagens estão a porta de uma choupana descontraídos e alegres, vemos a mãe com o menino no colo, a jovem de pés descalços sentada no chão e os brancos gansos por perto⁴⁰⁰.

Gioie Materne trata-se, portanto, de uma cena comum, embora um tanto idealizada, onde vemos personagens que podem muito provavelmente ter sido reais, já que era bastante usual, naqueles anos, camponeses posarem para artista, que lhes faziam croquis ou tiravam fotos. São inúmeras as diferenças que poderíamos destacar entre as obras, dentre elas o fato de *Mater* ser destituída de ação e narratividade, prescindir um cenário reconhecível e consecutivamente ser dotada de uma temporalidade indeterminada. Mas certamente a diferença mais marcante é o fato de *Mater* não ser a representação de uma mulher real, como vemos em *Gioei Materne*.

A mulher que vemos representada em *Mater*, apesar da evidente alusão, não pode ser pensada somente como uma matrona a amamentar o filho; suas proporções são muito maiores que o normal, sua estrutura física nos faz lembrar muito mais uma das Sibilas de Michelangelo do que a de uma simples camponesa **(Anexo I – Ilustração 62)**. Sua imagem é de uma concretude, de uma solidez,

⁴⁰⁰ PICONi, Marianonietta. op.Cit. p 509.Como inúmeros pintores de sua época, Cannicci esta envolvido com a moda de uma pintura pseudo-popular, decorrência do triunfo de um gosto específico da burguesia que “através de uma certa retórica da estratificação (social), exorcizava o problema da miséria autêntica, pacificando a própria consciência”. Era uma pintura que se comprazia com descrições detalhadas, com cenas de velhos e crianças em interiores que mostravam uma miséria pitoresca, com algo de inocente e incorruptível. Tais obras não tinham como intenção mostrar a realidade tal como ela se apresentava para o povo, mas sim em mostrar o universo camponês um como um cotidiano cheio de vida e beleza, rico em signos nacionais, alcançando mesmo uma qualidade de pintura que não pode ser considerada desprezível na sua orientação neoflamenga.

que impressiona pela força que emana. Além disto, esta figura feminina poderosa é carregada de significados simbólicos e alusões religiosas, dentre as quais a mais significativa é a sua aproximação, certamente não impensada, com a tradicional representação da Madona com o menino⁴⁰¹.

Mas não devemos pensar que a intenção de Henrique tenha sido única e simplesmente a de representar a Virgem com o Menino. Bom exemplo de pintura religiosa, para compararmos com *Mater*, é *La Madonna del Rosario*, de Giuseppe Zattera, exposta na *Esposizione Triennial di Belle Arti de Modena*, de 1882. Apesar desta possuir suas inovações, estava bem dentro dos parâmetros da Igreja de como a imagem de Virgem deveria ser representada⁴⁰²: uma mulher de beleza angelical, de olhos baixos, com um rosário ao redor do pescoço, a fitar com amor o menino em seu colo. **(Anexo I – Ilustração 61)**

Outro modelo de Madona ao qual Henrique poderia ter se voltado, bastante inovador se comparado ao de Zattera, é o da *Salve Regina* de Domenico Morelli, comentada desta forma, no Catálogo da mesma Exposição de Belas Artes de Modena :

Giusta le ardite divinazioni del moderno pensiero, che vorrebbe pur fondare la leggenda religiosa con tutte le realtà della vita, potrebb'essa l'amorosa visione con più forte rilievo scolpire la personalità dell'artista e la indipendenza dal tipo tradizionale? Risponda per tutte la Virgine, ch'ebbe nome Salve Regina dal Morelli. Piacevole, ma non eletta nelle forme del volto che si direbbe ricalcato dal vero più comune di una donna del popolo, un'alta significazione di grandezza infinita la fan parere quasi divina. Stupenda fan parere quasi divina. Stupenda

⁴⁰¹ Sobre a iconografia da *Virgo Lactans*, ver: PEREGO, Natale. *Una madonna da nascondere. La devozione per la "Madonna del latte" in Brianza, nel lecchese e nel triangolo lariano*. Milano: Cattaneo editore, 2005. KUNESH, Thomas Peter. *The Pseudozygodactylous Gesture of the Lactating Goddess: Evolution and Migration*. Graduate School of the University of Minnesota, 1990. Site:

<http://www.darkfiber.com/pz/index.html>.

REBAUDO, Ludovico. "Fausta, Pietas e la Virgo Lactans .Migrazione di un motivo". In: *Società e cultura in età tardoantica. Atti dell'incontro di studi (Udine 29-30 maggio 2003)*, a cura di Arnaldo Marcone. Firenze: Le Monnier, 2004. p.181–209. Site: www.lemonnier.it/LMU/LMU/pdf/STUMarcone/12%20Marcone%20181-209.pdf

⁴⁰² *L'Esposizione Triennial di Belle Arti. Modena*: Società d'incoraggiamento per gli Artisti della província di Modena, Tip. Soleami, 1882.

figura, le cui mani segnate dalle grazie e riflettenti le tinte dell'opale e della rosa, sembrano a fermare al tocco del celeste fanciullo...⁴⁰³

Muito distante da Madonna de Zattera, sem dúvida alguma *Mater* se aproxima muito mais da *Salve Regina* de Morelli, no que diz respeito, principalmente ao uso de um tipo do povo na representação da Madonna. Mas ainda assim, diante da obra de Domenico Morelli temos certeza de que estamos vendo uma representação religiosa, o que na tela de Henrique é apenas sugerido. *Mater* jamais seria confundida com uma pintura de destinação religiosa, na qual o artista teria tido o cuidado de utilizar uma iconografia mais específica e objetiva, como a aureola, o rosário, ou mesmo o clássico maphorion.

O que nós percebemos, portanto, é que *Mater* não é propriamente, nem a representação de uma camponesa, e nem a da Madona. A intenção do artista na obra é exatamente esta, fazer com que ela paire entre as duas representações, sem ser, contudo, nenhuma delas. **(Anexo I – Ilustrações 63,64,65 e 66)**

Mas por que a obra teria sido no Brasil, de fins do oitocentos, compreendida somente como a representação de uma camponesa a dar de mamar? Não estaria a alusão à Madona com o menino ali suficientemente evidenciada? Seria por, de fato, não terem percebido na tela tal relação ou por não julgarem relevante ou positivo menciona-la? Não sabemos. Mas certamente não foi pelo desconhecimento da possibilidade de associação entre a imagem da mulher e àquela da Virgem Maria, pois se tratava de um lugar comum na arte europeia e estado-unidense de fins do XIX. Em meados do século, para intelectuais como Jules Michelet e August Comte, a mulher (esposa e mãe) era um ser puro, de constituição frágil e de sensibilidade delicada, que tinha como maior virtude o dom do auto-sacrifício. Enfim, um perfeito modelo de altruísmo. Esse pensamento, - que sem dúvida alguma era conhecido no Brasil, graças ao interesse de alguns intelectuais pelo Positivismo - , encontrava ecos na produção artística do período, literária e figurativa, - e também esta não deve ter sido de todo desconhecida dos

⁴⁰³ Provavelmente uma referencia a obra do artista napolitano que faz parte do *Trittico della Madonna delle rose*, localizada em Corigliano, Palazzo Campagna. Não encontramos maiores informações sobre esta obra.

brasileiros. Bom exemplo é o romance *Lucile* (1860), de Owen Meredith, um grande sucesso popular em toda segunda metade do século XIX, cuja fala de uma das personagens sentencia desta forma a “missão da mulher”:

Redonner vigueur, racheter, régénérer,/Tell est la mission de la femme sur terre./Donner naissance à la miséricorde du ciel descendu sur terre,/La mission de la femme : il lui est permis d'écraser/La tête du serpent, et de distiller,/Dans la douleur et le péché, triste lot terrestre,/es bienfaits qui font tout oublier; née pour soigner,/Pour apaiser, pour consoler, pour aider, pour guérir/Le monde malade qui s'appuie sur elle⁴⁰⁴.

No casamento ou no celibato, a mulher deveria aspirar a pureza de uma vestal e a abnegação de uma santa. E mediante sua pureza salvadora, como não conceder à mulher a posição da única figura histórica que triunfou sob o tríplice papel de esposa, virgem e mãe: Maria, a mãe de Deus? A mulher, sublime esposa, virginal, mãe da pureza, torna-se o tema favorito dos pintores do último oitocentos. Todos os anos, na Royal Academy, no Glass-Palast de Munich, nos salões de Paris e na Pennsylvania Academy, os pintores expunham obras edificantes que eles batizavam como *Madonna dos tempos modernos*, *Madonna de la Chaumière*, *O Espírito do cristianismo*, etc.

No entanto, devemos reconhecer que estas representações da mulher-Maria, submissa, resignada, passiva, maleável, frágil, meiga, não poderiam estar mais distantes da imagem que Henrique nos apresenta em *Mater*. Basta a colocarmos lado a lado com obras como *Saint Maternité*, de Thomas Gotch, ou *La Vierge sur son trône*, de Abbott Thayer para perceber-lo (**Anexo I – Ilustrações 67 e 68**). *Mater* nos faz lembrar muito mais um das figuras femininas de Artemisia Gentileschi, concretas, fortes, vigorosas, do que uma das agradáveis e delicadas figuras botticellianas que vemos nas telas de então. Neste sentido, a alusão a Madonna não teria sido mencionada pelos representantes do meio artístico carioca de fins do oitocentos devido ao desconhecimento de tal possibilidade, mas pelo simples fato de não se ter reconhecido ali tal alusão. As referenciais e as finalidades de Henrique Bernardelli em *Mater* são bem outras que a dos artistas

⁴⁰⁴ Citado em DIJKSTRA, Bram. op. Cit. p. 29.

que citamos anteriormente; os modelos a que ele se volta, e a sua visão da maternidade, apontam em outro sentido.

Neste momento devemos nos perguntar à que tendências artísticas, à obra de quais artistas Bernardelli se volta quando opta por fazer uma obra cuja principal característica é a ambigüidade de significado. Concordamos com a idéia comum, difundida na fortuna crítica sobre o artista, de que a obra de Domenico Morelli exerceu grande influência sobre Henrique Bernardelli durante seus anos de estudo na Itália, mas cremos que os interesses dele não eram direcionados somente ao artista napolitano. Para compreendermos as escolhas de Bernardelli na fonte das novas propostas italianas é necessário ampliar o seu leque de opções. Nesse sentido, figura de grande importância para compreendermos as proposições de Henrique em *Mater* é Francesco Paolo Michetti, cuja influência sobre o aprendizado artístico italiano do artista “carioca” foi significativa.

É compreensível a admiração que Michetti causou em Henrique. Com uma postura social parecida em certos aspectos com aquela de Courbet em 1848, Michetti era o protótipo do artista rebelde, antiacadêmico, que vinha impor uma nova técnica à pintura verista italiana, postura que certamente era fascinante para os jovens artistas que ali estavam a estudo. As principais obras do artista estiveram presentes em Exposições que Henrique visitou, como aquela de Turim de 1880, na qual o favoritismo da crítica e do público recaiu sobre o artista abruzzese e na A Exposição Nacional de Roma de 1883.

Michetti, nas suas pinturas, através de figuras como *Mater*, fortes e dignas, enfocava a vida rural de sua região, os Abruzzi, e as remotas sobrevivências, dentro da religião institucional, de hábitos e cultos que se apartavam e a distinguiam da vida contemporânea. A religiosidade popular, com sua mescla de elementos sacros e profanos, foi uma das características mais fortes da obra de Michetti. É ela que motiva a realização de telas de grandes proporções, que abordavam as procissões populares, como, por exemplo, *O Voto*, que descrevia a festa de São Pantaleão, em Miglianico, ou *Corpus Domini*. **(Anexo I – Ilustrações 69, 70 e 71)** A temática da maternidade também foi vista por Michetti em *Mammita*, obra que serviu como estudo para *Corpus Domini*. Na tela, a

maternidade angelical, profundamente vinculada aos valores católicos, pode ser sentida na personagem principal, uma mãe que segura alegremente no colo duas crianças. O cenário é àquele das escadarias de uma igreja, sua atmosfera é de festiva felicidade profana; no segundo plano, vemos uma jovem freira com seu longo rosário e uma bíblia nas mãos, simbolizando a benção da igreja sobre aquela figura materna, ser angelical escolhido por Deus para gerar a vida. *Mammita* é a imagem da mulher que assume em toda a sua plenitude a maternidade como algo divino e vendo a sua criança como fruto de Deus. *Mater* possui um aspecto mais solene e composito, sua atmosfera não é festiva como em *Mammita*, ainda assim, a relação da maternidade como uma função divina e a concepção da criança como fruto de Deus está fortemente presente em ambas as telas através da mescla de alusões que nos remetem tanto ao mundo camponês como ao universo do sagrado e do mito.

De fato, como ocorre nas obras de Michetti, ficamos pensando o quanto neste quadro Henrique não aponta para as antigas crenças e reminiscências pagãs vinculadas ao culto mariano na Itália meridional. Henrique, em *Mater*, não opta por uma iconografia tradicional e reconhecida da Madona com o menino, preferindo relacioná-la a iconografia da *Virgo Lactans*, - que consiste na Madonna com o seio esquerdo descoberto, amamentando o Menino Jesus. Não era usual, em fins do oitocentos, em obras de destinação oficial, representar a Virgem dando de mamar ao menino; a *Virgo Lactans* havia sido um sujeito devocional bastante difusos entre séculos XV e XVII, tendo a imagem presente em várias igrejas, posteriormente, no entanto, tal devoção se perde em grande parte devido a Reforma Católica, que pôs fim a "età dell'oro" das Madonas maternas, em parte pelos posteriores avanços da medicina ligados ao parto e ao aleitamento⁴⁰⁵ (**Anexo I – Ilustrações 63,64,65 e 66**). Por fim, após o Papa Pio IX proclamar, em 1854, o dogma da Imaculada Conceição, parecia muito pouco digno a Maria, agora mais do que nunca pura, aparecer com um seio a mostra. Isso explicaria, em parte, o

⁴⁰⁵ Perego documenta os vários casos em que restauros modernos de imagens que aparentemente seriam de Madonas com o Menino, revelam que na verdade tratavam-se de imagens da *Virgo lactans*, modificadas com o crissimo de um panejamento sobre o seio.

fato de no meio artístico carioca a relação com a Imagem da Madona não ter sido cogitada, ou que não se tenha havido, caso notada, referenciais a ela. Isso de fato justificaria um dos comentários colocados no julgamento da obra pelos membros da congregação da AIBA, que consideraram “a obra erroneamente intitulada *Mater*”, uma vez que o termo em latim aludiria não a qualquer Mãe, mas a mãe de Jesus.

Segundo os estudiosos, a imagem da Virgem amamentando teria se derivado da representação de Isis dando de mamar ao pequeno Horos. Sua imagem, devidamente cristianizada, teria fornecido as bases para uma representação da mãe de Cristo mais suave a maternal que àquela da *Theotókos*, que dominava a arte paleocristã até o século VI. O culto a imagem da Maria amamentando teriam se difundido por toda a cristandade, primeiro no mundo bizantino, e depois, como uma consequência das Cruzadas, no Ocidente. Os cavaleiros cruzados, portadores de relíquias e imagens sacras, em suas andanças acabaram por favorecer a migração de obras de arte de uma ponta a outra do Mediterrâneo. Alguns estudiosos atribuem sua introdução no Ocidente também aos templários, que teriam atribuído a imagem de Maria amamentando um significado místico, dedicando-lhe culto nas suas sedes ocidentais. Segundo Giuseppe Galasso, na Itália meridional, o sincretismo entre tradição cristã e pagã atribuiu, rapidamente, um lugar de primeira importância à Mulher (Donna), tanto que o culto à Donna (la Madonna) tornou-se difuso e resistente em vários centros, pequenos ou grandes, do território então correspondente ao *Regno di Napoli*. Em algumas regiões, tal culto assumiu mesmo uma fisionomia ainda mais complexa, por misturar-se com toda uma simbologia mágico-sacra própria do meridione, perceptível, por exemplo, no ritual das *Sete Madonnas do Aventino*⁴⁰⁶.

Várias tipologias de *Madonne* prosseguiram sendo veneradas na cultura popular italiana de fins de oitocentos, sobretudo aquela chamada *del latte*. A permanência do culto da *Madonna del latte* (*Virgo lactans*) na religião popular italiana oitocentista se explica não somente pela sua relação com as Grandes

⁴⁰⁶ G.GALASSO. *L'altra Europa.- Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Mondadori, Milano, 1982

Mães pagãs, como Ceres, mas também por desempenhar o papel de protetora das mulheres grávidas. Os perigos do parto unidos a necessidade de poder prover o aleitamento sem ter de recorrer a uma ama de leite eram argumentos suficientes para alimentar devoções e fazer nascer appositi ritos, sobretudo femininos, mantendo as mais ancestrais praticas mágico-sacras. Uma delas é a ligação fortemente simbólica entre o leite e a água (ambos líquidos de vida e de fecundidade, provenientes tanto do seio da mulher como daquele da terra). Não é à toa que as representações da *Virgo lactans* eram freqüentemente colocadas próximas a fontes e poços sagrados⁴⁰⁷. A imagem da Madona amamentando, continuava a ter a mesma ligação simbólica o mesmo significado pagão atribuído a antigas deusas da fertilidade, que representavam a terra.

Henrique Bernardelli certamente entrou, quando das suas andanças por Napolés, em contato com imagens da *Madonna del latte*. E se a sua *Mater* faz referência a imagem da Virgem com o menino, certamente é ao sujeito devocional da *Madonna del latte* que ele se volta, consciente de toda a sua carga de significados profanos.

Iconograficamente, poderíamos especular se o artista, para além da *Madonna del latte*, não poderia ter se voltado à outras fontes. Se de fato o fez, muito provavelmente foi àquela da Caritas, cuja iconografia, em fins de oitocentos, foi bastante decorrente nas artes visuais. Henrique bem pode ter encontrado referências em ambas as representações, já que uma não exclui necessariamente a outra. Muito pelo contrário, os seus significados, como veremos mais adiante, estão, em alguns pontos, bastante próximos na cultura da segunda metade do oitocentos.

Sem nos aprofundarmos muito, no cristianismo a Caritas compõe, com a fé e a esperança, as três virtudes teológicas. O seu significado pode ser compreendido como amor no seu senso religioso: o amor que Deus dedica aos seus filhos e que todos os homens, na qualidade de filhos de Deus, devem ter por

⁴⁰⁷ Sobre este assunto existe o curioso estudo de Natale Perego intitulado "Una Madonna da nascondere", publicado por Cattaneo Editore in Oggiono. Segundo este autor, uma outra prática ligada ao culto da *Madonna del latte* consistia no uso "di grattare polveri d'intonaco dai dintorni dell'affresco, per scioglierle in acqua e usarle come poção medicinal simil-lattea".

si e pelos outros. Na sua forma mais extrema ela significaria auto-sacrifício (que, não por acaso, como vimos, era uma das mais adoráveis virtudes femininas do século XIX). Sua iconografia, segundo consta, foi “definida”, ou ao menos tonou-se popular, a partir da publicação da *Iconologia*, de Cesare Ripa, onde a Carita era representada como uma mulher a amamentar uma criança, enquanto outras duas, entorno dela, esperavam pela sua vez. **(Anexo I – Ilustração 72)**

Na Segunda metade do século XIX, à iconografia da Caritas passava a ser atribuído um novo, ou um duplo, significado. As representações da República ou da Nação ganhavam, da parte de alguns artistas, as suas principais características iconográficas. Bom exemplo é *La République*, de Honoré Daumier, de 1848⁴⁰⁸ **(Anexo I – Ilustração 73)**. No quadro, como comentou o historiador e político, Guizot⁴⁰⁹:

“[avec] une sorte de gravité religieuse (...) la Charité remplit un devoir, et l’air de méditation qui s’allie dans ses traits au sentiment de satisfaction que donne un devoir rempli fait croire qu’elle réfléchit (...) à d’autres enfants qui ont besoin d’elle comme ceux qu’elle soulage, et aux moyens par lesquels elle pourra étendre sur eux sa bienfaisante influence”.

Protetora dos necessitados, nourrissante, a Caridade não precisava de grandes modificações para encarar as virtudes do regime republicano. Com panejamento tricolor, solidamente sentada para dar uma idéia de força e estabilidade, *La République* de Daumier se impôs como obra emblemática da representação da França Republicana. Outro artista que faz largo uso da iconografia da Caridade é Bouguereau. Sua *Alma Parens*, de 1883 **(Anexo I – Ilustração 75)**, é, antes de tudo, uma obra patriótica. A imagem da mulher cercada por crianças e com o seio desnudo, representa nada mais que a Mãe França nutrindo seus filhos. As cores da nação estão ali representadas através das flores azuis, brancas e vermelhas. Em ambas as obras, a mulher amamentando simboliza a terra, só que não a terra numa concepção mais ampla, mas sim o território francês, a Mãe França.

⁴⁰⁸ Honoré Daumier. *La République*, 1848. Collection Moreau-Nélaton Musée d’Orsay, Paris. Cuja esquisse era intitulada, *La République nourrit ses enfants et les instruit*.

⁴⁰⁹ que perdera o poder precisamente com a revolução de 1848.

Não podemos negar que Henrique Bernardelli pode ter visto estas, e outras obras, em que a iconografia da caridade foi pensada da mesma forma. O que diferencia *Mater* destas obras, no entanto, - e o que nos faz perceber que a idéia principal do artista, ao contrario dos seus colegas franceses não era a de realizar uma representação da Nação -, é o fato de que não há nada em *Mater* que indique está leitura. Não vemos na tela representado nenhum elemento que a vincule, seja ao já decadente regime Monárquico, seja ao nascente regime republicano, ou que, para além do plano político, procure representar o Brasil: o artista não concebe a imagem feminina como uma mestiça, não representa na tela um pé de café, ou situa a cena numa choupana de pau-a-pique. Se de fato o artista se volta para tais obras, o que lhe despertou o interesse foram os significados originais que a iconografia da *Caritas* possui, e que é mantido em tais obras, assim como por aqueles que ela passa a possuir em comum com a representação da *Madonna del latte*. A ideia do auto-sacrifício (virtude teológica da Caridade) está particularmente aludida na tela através dos espinhos que a planta colocada no primeiro plano ostenta, e que fazem referencia, ainda que de forma sutil, a coroa de espinhos que Cristo carrega durante a Paixão. O que nos leva novamente a representação da Virgem com o menino.

A mulher que amamenta, na tela de Bernardelli, possui, de fato, muitas faces: ela é a camponesa amamentando o seu filho, mas é igualmente a Madonna, mas não a Madonna do catolicismo oficial, e sim aquela dos cultos populares do sul da Italia, em que a imagem de Maria e aquela de antigas deusas da fertilidade se fundem. Mas também ela é a Caridade, no sentido em que é àquela que protege e nutre, e que é capaz do auto-sacrifício em favor dos seus filhos.

Considerações Finais

Na presente dissertação procuramos compreender de forma mais aprofundada a trajetória de Henrique Bernardelli durante a década de 1880, anos em que se encontra estudando na Itália, e de maneira mais ampla, o modo como o meio artístico carioca das duas últimas décadas do século XIX reagiu às inovações da cultura figurativa italiana, principalmente da pintura realista e simbolista feitas na Itália no período que se segue à sua unificação, em 1870. Um outro objetivo da pesquisa foi possibilitar uma melhor compreensão sobre a recepção das obras do período de formação italiana do artista, quando expostas no Brasil em 1886.

Ao circunscrevermos o período estudado à década de 1880 não excluimos a fase inicial da formação artística de Henrique na Academia Imperial de Belas Artes, assim como procuramos, ainda que brevemente, analisar como ocorreram os primeiros anos de sua estadia no Rio de Janeiro, logo após o retorno de cerca de oito anos na Itália.

Na tentativa de lançarmos alguma luz a forma como se deram as relações entre Brasil e Itália no segundo oitocentos, enfocamos com particular atenção a principal instituição de ensino artístico do país, a Academia Imperial de Belas Artes, assim como a sua continuação durante os primeiros anos da República, já sob o nome de Escola Nacional de Belas Artes. Foi possível concluir que, de fato, as relações da AIBA/ENBA com a Itália não foram menos significativas do que aquelas estabelecidas com a França. A Itália pode ser pensada mesmo como uma das “portas” que possibilitavam os artistas brasileiros entrar em contato com as últimas tendências da arte no panorama internacional, tendências estas que eram trazidas pelos artistas quando de seus regressos ao Brasil, e mesmo ainda durante as suas estadias na Itália, através do envio de obras que figuravam em exposições.

Pudemos constatar que tais inovações artísticas eram percebidas sobretudo pelos críticos de arte. Ao analisarmos o debate gerado pela exposição que Henrique realiza no Rio de Janeiro em 1886, foi-nos possível detectar que, ao contrário do que usualmente se acredita, as obras do artista – todas elas realizadas na Itália - foram bem recebidas pela imprensa carioca. A mostra causou mesmo entusiasmo da parte de alguns críticos, como Oscar Guanabara, que chegou a afirmar que a Exposição de 1886 era mais significativa que as exposições gerais ocorridas até então. Foi possível ainda averiguar, por exemplo, que a formação italiana de Henrique era percebida, por alguns críticos, como sendo superior a francesa de Rodolfo Amoedo e Firmino Monteiro, artistas que se encontravam na década de 1880 estudando em Paris.

Já a análise da trajetória de Henrique Bernardelli veio desmistificar várias opiniões formadas sobre o pintor, difundidas e reafirmadas na bibliografia disponível sobre o artista, assim como naquela referente a arte no Brasil no século XIX. Uma das idéias mais usuais - encontradas ainda em publicações recentes - é a de que os artistas do Oitocentos não possuíam a capacidade de absorver as novidades que surgiam no âmbito da arte européia, limitando-se aos ensinamentos das academias, sendo esse mesmo ensino acadêmico visto como retrógrado. O caso de Henrique Bernardelli se apresenta como uma boa oportunidade para verificarmos que os artistas que se dirigiam para a Europa absorviam, sim, as inovações que por lá surgiam.

Ao analisar de forma mais detida as obras *Mater* e *Messalina*, pudemos perceber o quão imerso Henrique estava na cultura figurativa italiana daqueles anos. As telas revelam que o artista entrou em contato tanto a teoria da *macchia*, através das obras e dos escritos dos Macchiaioli e dos Pos-macchiaioli, assim como “absorveu” as novas tendências subjetivistas que começavam a penetrar na Itália, durante aqueles mesmo anos em que o artista ali se encontrava a estudo.

No primeiro capítulo da dissertação procurei apresentar um panorama, bastante consiso, das principais correntes artísticas italianas entre 1850 e 1900,

período em que os artistas saídos da AIBA e da ENBA estão ali estudando. Destacamos a atuação dos mestres com os quais tais artistas estudaram, muitos deles de grande renome, como Cesare Mariani, mestre de Zeferino da Costa, e Monteverde, de Rodolfo Bernardelli.

Ainda neste primeiro capítulo, em um segundo momento, fizemos uma revisão da biografia do artista a partir de levantamentos realizados tanto na bibliografia disponível, mas também acrescentando novos dados que surgiram da documentação encontrada ao longo desta pesquisa. Nos seus sub-capítulos, revemos datas e informações sobre sua trajetória artística e sua vida pessoal (quase sempre indissociáveis), reavaliamos a forma como o artista procurou solucionar as problemáticas pictóricas comuns a sua geração, assim como buscamos apresentar a imagem que se teve do artista ao longo da sua carreira e a sua imagem na recente historiografia da arte.

No segundo capítulo, tratamos fundamentalmente sobre a forma como a produção italiana do artista foi recebida pelos críticos de arte atuantes nos periódicos que circulavam no meio artístico carioca - tendo em vista que o processo de criação só se completa durante a recepção. A partir da leitura atenta das apreciações sobre a Exposição de 1886, constatamos que algumas questões mereciam maior destaque. O terceiro capítulo, portanto, foi subdividido de forma a procurar responde-las, enfocando os seguintes tópicos: A superioridade da formação italiana àquela francesa na fala de alguns críticos. A mitificação da imagem do artista. As diferentes formas como sua obra foi pensada: pintura paisagem, pintura histórica e pintura de gênero.

Finalmente no terceiro capítulo, analisamos duas obras de Henrique Bernardelli que acreditamos ser particularmente significativas para a compreensão de sua produção na década de 1880 e início da de 1890: *Mater* e *Messalina*. Nos sub-capítulos referente ao estudo destas obras procuramos rever os dados históricos das suas trajetórias, assim como nos dispomos a responder as

seguintes perguntas: Como a imagem feminina era pensada em fins do oitocentos? Como Henrique opta, nestas duas telas, por abordar tal temática? Quais foram às suas escolhas (técnica e conteúdo) frente às novas propostas que surgiam no âmbito da arte italiana?

Acreditamos ser necessário ressaltar que a pesquisa não agrega, e nunca possuiu a pretensão de agregar, as mais diversas abordagens passíveis de serem realizadas a obra de Henrique Bernardelli do período por nos abordado. Seria mesmo humanamente impossível realizar aqui tal proeza. Vale a pena também acrescentar que este trabalho está longe de esgotar os estudos sobre a produção artística daqueles pintores e escultores cujos laços com a cultura figurativa italiana foram significativos. Devemos ainda mencionar que vários pontos que mereciam maior destaque foram por nós deixados de lado - como a relação entre as obras do (s) artista (s) e o pensamento político e filosófico da época - em prol de outros que, é necessário dizer, nos pareciam mais agradáveis e interessantes, e que, portanto, tornaram o desenvolvimento da pesquisa mais prazeroso.

Acreditamos, apesar das suas lacunas e falhas, que os resultados dessa pesquisa poderão ser úteis para o aprofundamento da obra de Henrique Bernardelli das duas últimas décadas do século XIX, assim como da história da pintura brasileira do período, -abrindo novos focos de reflexão sobre a produção artística do século XIX.

Referencias Bibliográficas

1 - Artes visuais no Brasil:

1.1. Publicados a partir de 1985

ACADEMISMO. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

ACERVO Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Santos, 2002.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

ARAÚJO, Emanuel (org.) *Um Olhar Crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas – memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994.

BAEZ, Elizabeth Carbone. *A Academia e seus modelos*. Rio de Janeiro: Gávea, PUC, no 1, 1985. p 15-23.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo / Salvador: Metalivros / Fundação Emílio Odebrecht, 1994, 3 vols.

BITTENCOURT, José Neves. *Território largo e profundo. Os acervos dos museus do Rio de Janeiro como representação de Estado Imperial (1808-1889)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História, UFF, 1997. (Tese de doutorado).

CADORIN, Monica de Almeida. *A pintura de retratos de Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 1998. (Dissertação de mestrado)

_____. "A pintura histórica de Vitor Meirelles". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p.165-174.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO: A ARTE BRASILEIRA NA COLEÇÃO FADEL - DA INQUIETAÇÃO DO MODERNO A AUTONOMIA DA LINGUAGEM. Rio de Janeiro: Andrea Jackobsson Estúdio/Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro". In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2002, nº 10, pp. 46-57.

_____. "Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura". In: *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002. p. 69-92.

_____. *Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXe. Siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Paris: Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1999. (Tese de doutorado em História da Arte).

CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era Moderno Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. "A Escola Nacional de Belas Artes de São Paulo: instrumentalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 311-333.

_____. "Rodolfo Amoedo entre a Academia e a Academia". In: Chiarelli, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Editorial Lemos, 1999. p. 153-157.

_____. *De Almeida Jr a Almeida Jr: A crítica de arte de Mário de Andrade*. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes (Teatro Cinema e Artes Plásticas), USP, 1996. (Tese de doutorado)

CIPINIUK, Alberto. "A Pedagogia Artística de Lebreton". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 47-52.

_____. *A estética da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Departamento de Filosofia, UFRJ, 1985.

COLI, Jorge. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (Tese de livre docência).

_____. "Como estudar a arte brasileira no século XIX?". In: *Catálogo Paço Imperial. O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN, 1999.

_____. "A Primeira Missa e a invenção da descoberta". In: Novaes, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 107-127.

CONSIDERA, Eliane. "Uma modernidade bem-comportada. O panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Vitor Meireles e Langerock". In: Salgueiro, Heliana Angott(coord.). *Paisagem e a arte*. São Paulo: CBHA, 2002. p. 287-294.

CORELLI, Mário. "Jean-Baptiste Debret, um pintor de história nos trópicos". *Catálogo da Exposição de Jean-Baptiste Debret – um pintor de história no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 1990.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *O retrato feminino na pintura brasileira (1800-1950); do realismo ao romantismo – análise estética e sociológica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. (Dissertação de mestrado).

COUTINHO, Wilson. "O Brasil visto por Debret". In: *Arte Hoje*. Rio de Janeiro: n. 6, 1977.

CUNHA, Almir Paredes (org.). *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999.

DAZZI, Camila. *A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886 - apreciação da imprensa*. In: *Anais do I Encontro de História da Arte do IFCH Unicamp*, ed. do IFCH, 2006.

_____. *Crítica de Arte: reescrevendo o século XIX no Brasil*. In: CD-ROM: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – ANAIS. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

_____. A Formação do Pintor Henrique Bernardelli na década de 1880- algumas considerações. In: *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, EBA/UFRJ - IART/UERJ, 2004. v.1. p.131 – 140, 2004.

DENIS, Rafael Cardoso. "A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 181-196.

DIAS, Elaine Cristina. *Debret: A pintura de história e as ilustrações de corte da "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"*. Campinas: Programade pós-graduação em História, UNICAMP, 2001. (Dissertação de mestrado).

DIAS, Mariza Guimarães. "Monumento tumular do maestro Carlos Gomes na cidade de Campinas. In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 259-272.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EULÁLIO, Alexandre. "O século XIX". In: *Catálogo da exposição Tradição e Ruptura*. São Paulo: 1984.

_____. *Literatura e pintura. Simpatias, diferenças, interações*. Campinas: Centro de Estudos Alexandre Eulálio (CEDAE), UNICAMP, s.d. (manuscrito).

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Editora Mercado das Letras, 1994. (Col. Arte: Ensaios e Documentos)

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro: programa de pós-graduação em História Social, IFCS/UFRJ, 2001. (Tese de doutorado).

_____. "O Ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes". In: *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002. p. 9-41.

_____. "A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes". In *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002. p. 179-194.

_____. "A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e suas relações com o panorama internacional de ensino". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ. p. 147-156.

_____. "Expedição das Borboletas. Coleção José dos Reis Carvalho - Museu D. João VI". In: Salgueiro, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e a arte*. São Paulo: CBHA, 2002. p. 280-286.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. "Academia Imperial de Belas Artes: "inspiração" da Academia de Belas Artes da Bahia". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 11-16.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de Arte em Oscar Guanabara: Artes plásticas no século XIX*. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2005. (dissertação mestrado)

GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Unicamp, SP, 2005. (dissertação mestrado)

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002 (Catálogo de exposição).

KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1980.

LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: Programa de pós-graduação da FAU/USP, 1991. (Dissertação de mestrado).

LEITE, José Roberto Teixeira [et alii]. *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1994

LEMOES, Perseu de Castro de. *José de Castro (1885-1921): um pintor de Pernambuco no virar dos séculos XIX e XX*. Recife: Assessoria Ed. do Nordeste, 1984.

LIMA, Heloisa Pires. "Negros debretianos - Um momento da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 109-118.

LUZ, Angela Ancora da. "A Escola Nacional de Belas Artes: Porões e Salas ou Modernidade e Tradição" in KERN, Maria Lúcia Bastos; BRITES, Blanca. *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: PUCRS Virtual, 2002.

MACÊDO, Fábio Ricardo Reis de. *Campofiorito e a questão da arte menor*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Ciências da Arte, UFF, 2000. (Dissertação de mestrado).

MATTOS, Claudia Valladão de. "Independência ou Morte!: O Quadro, a Academia e o Projeto Nacionalista do Império". In: *O Brando do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 79-117.

Matute, Laura Gonzalez. Félix Bernardelli y su taller. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco-Instituto Cultural Cabañas-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de San Carlos, 1996.

MELLO E SOUZA, Anna Maria de. *O Rio de Janeiro pitoresco visto pelos artistas viajantes na primeira metade do século XIX*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 1997. (Dissertação de mestrado).

MENDONÇA, Aureo Guilherme. *A crítica de arte no Brasil em fins do século XIX e início do XX: Gonzaga Duque e Angyone Costa*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 1998. (Dissertação de mestrado).

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (Catálogo de exposição).

_____. "Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar". In: MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*, 2001. p. 31-36 (Catálogo de exposição).

NAVES, Rodrigo. "Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 33-36.

_____. "Debret, o Neoclassicismo e a escravidão". In: *A forma difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

O DESEJO NA ACADEMIA. 1847-1916. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991. (Apresentação: Edson Monteiro Alves)

LIRA, Lenice da Silva. "Paisagem: construção da natureza e da cidade na arte pictórica do Rio de Janeiro, no século XIX". In: Salgueiro, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e a arte*. São Paulo: CBHA, 2002. p. 259-264.

OLIVEIRA, Vladimir Machado. *Do esboço pictórico a rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura de batalha de Pedro Américo*. São Paulo: Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, USP/FLCH, 2002. (Tese de doutorado).

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *Anais do seminário 180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA / UFRJ, 1997.

_____. (org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ, 2001/2002.

_____. "A questão da ornamentação na arquitetura eclética". In: Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro : Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, 1999. p. 139-151.

_____. "Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão". In: *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 8, 2001. p. 72-83.

_____. "A história da Academia: um problema a ser repensado na História da Arte Brasileira". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 11-16.

_____. "Arte no Brasil no século XIX". In: *História da arte no Brasil : textos de síntese*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, 1999. p. 43- 75.

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2001. (Dissertação de mestrado).

RIBEIRO, Marcos Tadeu Daniel. "O Conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 65-78.

ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. São Paulo: Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, USP, 1998. (Tese de doutorado).

SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2004 (tese de doutorado)

_____. *A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História Crítica de Arte, EBA/UFRJ, 1995. (Dissertação de mestrado).

_____. "O Pompierismo francês e suas relações com a pintura acadêmica brasileira no século XIX". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 157-164.

SANTOS PEIXOTO, M. E. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1989.

SCHANNER, Irmgard. "A originalidade na representação da natureza na pintura de Agostinho da Motta". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 175-180.

SILVA, Dilma de Mello. "A Academia Imperial de Belas Artes: ruptura com o Barroco". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 119-123.

SILVA, Emília Maria Ferreira da. *Representações da sociedade escravista brasileira na Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil de Jean Baptiste Debret*. Salvador: Programa de pós-graduação em História, UFBA, 2001. (Dissertação de mestrado).

SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2005. (dissertação de mestrado)

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas: programa de Pós graduação em História da Arte/IFCH/UNICAMP, 2005. (Dissertação de mestrado)

SOUZA, Maria Beatriz de Mello. "Três monumentos, três artistas, três reinos e um rei: as obras da aclamação real de Dom João (Rio de Janeiro, 1818)". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 53-64.

SQUEFF, Letícia Coelho. "Fundando a paisagem colonial: o urbano e o selvagem no pensamento de Araújo Porto Alegre". In: Salgueiro, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e a arte*. São Paulo: CBHA, 2002. p. 259-264.

TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro: DPHA/MEC, 1956.

TERRA, Carlos G. *O Jardim no Brasil no Século XIX: Glaziou revisitado*. 2ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000.

_____. "Os jardins como obra de arte no Rio de Janeiro do século XIX". In: Salgueiro, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e a arte*. São Paulo: CBHA, 2002. p. 331-334.

_____. "Alfredo Galvão e o ensino na Escola de Belas Artes". In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1999. p. 51-56.

TRINDADE, Jaelson Britan. "Debret pitoresco ou o roteiro do sul". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997, p. 89-108.

VALE, Vanda Arantes do. *Pintura brasileira no século XIX - Museu Mariano Procópio*. Rio de Janeiro: programa de pós-graduação em História e Crítica de Arte, EBA/UFRJ, 1995. (Dissertação mestrado)

VENÂNCIO FILHO, Paulo [et alii]. *Bienal Brasil Século*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994 (Catálogo de exposição).

VILLELA, Maria Antonieta Zaroni Pereira. "Um novo olhar para o século XIX, a partir de sua história cultural e de suas representações". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 273-280.

WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História e Crítica de Arte, EBA/UFRJ, 1996. (Dissertação de mestrado).

_____. "Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão dos seus contemporâneos". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 243-258.

ZILIO, Carlos. "A modernidade efêmera: anos 80 na academia". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 237-242.

ZOLADZ, Roza W. Vel. "Viagem Pitoresca ao Brasil de Jean Baptiste Debret: marcas fundantes da etnografia da imagem". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 79-88.

1.2. Publicações anteriores a 1985

ACQUARONE, Francisco & QUEIRÓZ VIEIRA, Adão de. *Primores da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1941

ACQUARONE, Francisco. *História da Arte no Brasil*, Oscar Mano & Cia., Rio de Janeiro, 1939.

_____. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Paulo de Azevedo/ Livraria Francisco Alves, s.d.

ARTES NO BRASIL NO SÉCULO XIX: UM CICLO DE PALESTRAS AGOSTO-SETEMBRO DE 1977. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia / Pinacoteca do Estado, 1977.

AULER, Guilherme. *Os bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.

AZEVEDO, F. *Almeida Júnior*. São Paulo: s.ed. , 1949.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1924.

BARATA, Mário. "A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para estudo do Romantismo e às ultimas tendências do século XIX". In: *As artes no Brasil no século XIX*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, ago./ set., 1977. (Catálogo).

_____. Henrique Bernardelli . Uma coleção de desenhos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976.

_____. "Raízes e aspectos da história do ensino artístico no Brasil". In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*, s.n.v. (XII), 1966. p. 41-47.

_____. "As Artes Plásticas de 1808 a 1889". In: Hollanda, Sergio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960-1977. Tomo III. V. 3 (Volume Brasil Monárquico).

_____. "Aspecto "histórico" e de evolução formal e sensível na temática brasileira da paisagem de Nicolas-Antoine Taunay, Thomas Ender e Félix-Émile Taunay". In: Salgueiro, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e a arte*. São Paulo: CBHA, 2002. p. 265-272.

_____. *Escola Politécnica do Largo de São Francisco: berço da engenharia brasileira*. Rio de Janeiro: Clube de Engenharia, 1973.

BARROS, AP. de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Rio de Janeiro: s.ed., 1956.

BERCHERUCCI, Francesco. *Illustrazione del quadro Battaglia di Avahy del insegne pittore Pedro Américo*. Firenze: Tip. Editrice dell' Associazione, 1977.

BITHENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. 2o ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira Cunha, 1967. (Texto e ilustração).

BRAGA, Teodoro José da Silva. *Artistas Pintores no Brasil*, São Paulo Editora, 1942

_____. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. d'A Indústria do Livro, 1933.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1938.

CARRAZZONI, Maria Elisa (org.). *Reflexos do Impressionismo no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1974.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO LEBRETON. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1960.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE VISCONTI. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

CATÁLOGO DO ACERVO DE ARTES VISUAIS DO MUSEU D. JOÃO VI. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes / UFRJ.

COSTA, Lygia Martins. "Panorama de um século de pintura brasileira (1850-1950)". In: *Um século de pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1950.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): Contribuição para o estudo do processo das culturas sul rio-grandense*. Porto Alegre: Globo, 1971.

EXPOSIÇÃO LEBRETON E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1960.

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE VISCONTI. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

FERNANDES, Jorge. *Vidas de grandes pintores do Brasil (incluindo os principais caricaturistas)*. São Paulo: Martins Fontes, 1954.

FERREZ, Gilberto. *Os irmãos Ferrez da Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1968.

GALVÃO, Alfredo. "Alunos matriculados na Academia". In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: s.n.v. (VIII), 1962. p. 111-120.

_____. "Manuel de Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, s.n.v. (14), 1959. p. 106.

_____. "Notas sobre as moldagens em gesso da Escola Nacional da Universidade do Brasil". In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, s.n.v. (III), 1957. p. 126-131.

_____. "Os primeiros concursos para magistério realizados na Academia Imperial". In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, s.n.v. (IX), 1963. p.45-71.

_____. "Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Império". In: *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*, vol.I (s.n.f.), 1984. p. 49-93.

_____. *Cadernos de estudos da história da Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1958.

_____. *Subsídios para a história da Academia Imperial e a da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: s. ed., 1934.

_____. *João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: Departamento gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1973.

INVERNIZIO, Carolina. *Idee generali – sulle delle arti: com cenni sulla vita ed obere de grande pittore brasiliano dott comm. Pedro Américo e dei suoi due illustre allievi Deuo Vilares e Aurélio de Figueiredo*. Milano: tip. Del monitore del teatro, 1977.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1981.

_____. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1980.

_____. *Giovanni Batista Castagneto (1851-1900): O Pintor de Mar*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963, 4 vol.

LOBO, A. A. de Souza. *Bellas-Artes. Considerações sobre a reforma da Academia*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874.

MACHADO, Arnaldo. *Aspectos da marinha na obra de Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: s. ed. , 1984.

MAUL, Carlos. *Pedro Américo, pintor do heroísmo brasileiro*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1943.

MADRID, Concepción Remus. *Memórias (1881-1970)*, inédito. Archivo: "Papeies de família". Dirección de Estudios Históricos dei INAH.

MELLO JR., Donato. "As Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes no Segundo Reinado". In: *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. I (s.n.f.), 1984. p. 203-352.

_____. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843 - 1905*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo: Sua vida e suas obras, biografia documentada do ilustre pintor e literato brasileiro*. Paris: Guillard Ailland, 1898.

OLIVEIRA, Jordão. "Desenho de modelo vivo". In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, n V, 1959. p 107-116.

OTAVIO, Rodrigo. "Rodolfo Bernardelli". In: *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934. p. 373.

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor (contada por ele mesmo)*. Niterói: Diário Oficial, 1943.

PEIXOTO, Elza Ramos (org). *Vitor Meirelles no Museu Nacional de Belas Artes*. 2. ed. Rio de Janeiro: MNBA, 1970.

_____. "Prefacio". In: *Galeria Irmãos Bemardelli - catálogo comemorativa do centenário de nascimento do grande escultor Rodolpho Bernardelli, 1852-1922*. Rio de Janeiro, 1952.

PINAKOTHEKE. *João Batista da Costa (1865-1926)*. Rio de Janeiro, 1984.

REIS JUNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1984.

_____. "O Pompierismo francês e suas relações com a pintura acadêmica brasileira no século XIX". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 157-164.

REIS JUNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1984.

ROSA, Angelo Proença *et alii*. *Vitor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

RUBENS, Carlos. Andersen: *Pai da pintura paranaense*. São Paulo: Genaro Carvalho, s. d.

_____. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

_____. *Vida e Glória de Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1974.

VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro: ENBA, 1949. (Tese de livre docência à cadeira de escultura).

ZANINI, Walter, SANTOS, Paulo *et alii*. *Século XIX: O Romantismo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

1.3 Fontes oitocentistas (publicadas no século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX):

AMÉRICO, Pedro. "Discursos e projeto de criação de uma galeria nacional de pintura e escultura, com verba própria, para aquisição de obras de artistas nacionais e proteção às artes". In: *Discursos Parlamentares 1891-1892*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892.

BROCOS, Modesto. *A questão do ensino de bellas artes; seguido da crítica sobre a direção de Bernardelli e justificação do autor*. Rio de Janeiro: s.ed., 1915.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

DEBRET, Jean-Baptiste (preâmbulo). Projeto do plano da Academia Imperial de Bellas Artes do Rio de Janeiro; que por ordem de S. Excia. O Ministro dos Negócios do Império foi feito pelos professores da mesma Academia no ano de 1824. Rio de Janeiro: s.ed.1827. (Biblioteca Nacional, Setor de Obras Raras, armário 20.3.31)

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Laemmert, 1888.

_____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929.

_____. *Graves e frívolos (por assuntos de arte)*. Lisboa: Livraria Clássica, 1910. (reedição: Vera Lins (org.). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997).

FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura: 1816-1916. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916.

_____. *A pintura no Brasil (Pedro II e a arte no Brasil)*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1917.

PAIO, Rangel de S. *O quadro Batalha dos Guararapes, seu pintor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Serafim J. A, 1880.

2 - História e cultura no Brasil nos séculos XIX:

BERTOCHÉ, Valéria Aparecida. *Valsa Brasileira para piano e arquitetura no Rio de Janeiro, uma abordagem histórico-social*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Música, UFRJ, 1996. (Dissertação de mestrado).

CARVALHO, José Murilo. *Elite and state-building in Imperial Brazil*. Stanford University, 1977. (Tese de PHD)

_____. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Teatro das Sombras: a Política Imperial*. São Paulo: Vértice/IUPERJ, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Um funcionário da monarquia – ensaio sobre o segundo escalão*. Rio de Janeiro: ed. Ouro Sobre Azul, 2002. (sobre Nicolau Tolentino.)

COSTA, Emília Viotti. *Da Monarquia à República, momentos decisivos*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JÚNIOR, Moysés Kuhlmann. *As grandes festas didáticas: a educação brasileira e as exposições internacionais - 1862-1922*. São Paulo: Programa de pós-graduação em História Social, USP, 1996. (Tese de doutorado).

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *A questão do nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1959.

RÉMOND, René. *O século XIX. Introdução à história de nosso tempo*. vol. 2. São Paulo: Cultrix, 1976.

RENAULT, Delso. *O dia a dia no Rio de Janeiro segundo os jornais: 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do estado monárquico no Brasil*. Brasília: Ed. da UNB, 1995.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. "A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatório do Império". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 127-146.

SILVA, Danilo Basto. *A arte comercial e os produtos da indústria oferecidos na praça do Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 1999. (Dissertação de mestrado).

SILVA, Maria Beatriz Nizza de. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro – 1808 a 1821*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1978.

SCHWARTZ, Lilian. *As Barbas do Imperador. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TELLES, Gilberto Mendonça. "A Belle-Époque". In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1983.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle-Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

3 - Arte Visuais na Europa no século XIX

ABBATE, Francesco et al. *L'Ottocento in Europa: classicismo, romanticismo e naturalismo*. Milão: Fratelli Fabri, 1966.

ANDERSON, Jaynie. *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*. Publicação do Istituto Veneto di Scienze, Lettere ad Arti. Padova: Tipografia "La Garangola", 1999.

- BAROCCHI, Paola. *Testemunianze e polemiche figurative in Itália: Dal bello ideale al preraffaellismo – Dal divisionismo al Novecento*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1972.(2.vl.)
- BAUDELAIRE, CASTAGNARY, DURANTY et alli. *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris: Hazan, 1990.
- BÉNÉDITE, Léonce. *La peinture au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1909. (12 fasc.).
- BOIME, Albert. *The academy and french painting in the nineteenth century*. Londres: Phaidon, 1971.
- _____. "The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century". In: *Art Magazine*, dezembro, 1985, pp. 45-57.
- _____. "The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France". In: *Art Quarterly*, Autumn, 1977.
- _____. *The art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in the nineteenth-century Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- _____. *Hollow Icons: The Politics of Nineteenth Century French Sculpture*. Kent State University Press, 1987
- BONNET, Alain. *La réforme de l'École de Beaux-Arts de 1863, problèmes de l'enseignement artistique en France au XIXe siècle*. Paris: Université Paris X-Nanterre, 1993. (Thèse pour l'obtention du doctorat Nouveau Régime sous la direction de M. Le professeur Pirre Vaisse)
- BOUILLON, Jean-Paul (dir.). *La critique d'art en France, 1850-1900*. Saint-Etienne: Circé, 1989.
- BRETTELL, Caroline et Richard Brettell. *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*. Paris: Skira, 1983.
- CALLEN, Anthea. "The body and the difference: anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the nineteenth century". In: *Art History*. Oxford/Boston: Blackwell Publishers, março 1997, vol.20, pp.23-60.
- CELEBONOVIC, Aleksa. *La pittura del realismo borghese*. Milano: Aldo Garzanti, 1974.
- CHRIST, Ivan. *A arte no século XIX. A gramática dos estilos*. Lisboa: Edições 70, 1986. 2v.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1985].
- COLI, J. Van Gogh e a noite estrelada, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. Bom dia, senhor Courbet!. In NOVAES, A. (org.), *Ética*, São Paulo, Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- _____. Manet, o enigma do olhar. In Novaes, A. (org.), *O Olhar*, São Paulo, Cia das Letras, 1990.
- COSTANTINI, Vincenzo. *Pittura italiana contemporanea: dalle finne dell'800 ad oggi*. Milano: Ubrico Hoepli, 1934.
- CRESPILLE, J. P. *Les maîtres de la Belle-Époque*. Paris: Hachette, 1966.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Pagine sull'arte*. Milano: Edizioni Electa, 1986.
- DAIX, Pierre. *L'ordre et l'aventure*. Paris: Arthaud, 1984.
- DEL GUERCIO, Antonio. *La pittura dell'Ottocento: Storia dell'arte in Italia*. Torino: UTET, 1982.
- DELAIRE, E. et alli. *Les architectes élèves de L'École des Beaux-Arts*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1907.
- DIJKSTRA, Bram. *Les idoles de la perversité – figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. Paris: Seuil, 1992
- DORRA, Henri. *Simbolist art theories. A critical anthology*. University of California Press, 1994.

Duret, Théodore. *Critique de avant-garde*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.p. 15

DREXLER, Arthur *et alli*. *The architecture of the École des Beaux-Arts*. London: Secker & Warburg, 1984.

FOCILLON, Henri. *La peinture au XIXe siècle. Du Réalisme à nous jours*. Paris: Flammarion, 1991 [1928].

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990.

_____. *A arte portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Lisbona, 1979.

FRASCINA, Francis [et alii]. *Modernidade e Modernismo – A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998 [1993].

FRANÇOIS-COLIN, Aline & VAZELLE, Isabelle (Org.). *Le Paysage*. Paris: Les Editions de l'Amateur, 2001

GRUNCHEC, Phillippe. *Les Concours d'Esquisses Peintes 1816-1863*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986.

_____. *Les concours des Prix de Rome, 1797-1863*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986.

HARDING, James. *Artistes Pompiers. French academic art in the 19th century*. London: Academy Editions, 1979.

HASKELL. Francis. *La norme et le caprice*. Paris: Flammarion, 1986 [1976].

HEINICH, Nathalie. *Du Peintre a l'artiste, artisans et académiciens a l'age classique*. Paris: Minuit, 1993.

HOLT, Elizabeth Gilmore. *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the 19th Century*. New York: Anchor Books, 1966.

LA PAUZE, A. *Histoire de l'Académie de France à Rome*. Paris: s.ed.,1923.

LAMBERTI, Maria Mimita. "I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti". In: *Storia dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Volume terzo: il Novecento).

LASCAULT, Gilbert. "Petit dictionnaire autour de Félicien Rops". In: *Catalogue Félicien Rops*. Paris: Flammarion, 1985

LAURENT, Jeanne. *A propos de l'École des Beaux-Arts*. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, 1987.

LETHÈVE, Jacques. *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*. Paris: Hachette, 1968.

MACKINTOSCH, Alastair. *O Simbolismo e o Art-Nouveau*. Barcelona: Labour, 1977.

MALTESE, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

_____. *Ottocento di frontiera – gorizia 1780-1850*. Milano: Electa, 1995.

_____. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*. Torino: Einaudi, 1960. p. 168-259.

MONTEVERDI, Mario. *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Bramante Editrice, 1984.

MONTI, Rafaele. *I Postmacchiaioli*. Roma: De Luca, 1991

NOCHLIN, Linda. *Realism and tradition in art, 1848-1900*. New Jersey: Prentice Hall, 1966.

_____. *Impressionism and Post-Impresionism, 1874-1904*. New Jersey: Prentice Hall, 1966

DOTTIN-ORSINI, Mireille. « Dos pés à cabeça, feita para o amor... ». In : *A Mulher que eles chamavam fatal – textos e imagens da misógina fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 154-192.

PAVANELLO, Giuseppe e ROMANELLI, Giandomenico. (a cura di). *Venezia nell'ottocento: Imagini e mito*. Milano: electa, 1983.

PETRIDOU, Vassiliki. *Enseigner l'histoire de l'architecture à L'École des Beaux-Arts de Paris au début du XIXe siècle*. Paris: Presses de L'Univ. de Paris- Sorbonne, 1990.

PEVSNER, Nicolaus. *Les académies d'art*. Gérard Monfort Ed., mimeo.

- PIANTONI, Gianna, SUSINNO, S (a cura di). *I Nazareni a Roma*. Catalogo della mostra. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981.
- PINELLI, Antonio. *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento Roma*, Carocci, 2005.
- PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Editore Sansoni, Collana Saggi, 1999.
- REWALD, John. *History of Impressionism*. New York: Museum of Modern Art, 1961 [1945].
- REYNOLDS, Donald Martin. *Nineteenth-century architecture*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- RIUOT, Denys. *Les écrivains devant l'impressionisme*. Paris: Macula, 1989.
- ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme*. Paris: Macula, 1987 (1914).
- SEGRÉ, Monique. *Professeurs et étudiants de l'École des Beaux-Arts aux 19ème et 20ème siècles*. Paris: Ed: [S.I.]:[s.n.], 1994.
- _____. *L'Art comme institution, l'École des Beaux Arts, 19ème -20ème siècles*. Cachan: Les éditions de L'École Normale Supérieure de Cachan, 1993.
- SILVERMAN, Déborah L. *L'Art Nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*. Paris: Flammarion, 1994.
- TABARANT, Adolphe. *La vie artistique au temps de Baudelaire*. Paris: Mercure de France, 1942 (reed. 1963).
- THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture 'pompière'?*. Paris: Essais et conférences du Collège de France. Paris: PUF, 1984.
- THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*. Paris: PUF, 1984.
- TRODD, Colins; DENIS, Rafael Cardoso. "Introdução: academic narratives". In: *Art and the academy in the nineteenth century*. Manchester University Press, 2000. p.1-11.
- VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les peintres*. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. "L'esthétique du XIXe siècle: de la légende aux hypothèses". In: *Le Débat*, nº 44, março-maio 1987, pp.90-105.
- _____. "Les arts". In: SIRINELLI, Jean-François. *Histoire des droites en France*. Paris: Gallimard, 1992, vol.3, cap.XV, pp.565-621.
- _____. "Les raisons d'un retour: retrouvailles ou rupture?". In: *Le Débat*, nº 10, março 1981, pp.10-28.
- WHITE, H. & C. *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1991 [1965].

4 - Dicionários e obras de referência

- AYALA, Waldir; CAVALCANTI, Carlos (org). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1973-1980. (Dicionários especializados, 5).
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Paris: Librairie Gründ, 1976, 10 v.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- MEDEIROS, João. *Dicionário de Pintores do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Irradiação do Brasil, 1988.
- PEREIRA, Sônia Gomes; DAZZI, Camila (org.). *Catálogo de Dissertações e Teses da Pós-Graduação Brasileira relacionadas com a História da Arte 1996-2002*. Rio de Janeiro: CBHA, 2003.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

5- Fundamentação teórica

- BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção – a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Comp. das Letras, 2006.
- GOLDSTEIN, James L Machor. *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. 2000
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*, São Paulo, Editora 34, 1998;
- _____. *Corpo e Forma: Ensaio para uma crítica não hermenêutica*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998;
- HASKELL, Francis *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*. *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan* (Studi in onore di Giulio Carlo Argan, vol. III), Multigrafica, Roma 1985.
- In Search of Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1969.
- JAUSS, di Hans R. *Perché la storia della letteratura?* trad. it. di Alberto Vàrvaro, Napoli: Guida editori, 1989.
- PANOFSKY, E. *O Significado nas Artes Visuais*, São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Estudos de Iconologia*, Lisboa: Estampa, 1982.
- _____. *Three Essays on Style* by, edited by Irving Lavin, with a memoir by William S. Heckscher, 1997
- RIOUX, Jean-Pierre et Sirinelli, Jean-François. *Pour une Histoire Culturelle*. Paris: Seuil, 1997.
- ROCHILITZ, Rainer. "Stratégies de histoire de l'art". In: *Critique, revue générale de publications françaises et étrangères*, n. 586. Paris: Editions de Minuit, mars 1996
- _____. *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique* (sous sa direction et celle de Christian Bouchindhomme), Paris, Éditions du Cerf, 1992.
- _____. *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.
- _____. *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La Lettre volée, 2002.
- The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*. Oxford University Press, 1996.

Anexo I – Ilustrações

Listagem das obras reproduzidas

1. FRANCISCO ANTÔNIO NERY. *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filoctetes*, 1849 -51. Óleo sobre tela, 100,0 x 138,0 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
2. FRANÇOIS-LÉON BENOUVILLE. *São Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos Anjos, (1226)*, 1853. Óleo sobre tela, 240 cm x 93 cm. Musée d'Orsay. Aquisição: pelo ministério da Maison de l'Empereur sur le produit des entrées et de l'affermage des cannes et parapluies, durante a Exposição de 1853.
3. JOÃO ZEFERINO DA COSTA. *Nu masculino sentado (academia)*, 1871. Óleo s/ tela. Dimensões: 74,0 x 49,8 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
4. JOÃO ZEFERINO DA COSTA. *Nu masculino sentado (academia)*, 1871. Óleo s/ tela. Dimensões: 74,0 x 50,5 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
5. RAFAEL FREDERICO. *Camponesa italiana*, c.1896. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
6. RAFAEL FREDERICO. *Retrato de Bispo*, c. 1897. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
7. RAFAEL FREDERICO. *Nu feminino*, c. 1896. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
8. RAFAEL FREDERICO. *Retrato de velho*, c. 1897. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
9. BENTO BARBOSA. *Busto de menino*, c. 1896. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
10. RAFAEL FREDERICO. *Busto de mulher*, c. 1897. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
11. BELMIRO DE ALMEIDA. *Efeitos do Sol, Itália*, 1892. Óleo sobre tela, 100x65. MNBA/RJ
12. HENRIQUE BERNARDELLI. *Estudo* (aquarela). Desenho original do próprio autor. Imagem retirada do Catálogo Ilustardo da Exposição Artística da Academia Imperial de Belas Artes. Organizado por L. Wilde. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1884. s/p.
13. HENRIQUE BERNARDELLI. *Ao fim da tarde*, c. 1885. Óleo sobre tela, ass e situado Roma inf, 73x47 cm. Reprodução de imagem localizada no in: Carneiro, Evando (org.). Catálogo da Bolsa de Arte. Leilão de 1o de dezembro. Vale salientar que o nome foi atribuído a obra pelos leiloeiros.
14. HENRIQUE BERNARDELLI. *Depois do sahimento* (aquarela). Desenho original do próprio autor. Imagem retirada do Catálogo Ilustardo da Exposição Artística da Academia Imperial de Belas Artes. Organizado por L. Wilde. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1884. s/p.

15. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Auto-retrato*, 1877. Pastel e tempera sobre cartão, cm 47 x 54,5. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.
16. Henrique Bernardelli em Roma, c. 1886. Fotos localizadas no Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.
17. HENRIQUE BERNARDELLI. *Maternidade* ou *Mater*. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm. MNBA/RJ. Procedência: Compra, Emília Fonseca Cruz, 1940.
18. Detalhe de *Mater*
19. Detalhe de *Mater*
20. HENRIQUE BERNARDELLI. *Messalina* Óleo sobre tela, 207 x 115 cm. Assinada. Localização: MNBA/RJ. Procedência: Por transferência, da Escola Nacional de Belas Artes, 1937
21. Imagens das obras disponíveis no catálogo da exposição de Chicago de 1893. in: *The Book of The Fair*. Chicago, San Francisco : The Bancroft Company, 1893.
22. JEAN LEON GÉRÔME. *Police Verso*, 1872. Óleo sobre tela, 100.5 x 148.8 cm. Phoenix Art Museum, Arizona
23. Duas cenas de interiores romanos, realizados por Alma Tadema. c.1880.
24. GIOVANNI MUZZUOLI. *Al tempio di Bacco*. Imagem retirada do Catálogo Ricordo Della XLVI Esposizione. Torino: Società Promotrice delle Belle Arti, 1887.
25. CAMILLO MIOLA . *Il fatto di Virginia*. c.1882. Museo Capodimonte, Nápoles
26. PLINIO NOMELLINI. *Il fienaiolo*, 1888. Óleo sobre tela, Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno
27. MARIO PUCCINI. *La bambina al pozzo*, c. 1885. Óleo sobre tela. Coleção Particular.
28. Detalhes de *Messalina*
29. Detalhes de *Messalina*
30. VINCENZO IROLLI. *No terraço*, c.1890. Óleo sobre tela, 20 1/2 x 34 1/4 inches. Coleção Particular
31. HENRIQUE POUSÃO. *Casas Brancas de Caprile*, 1882. Óleo sobre tela 70 x 140 cm. Museu Nacional de Soares dos Reis Porto, Portugal
32. ADOLPHE-WILLIAM BOUGUEREAU. *Art et littérature*. Arnot Art Museum Elmira, New York
33. ALMA TADEMA. *Mulheres de Amphissa* , 1887. Óleo sobre painel. The Clark Institute, Williamstown, USA
34. MOSE BIANCHI. *Odalisca*, c. 1870. Museu de Arte Moderna, Roma
35. MARIANO FORTUNY Y MARSAL. *Odalisque*. 81cm x 60cm. Musée National d'Art Catalan, Barcelona
36. FRANCESCO SOLIMENA. *Morte di Messalina*. 1708. Óleo sobre tela. 65 1/8 x 88 1/8 in. Getty Collection
37. HANS MAKART. Charlotte Wolter como "Messalina". 1875. Historisches Museum der Stadt Wien.
38. GIULIO ARISTIDE SARTORIO. *Diana d'Efeso e gli schiavi*. Galleria d'Arte Moderna di Roma.
39. GIOVANNI SEGANTINI. *Le cattive Madri*, 1894. Vienna Kunsthistorisches Museum

40. FÉLICIEN ROPS. *La buveuse d'absinthe*, 1870. Coleção particular. (paru dans la revue la Plume en 1896)
41. FRANCESCO MOSSO. *La femme de Claude*, 1878. Localização: Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. (O título em original está em francês).
42. ANTOINE WIERTZ. *Deux jeunes filles*, ou la Belle Rosine, 1847. Musée Wiertz, Bruxelas.
43. FÉLICIEN ROPS. *La Mort qui danse*. Eau-forte. Musée provincial, Namur.
44. XAVIER MELLERY. *L'immortalité*. s/d.
45. Autor desconhecido. *O retorno de Meleagro*. Relevo de sarcófago romano. Datação: séc. II d.C. Museu do Capitólio, Roma.
46. CARAVAGGIO. *A Colocação no Túmulo*, 1602-03. Óleo sobre tela, 300 x 203 cm. Pinacoteca, Vaticano.
47. RAFAEL. *A Colocação no Túmulo*, 1507. Óleo sobre madeira, 184 x 176 cm. Galleria Borghese, Roma.
48. MICHELANGELO. *Pietà*, 1499. Mármore, 174 cm, base 195 cm. Basilica di San Pietro, Vaticano.
49. JACQUES-LOUIS DAVID. *A Morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 162 x 128 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.
50. Detalhes de *Messalina*
51. CAMILLO BOCCACCINO. *O Profeta David*, 1530. Óleo sobre tela. Palazzo Farnese, Piacenza
52. CARAVAGGIO. *Madonna dei Palafrenieri*, 1605-06. Galleria Borghese, Roma
53. TIZIANO. *Amor sacro e Amor profano* (detalhe), 1514. Óleo sobre tela. Galleria Borghese, Roma
54. Tumbas etruscas e esculturas mortuárias gregas, onde esculturas femininas, algumas com os seios desnudos, eram colocadas reclinadas ou deitadas sobre a tampa do sarcófago.
55. ENRICO BUTTTI. *Monumento della Famiglia Casati*, 1890. Mármore. Cimitero Monumentale, Milão.
56. Detalhes da decoração da Galleria Sciarra por Giuseppe Cellini. Início em 1886 e termino por volta de 1888
57. LUIGI NONO. *Refugium peccatorum*, 1882. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma.
58. LUIGI NONO. *Ave Maria*, 1892. Óleo sobre tela, 272x142 cm. Galleria d'Arte Moderna Civico Museo Revoltella. (adquirido durante a Esposizione Internazionale di Monaco di Baviera, 1892)
59. GIOVANNI SEGANTINI. *Ave Maria a trasbordo* (Versione II), 1886. Óleo sobre tela. cm 120x93. San Gallo, Fondazione Otto Fischbacher.
60. GIOVANNI SEGANTINI. *L'angelo della vita*, 1896. lápis sobre cartão, cm 59,5x43. St. Moritz, Museo Segantini.
61. GIUSEPPE ZATTERA. *La Madonna del Rosario*. Imagem retirada do Álbum da Esposizione Triennial di Belle Arti de Modena, de 1882
62. MICHELANGELO. *Sibila Delfica*. 1509. Afresco, 350 x 380 cm. Cappella Sistina, Vaticano
63. GERARD DAVID. *Maria e Menino* (detalhe), 1490. Óleo sobre madeira. Staatliche Museen, Berlim

64. ELISABETTA SIRANI. *Madonna del latte*, c. 1660. Óleo sobre tela, cm. 98x78. Coleção particular.
65. ARTEMISIA GENTILESCHI. *Madonna col Bambino*. 1690-1610. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria palatina
66. DOMENICO FERRI. *La Madre*, c. 1880
67. THOMAS GOCH. *Virgem Entronada*, 1902. Laing Art Gallery, Tyne & Wear.
68. ABBOT THAYER. *Virgem*, c. 1900. Freer Gall. of Art, Washington, D.C.
69. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Il voto*, 1883. Óleo sobre tela, 245 x 695cm. Ricci-Oddi (Provenienza: Esposizione Internazionale di Roma 1883, per acquisto Galleria Nazionale d'Arte Moderna)
70. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Mamma*, 1877. Óleo sobre tela, cm 80,5 x 51,5. (Acquistato nel giugno 1911 direttamente dall'artista (L. 5.000), intermediario Pennaroli. Si vedano lettere del 23-6-1911 (Michetti), del 19-6-1911 e 28-12-1912 (Ricci-Oddi).
71. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Corpus Domini*, 1887. 22,5 x 31 Galleria d'Arte Moderna Rome, Roma.
72. *Caridade*. In: RIPA, Casare. *Iconologia*. London: Printed by Ben Mote, MDCCIX. (By the cere and at the charge of P. Tempest). Imagem proveniente do site:
<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>
73. HONORÉ-VICTORIEN DAUMIER. *La République*, 1848. Óleo sobre tela, 60 cm x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris.
74. WILLIAM BOUGUEREAU. *Caridade*. Óleo sobre tela. Coleção particular. Imagem proveniente do Museum of the Art Renewal Center (ARC), <http://www.artrenewal.org>
75. WILLIAM BOUGUEREAU. *Alma Parens*. Óleo sobre tela. Coleção particular. Imagem proveniente do Museum of the Art Renewal Center (ARC), <http://www.artrenewal.org>



1. FRANCISCO ANTÔNIO NERY. *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filoctetes*, 1849 -51. Óleo sobre tela, 100,0 x 138,0 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.



2. FRANÇOIS-LÉON BENOUVILLE. *São Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos Anjos, (1226)*, 1853. Óleo sobre tela, 240 cm x 93 cm. Musée d'Orsay. Aquisição: pelo ministério da Maison de l'Empereur sur le produit des entrées et de l'affermage des cannes et parapluies, durante a Exposição de 1853.



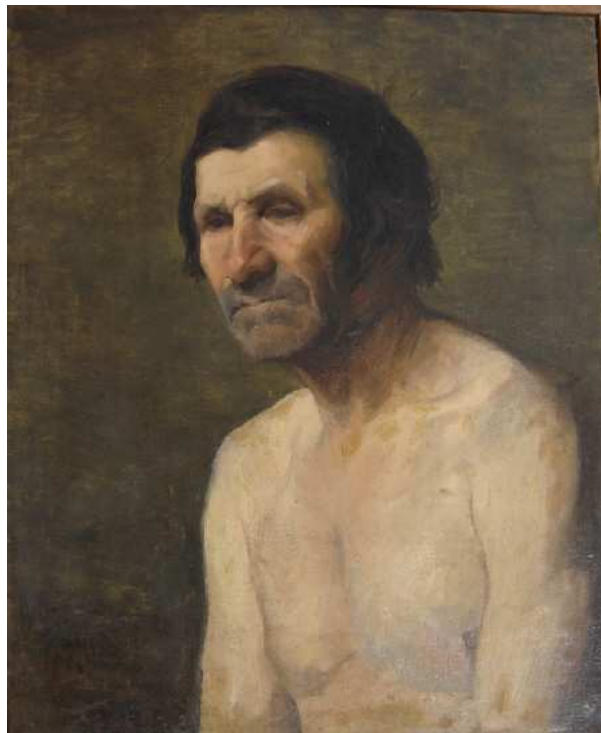
3. J. ZEFERINO DA COSTA. *Nu masculino sentado (academia)*, 1871. Óleo s/ tela. Dimensões: 74,0 x 49,8 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
4. J. ZEFERINO DA COSTA. *Nu masculino sentado (academia)*, 1871. Óleo s/ tela. Dimensões: 74,0 x 50,5 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.



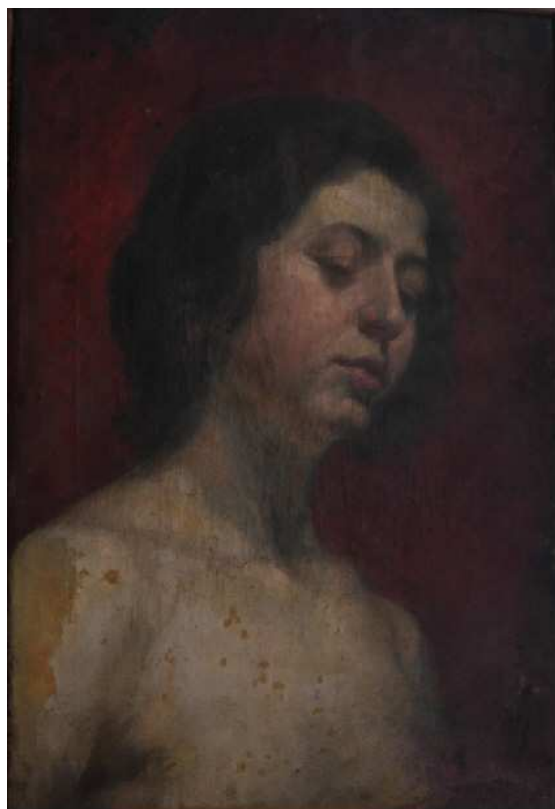
5. RAFAEL FREDERICO. *Camponesa italiana*, c.1896. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
6. RAFAEL FREDERICO. *Retrato de Bispo*, c. 1897. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.



7. RAFAEL FREDERICO. *Nu feminino*, c. 1896. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.
Aquisição: envio como pensionista em Roma.



8. RAFAEL FREDERICO. *Retrato de velho*, c. 1897. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.
Aquisição: envio como pensionista em Roma.



9. BENTO BARBOSA. *Busto de menino*, c. 1896. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.
10. RAFAEL FREDERICO. *Busto de mulher*, c. 1897. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Aquisição: envio como pensionista em Roma.



11. BELMIRO DE ALMEIDA. *Efeitos do Sol*, Itália, 1892. Óleo sobre tela, 100 x 65. MNBA/RJ



12. HENRIQUE BERNARDELLI. *Estudo* (aquarela). Desenho original do próprio autor. Imagem retirada do Catálogo Illustardo da Exposição Artística da Academia Imperial de Belas Artes. Organizado por L. Wilde. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1884. s/p.
13. HENRIQUE BERNARDELLI. *Ao fim da tarde*, c. 1885. Óleo sobre tela, ass e situado Roma inf, 73x47 cm. Reprodução de imagem localizada no in: Carneiro, Evando (org.). Catálogo da Bolsa de Arte. Leilão de 1o de dezembro. Vale salientar que o nome foi atribuído a obra pelos leiloeiros.



14. HENRIQUE BERNARDELLI. *Depois do sahimento* (aquarela). Desenho original do próprio autor. Imagem retirada do Catálogo Illustardo da Exposição Artística da Academia Imperial de Belas Artes. Organizado por L. Wilde. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1884. s/p.



15. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Auto-retrato*, 1877. Pastel e tempera sobre cartão, cm 47 x 54,5. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.



16. Henrique Bernardelli em Roma, c. 1886. Fotos localizadas no Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ



17. HENRIQUE BERNARDELLI. *Maternidade ou Mater*. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm. MNBA/RJ. Procedência: Compra, Emília Fonseca Cruz, 1940



18. Detalhe de *Mater*



19. Detalhe de *Mater*



20. HENRIQUE BERNARDELLI. *Messalina* Óleo sobre tela, 207 x 115 cm. Assinada. Localização: MNBA/RJ. Procedência: Por transferência, da Escola Nacional de Belas Artes, 1937



21. Imagens das obras disponíveis no catálogo da exposição de Chicago de 1893. in: *The Book of The Fair*. Chicago, San Francisco : The Bancroft Company, 1893.



22. JEAN LEON GÉRÔME. *Police Verso*, 1872. Óleo sobre tela, 100.5 x 148.8 cm.
Phoenix Art Museum, Arizona



23. Duas cenas de interiores romanos, realizados por Alma Tadema. c.1880.



24. GIOVANNI MUZZUOLI. *Al tempio di Bacco*. Imagem retirada do *Catálogo Ricordo Della XLVI Esposizione*. Torino: Società Promotrice delle Belle Arti, 1887.



25. CAMILLO MIOLA . *Il fatto di Virginia*. c.1882. Museo Capodimonte, Nápoles



26. PLINIO NOMELLINI. *Il fienaiolo*, 1888. Óleo sobre tela, Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno



27. MARIO PUCCINI. *La bambina al pozzo*, c. 1885. Óleo sobre tela. Coleção Particular.



28. Detalhes de *Messalina*



29. Detalhe de *Messalina*



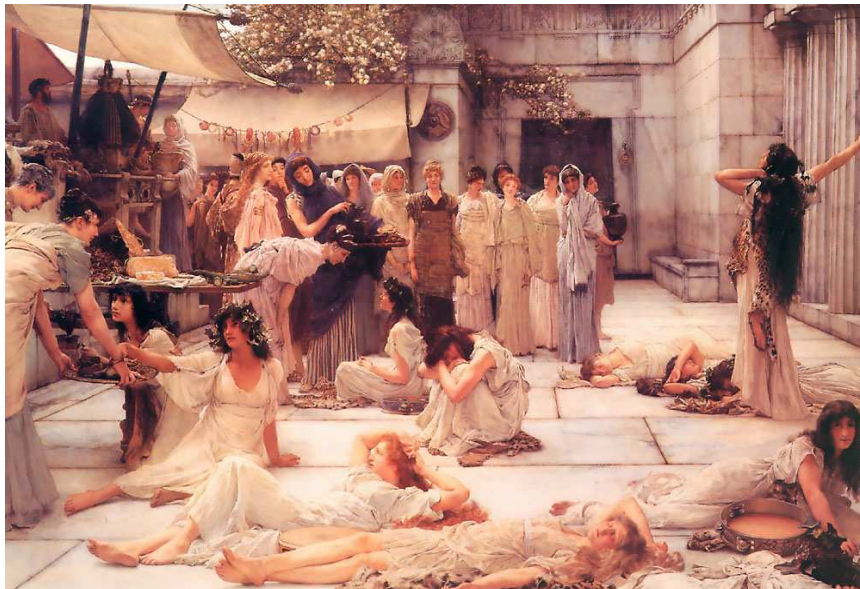
30. VINCENZO IROLLI. *No terraço*, c.1890. Óleo sobre tela, 20 1/2 x 34 1/4 inches.
Coleção Particular



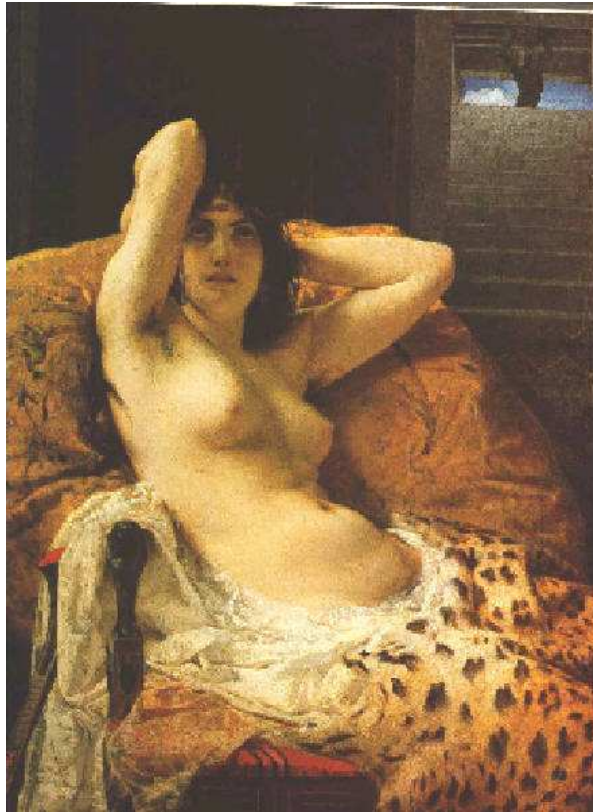
31. HENRIQUE POUSÃO. *Casas Brancas de Caprile*, 1882. Óleo sobre tela 70 x 140 cm. Museu Nacional de Soares dos Reis Porto, Portugal.



32. ADOLPHE-WILLIAM BOUGUEREAU. *Art et littérature*. Arnot Art Museum Elmira, New York



33. ALMA TADEMA. *Mulheres de Amphissa*, 1887. Óleo sobre painel. The Clark Institute, Williamstown, USA



34. MOSE BIANCHI. *Odalisca*, c. 1870. Museu de Arte Moderna, Roma



35. MARIANO FORTUNY Y MARSAL. *Odalisque*, .81cm x 60cm. Musée National d'Art Catalan, Barcelona.



36. FRANCESCO SOLIMENA. *Morte di Messalina*. 1708. Óleo sobre tela. 65 1/8 x 88 1/8 in. Getty Collection



37. HANS MAKART. *Charlotte Wolter como "Messalina"*. 1875. Historisches Museum der Stadt Wien.



38. GIULIO ARISTIDE SARTORIO. *Diana d'Efeso e gli schiavi*. Galleria d'Arte Moderna di Roma.

39. GIOVANNI SEGANTINI. *Le cattive Madri*, 1894. Vienna Kunsthistorisches Museum



40. FÉLICIEN ROPS. *La buveuse d'absinthe*, 1870. Coleção particular. (paru dans la revue la Plume en 1896)

41. FRANCESCO MOSSO. *La femme de Claude*, 1878. Localização: Gallaria Civica d'Arte Moderna di Torino. (O título em original está em francês).



42. ANTOINE WIERTZ. *Deux jeunes filles, ou la Belle Rosine*, 1847. Musée Wiertz, Bruxelles.



43. FÉLICIEN ROPS. *La Mort qui danse*. Eau-forte. Musée provincial, Namur.

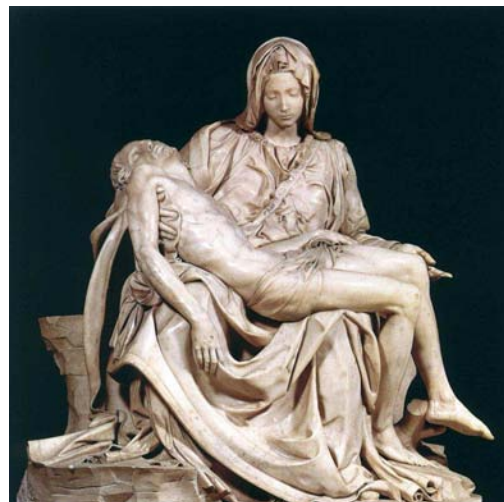


44. XAVIER MELLERY. *L'immortalité*. s/d.
A inscrição que aparece na obra é particularmente interessante: *Squelette réponds moi: qu'as tu fait de ton âme?/ Flambeou qu'as tu fuit de ta flame?/ Cage déserte, qu'as tu fait De ton bel oisiou qui chantait?/ Volcan qu'as tu fait de ta lave?/ Qu'as tu fait de ton mestre esclave?*



45. Autor desconhecido. *O retorno de Meleagro*. Relevô de sarcófago romano. Datação: séc. II d.C. Museu do Capitólio, Roma.

46. CARAVAGGIO. *A Colocação no Túmulo*, 1602-03. Óleo sobre tela, 300 x 203 cm. Pinacoteca, Vaticano.

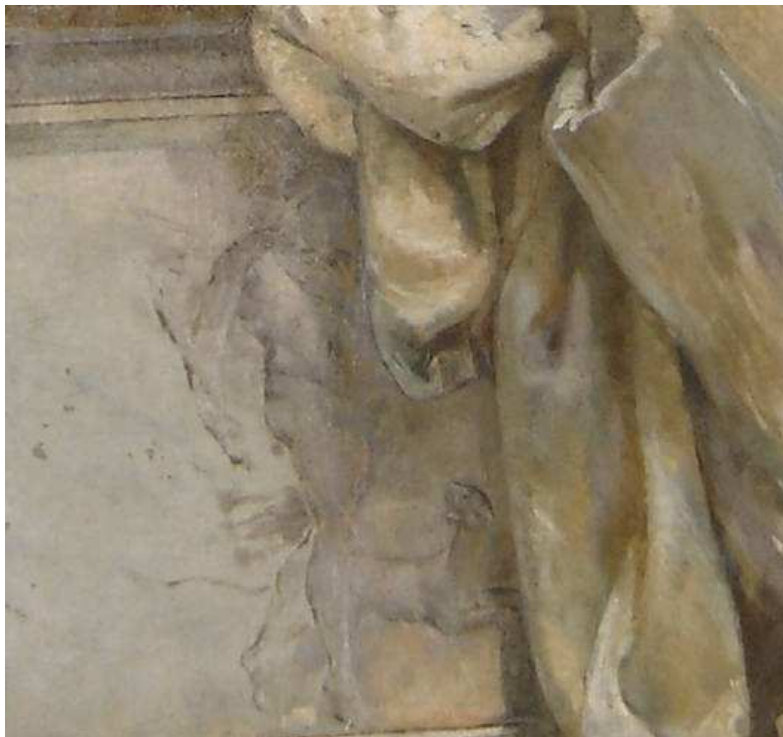


47. RAFAEL. *A Colocação no Túmulo*, 1507. Óleo sobre madeira, 184 x 176 cm. Galleria Borghese, Roma.

48. MICHELANGELO. *Pietà*, 1499. Mármore, 174 cm, base 195 cm. Basilica di San Pietro, Vaticano.



49. JACQUES-LOUIS DAVID. *A Morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 162 x 128 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.



50. Detalhes de *Messalina*



51. CAMILLO BOCCACCINO. *O Profeta David*, 1530. Óleo sobre tela. Palazzo Farnese, Piacenza



52. CARAVAGGIO. *Madonna dei Palafrenieri*, 1605-06. Galleria Borghese, Roma.



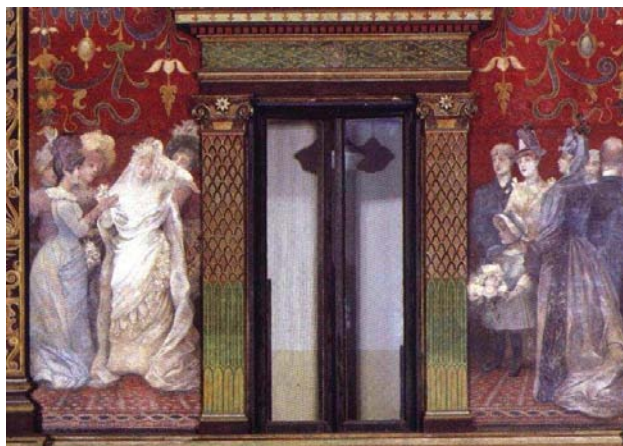
53. TIZIANO. *Amor sacro e Amor profano* (detalhe), 1514. Óleo sobre tela. Galleria Borghese, Roma



54. Tumbas etruscas e esculturas mortuárias gregas, onde esculturas femininas, algumas com os seios desnudos, eram colocadas reclinadas ou deitadas sobre a tampa do sarcófago.



55. ENRICO BUTTI. *Monumento della Famiglia Casati*, 1890. Mármore. Cimitero Monumentale, Milão.



56. Detalhes da decoração da Galleria Sciarra por Giuseppe Cellini. Início em 1886 e termino por volta de 1888



57. LUIGI NONO. *Refugium peccatorum*, 1882. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma.



58. LUIGI NONO. *Ave Maria*, 1892. Óleo sobre tela, 272x142 cm. Galleria d'Arte Moderna Civico Museo Revoltella (adquirido durante a Esposizione Internazionale di Monaco di Baviera, 1892)



59. GIOVANNI SEGANTINI. *Ave Maria a trasbordo* (Versione II), 1886. Óleo sobre tela. cm 120x93. San Gallo, Fondazione Otto Fischbacher.

60. GIOVANNI SEGANTINI. *L'angelo della vita*, 1896. lapís sobre cartão, cm 59,5x43. St.Moritz, Museo Segantini.



61. GIUSEPPE ZATTERA. *La Madonna del Rosario*. Imagem retirada do *Álbum da Esposizione Triennal di Belle Arti de Modena*, de 1882.



62. MICHELANGELO. *Sibila Delfica*. 1509. Afresco, 350 x 380 cm. Cappella Sistina, Vaticano



63. GERARD DAVID. *Maria e o Menino* (detalhe), 1490. Óleo sobre madeira. Staatliche Museen, Berlin



64. ELISABETTA SIRANI. *Madonna del latte*, c. 1660. Óleo sobre tela, cm. 98x78. Collezione privata



65. ARTEMISIA GENTILESCHI. *Madonna col Bambino*. 1690-1610. Firenze, palazzo Pitti, Galleria palatina



66. DOMENICO FERRI. *La Madre*, c. 1880.



67. THOMAS GOCH. *Virgem Entronada*, 1902. Laing Art Gallery, Tyne & Wear.



68. ABBOT THAYER. *Virgem*. Freer Gall. of Art, Washington, D.C.



69. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Il voto*, 1883. Óleo sobre tela, 245 x 695cm. Ricci-Oddi (Provenienza: Esposizione Internazionale di Roma 1883, per acquisto Galleria Nazionale d'Arte Moderna)



70. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Mamma*, 1877. Óleo sobre tela, cm 80,5 x 51,5. (Acquistato nel giugno 1911 direttamente dall'artista (L. 5.000), intermediario Pennaroli. Si vedano lettere del 23-6-1911 (Michetti), del 19-6-1911 e 28-12-1912 (Ricci-Oddi).



71. FRANCESCO PAOLO MICHETTI. *Corpus Domini*, 1887. 22,5 x 31 Galleria d'Arte Moderna, Roma.



72. *Caridade*. Casare Ripa. *Iconologia*. London: Printed by Ben Mote, MDCCIX. (By the care and at the charge of P. Tempest). Imagem proveniente do site: <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>

73. HONORÉ-VICTORIEN DAUMIER. *La République*, 1848. Óleo sobre tela, 60 cm x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris.



74. WILLIAM BOUGUEREAU. *Caridade*. Óleo sobre tela. Coleção particular. Imagem proveniente do Museum of the Art Renewal Center (ARC), <http://www.artrenewal.org>

75. WILLIAM BOUGUEREAU. *Alma Parens*. Óleo sobre tela. Coleção particular. Imagem proveniente do Museum of the Art Renewal Center (ARC), <http://www.artrenewal.org>

Anexo II - Tabelas

I. Membros Correspondentes da Academia na Itália, entre 1855 e 1888 ¹:

Ano	Nome Do Artista	Notas
1851	Canina, Luís	Arquiteto. Professor na Academia São Lucas.
1851	Tenerani, Pedro	Escultor. Professor na Academia São Lucas.
1857	Schnetz, João Vítor	Membro do Instituto. Diretor da Academia de Roma.
1857	Rossini, Joaquim	Maestro
1857	Mercadante, Savério	Maestro. Diretor do Conservatório de Nápoles.
1857	Verdi, Giuseppe	Maestro
1857	Paccini, Antônio	Maestro.
1860	Fontana, Carlo	Arquiteto cenógrafo.
1861	Martino, Eduardo	Pintor marinhista.
1876	Mariani, Cesari	Pintor histórico. Prof. Academia de São Lucas de Roma.
1876	Bompiani, Roberto	Pintor histórico. Prof. Academia de São Lucas de Roma.
1876	Consoni, Nicola	Pintor histórico. Prof. Academia de São Lucas de Roma.
1876	Vannutelli, Scipião	Pintor histórico. Prof. Academia de São Lucas de Roma.
1876	Castelli, Alessandro	Paisagista. Prof. Academia de São Lucas de Roma.
1876	Vertunni, Achilles	Paisagista. Prof. Academia de São Lucas de Roma.
1876	Monteverde, Giulio	Escultor. Prof. Academia de São Lucas de Roma. Professor no Instituto Romano
1876	Altini, Francesco Fabi	Escultor. Professor da Academia de São Lucas de Roma.
1876	Amici, Luigi	Escultor. Professor da Academia de São Lucas de

		Roma.
1876	Galletti, Estevão	Escultor. Professor da Academia de São Lucas de Roma.
1876	Mercuri, Paolo	Gravador. Professor da Academia de São Lucas de Roma.
1876	Azzuri, Francesco	Gravador. Professor da Academia de São Lucas de Roma.
1876	Vespignani, Virginio	Arquiteto. Professor da Academia de São Lucas de Roma.
1876	Bianchi, Salvatore	Arquiteto. Professor da Academia de São Lucas de Roma.
1876	Carimini, Lucas	Arquiteto. Professor da Academia de São Lucas de Roma.
1876	Betti, Salvador	Professor da Academia de São Lucas de Roma e secretário perpétuo da mesma.
1876	Ciseri, A	Pintor histórico. Professor em Florença.
1876	Dupré, João	Escultor. Professor em Florença.
1876	Poggi, Giuseppe	Arquiteto. Professor em Florença.
1876	Paliano, Eleutério	Pintor histórico. Professor em Milão.
1876	Mengoni	Arquiteto. Professor em Milão.
1876	Morelli	Pintor histórico. Professor em Nápoles.
1876	Dalvino	Arquiteto. Professor em Nápoles.
1876	Sanctis, Guglielmo De	Pintor. Professor em Roma.
1877	Pasquarelli, Luigi	Escultor em Nápoles.
1877	Conte, Domenico	Pintor em Nápoles.
1878	Conte, Vincenzo	Pintor em Nápoles.
1888	Trancolini, Felicce	Florença.
1888	Barabino, Niccolo	Florença.
1888	Trullini, Luigi	Florença.
1888	Pagliacetti, Raphael	_____

II. Estadia de artistas brasileiros, vinculados direta ou indiretamente a AIBA, na Itália:

Nº	Ano	Artista	Foi a Itália	Especialidade	Cidade	Duração
1	1845	Raphael Mendes de Carvalho	Pensionista AIBA	Pintor de história	Roma	3 anos
2	1845	Antônio Baptista da Rocha	Pensionista AIBA	Arquiteto	Roma	3 anos
3	1846	Francisco Elydeo Pamphiro	Pensionista AIBA	Escultor	Roma	3 anos
4	1848	Francisco Antônio Nery	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	3 anos
5	1850	Agostinho José da Motta	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	3 anos
6	1852	Victor Meirelles de Lima	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	c. 4 anos
7	1868	João Zeferino da Costa	Pensionista AIBA	Pintor	Roma	8 anos
8	1871	Heitor Branco de Cordoville	Pensionista AIBA	Arquiteto	Roma	5 anos
9	1876	Rodolpho Bernardelli	Pensionista AIBA	Escultor	Roma	9 anos
10	1885	Pedro Weingartner	Bolsista D. Pedro I	Pintor	Roma	6 anos
11	1879	Henrique Bernardelli	Conta própria	Pintor	Roma, Nápoles	9 anos
12	1888	Antonio Parreiras	Conta própria	Pintor	Veneza	c. 2 nos
13	1889	Belmiro de Almeida	Custeado por amigos	Pintor	Roma	4 anos
14	1881	Almeida. Jr	Conta própria	Pintor	Roma	Estadia de meses
15	1875-1895	Pedro Américo	Conta própria	Pintor	Florença	Várias estadias

III. Estadia de artistas brasileiros vinculados a AIBA, em Paris:

Nº	Ano	Pensionista	Foi a Paris	Especialidade	Cidade	Duração
1	1847	Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão	Pensionista da AIBA	Gravador de medalhas	Paris	3 anos[3]

2	1849	Jean Léon Grandjean Pallière Ferreira	Pensionista da AIBA	Pintor de história	Paris	3 anos
3	1852	Victor Meirelles de Lima	Pensionista da AIBA	Pintor	Paris	c. 4 anos
4	1860	José Joaquim da Silva Gimarães	Pensionista da AIBA	Gravador de medalhas	Paris	4 anos
5	1862	José Rodrigues Moreira	Pensionista da AIBA	Arquiteto	Paris	4 anos
6	1865	Caetano de Almeida Reis	Pensionista da AIBA	Escultor/	Paris	3 anos[5]
7	1878	Rodolpho Amoedo	Pensionista da AIBA	Pintor	Paris	9 anos
8	1887[7]	Oscar Pereira da Silva	Pensionista da AIBA	Pinto	Paris	6 anos
9	1887	João Ludovico Maria Berna	Pensionista da AIBA	Arquiteto	Paris	2 anos[9]
10	1875	Pedro Américo	Pensionista de D. Pedro I	Pintor	Paris	5 anos
11	1876	Almeida. Jr	Pensionista de D. Pedro I	Pintor	Paris	6 anos

IV. Obras de Henrique Bernardelli expostas em 1890, segundo o Catalogo da Exposição Geral de Bellas Artes de 1890. Rio de Janeiro, Typographia de J. Villeneuve, 1890.

A ortografia e a numeração estão como encontradas no catálogo.

Patamar da Escada Principal– quadro antigo, p. 40
377. A Missa de Bolsena
Galleria nº 3 – Pintura a Oleo, p. 44-47
46. Far niente (Capri)
47. Ultimas Noticias
48. Flirto
49. Ao Sol

50. Á Sombra
51. Veneza
52. Ammenizione
53. Uma Bacchante
54. Villa Borgheza
55. Fulvía
Matrona a famosa, que foi sucessivamente casada com Clodio, Curius e Marco Antonio. A história refere que, vendo a cabeça degolada de Cicero, esta mulher feroz cravou-lhe na língua a sua agulha de ouro.
56.Um pateo (Veneza)
57.Bandeirante (estudo)
58.De Volta
59.Saudade
60.Tzigane
61.Mater
62.Abríl
63.Graziella
64. Dicteriade
<i>Dicteriades</i> erão em genericamente chamadas na Grécia duas diversas classes de profissionais da luxuria – as encantadoras e terríveis flautistas, muito jovens, que offerecião espetáculos de dança e musica, no fim dos banquetes das casas opulentas, e os mais completos typos de abjeção humana, vagabundas das minas das minas, das grutas, dos cantos sombrios e de todos os lugares suspeitos
65.Tarantella
66.Bandeirante (estudo)
67.Uma ponte (Veneza)
68.Margens do Temi
69.CallediVenezia
70.Porto Grande (Caprí)
71.Fiandeira
72.O bom velho
73.Bandeirante (estudo)
73.Petropolis
74.Os Bandeirantes
Desenho, Litografia e Pintura – a “aquarela”e “guache” –

sala contigua a galeria nº 3, p. 53 –54.
145.Directório (Aquarella)
146-148.Costumes de 1600 (Aquareua)
149.Na taverna. 1600. (Aquarella)
150.A sapa (Idem)
151.Musica dos Montes (Idem)
152.Rigoletto (Idem)
153.Leigo do Convento (Idem)
154.Guitarrista (Idem)
155.Uma Cachimbada (Idem)
156.Pescador (Estudo de cabeça) (Idem)
157.158.Estudos de cabeça (Idem)
159.Agrete avena (Idem)
160.Milho as frangas (Idem)
161.Repouso do modelo (Pastel)
162.Cabeça de selvagem (Idem)
163.Inverno (paysagem) (Idem)
164. Meditação (Idem)

Anexo III – Documentação

1.Documentos Pertencentes ao Acervo Arquivológico do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ

1.1. Documentos Avulsos - referentes a Henrique Bernardelli nas décadas de 1880 e 1890

Notação: 1298

Data: 11 / 03 / 1885 a /

Recibo Assinado Por Felix Bernardelli da compra efetuada pela Academia de quadro representando um lugar de Roma, de Henrique Bernardelli, que figurou na Exposição Geral de 1884.

Notação: 3725

Data: 23 / 08 / 1878 a 18 / 09 / 1878

Requerimento de Belmiro Barbosa de Almeida Junior, Henrique Bernardelli, Alfredo Evangelista da Costa e João José da Silva, solicitando admissão ao concurso do Prêmio de 1º ordem (1º classe - Viagem ... Europa).

Notação: 3729

Data: / / a / /

Minuta de relatório relativo aos seguintes pensionistas e trabalhos por eles produzidos na Europa : [José Maria Oscar] Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, assim como de outros jovens artistas “filhos dessa Academia”: Décio Vilares, Henrique Bernardelli, Pinto Peres, Francisco Vilaça. Etc.

Notação: 3733

Data: 08 / 11 / 1878 a / /

Minuta e cópia de ofício da Academia ao ministro do Império, informando sobre a conclusão do concurso para Prêmio de 1º ordem, com o parecer da Comissão julgadora, formada pelo Corpo acadêmico que julgou pelo empate, e que, pelo voto de qualidade, a decisão recaiu sobre o quadro de Rodolfo Amoedo, sendo o outro trabalho do aluno Henrique Bernardelli, concorrente à mesma graça, e solicitando também, para o 2º colocado o mesmo prêmio, visto haver sobras no orçamento para subvencionar este pensionista.

Notação: 4986

Data: 16 / 02 / 1872 a / /
Prova de Henrique Eugênio Bernardelli.

Notação: 4991

Data: 19 / 08 / 1878 a / /
Minuta de certidão de frequência de Henrique Eugênio Bernardelli. Acompanha relação das disciplinas freqüentadas.

Notação: 5728

Data: 28 / 08 / 1885 a / /
Minuta de ofício do diretor da Academia ao ministro do Império, informando sobre o requerimento do italiano Rosaltino Santoro, em que pede para ser nomeado professor da cadeira de Paisagem, flores e animais, ocupada interinamente pelo professor Vítor Meirelles de Lima, até que cheguem da Europa os professores: Antônio Firmino Monteiro, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli. Comunica também que os documentos apresentados pelo requerente não são suficientes para comprovar sua capacidade profissional para prover a referida cadeira.

Notação: 4993

Data: 17 / 09 / 1885 a 08 / 05 / 1888
Ofício da 2ª Diretoria do Ministério do Império ao diretor da Academia, comunicando que, por aviso de 03 do corrente mês, se providenciou, a fim de que, na Delegacia do Tesouro Nacional em Londres, seja posta à disposição de Henrique Bernardelli, a quantia correspondente a 840\$000 para pagamento da cópia da obra "Missa de Bolcena", por ele executada e adquirida pela Academia. Acompanha recibo de pagamento assinado por Rodolfo Bernardelli.

Not: 4994

Data: 18 / 01 / 1887 a 10 / 07 / 1888
Minuta de parecer da Comissão de professores da Academia, formada por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, João Maximiano Mafra e José Maria de Medeiros, sobre os oito quadros pintados em Roma por Henrique Bernardelli, irmão do professor [José Maria Oscar] Rodolfo Bernardelli, oferecidos à Academia para compra. Acompanha relação dos referidos quadros e proposta para a referida compra.

Notação: 4995

Data: 31 / 01 / 1890 a / /
Recibo de Henrique Bernardelli, acusando recebimento de uma Pequena medalha de ouro da Escola, em 1884.

Notação: 344

Data: / / a / /

Relação assinada por Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e Modesto Brocos y Gomes premiando Eliseu d'Angelo Visconti (2 prêmio) e Rafael Frederico (3 prêmio) na aula de Modelo vivo e Eliseu d'Angelo Visconti (1prêmio), Rafael Frederico (2 prêmio) e J. Fiuza Guimarães (3 prêmio).

Notação: 4995

Data: 31 / 01 / 1890 a / /

Recibo de Henrique Bernardelli, acusando recebimento de uma Pequena medalha de ouro da Escola, em 1884.

Notação: 729

Data: 08 / 10 / 1890 a / /

Cópia de ofício do secretário interino da Academia ao professor Henrique Bernardelli, comunicando que os professores reunidos em Congregação negaram sua proposta de substituição na compra de telas.

Notação: 4996

Data: 04 / 06 / 1891 a / /

Programa para aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli.

Notação: 6045

Data: 17 / 11 / 1892 a 26 / 12 / 189

Termos de julgamento das provas do concurso para o lugar de pensionista do Estado na Europa, assinado por Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e Pedro Weingartner com os pseudônimos utilizados pelos candidatos Rafael Frederico, Fiuza Guimarães, Eliseu Visconti, em provas de concurso.

Notação: 185

Data: 12 / 12 / 1892 a / /

Relatórios do professor de Desenho geométrico, Henrique Bahiana, e dos professores de Pintura, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

Notação: 4744

Data: 12 / 12 / 1892 a / /

Relatório anual da aula de Pintura dos professores Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, informando que os alunos Eliseu d'Angelo Visconti e Raul Teixeira Cardoso, obtiveram maior aproveitamento.

Notação: 4997

Data: 14 / 01 / 1893 a / /

Ofício da 2 Diretoria do Ministério da Justiça e Negócios Interiores ao diretor da Escola, comunicando a permissão dada ao professor Henrique Bernardelli para se ausentar da

capital, em férias, sem prejuízo de seus

Notação: 4609

Data: 27 / 10 / 1894 a / /

Termo de julgamento da prova de Desenho de modelo vivo, no concurso de Pintura ao Prêmio de viagem, da comissão julgadora composta pelos professores Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e Modesto Brocos [y Gomes], com a classificação dos candidatos Bento Barbosa, Antônio Viana, Fiuza Guimarães e José Ribeiro.

Notação: 4998

Data: 18 / 12 / 1894 a / /

Carta de Henrique Bernardelli ao diretor da Escola, apresentando o relatório anual da aula de Pintura.

Notação: 5225

Data: 12 / 10 / 1895 a / /

Termo de julgamento da prova de Desenho de modelo vivo no concurso de Pintura ao Prêmio de viagem, efetuado pela comissão julgadora, composta por Rodolfo Bernardelli, Henrique Bernardelli, Modesto Brocos e Rodolfo Amoedo.

Data: 20 / 11 / 1895 a / /

Termo do julgamento da prova final de Pintura no concurso ao Prêmio de viagem, assinado por Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Modesto Brocos [e Henrique Bernardelli.

Notação: 5228

Data: 25 / 11 / 1895 a / /

Parecer da comissão julgadora do concurso ao Prêmio de viagem, assinado por Rodolfo Bernardelli, Henrique Bernardelli e Modesto Brocos.

Notação: 671

Data: 30 / 12 / 1896 a / /

Relatório do professor Henrique Bernardelli, da cadeira de Pintura, relativo ao ano letivo de 1869.

Notação: 4999

Data: 14 / 03 / 1897 a / /

Carta do Henrique Bernardelli ao diretor da Escola, apresentando o programa anual de ensino de Pintura.

Notação: 5000

Data: 05 / 01 / 1898 a / /

Relatório anual da aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli.

Notação: 5180

Data: 24 / 01 / 1898 a / /

Parecer da comissão da Sessão de Pintura, encarregada de examinar os trabalhos remetidos pelos pensionistas Eliseu d'Angelo Visconti, Bento Barbosa Junio, José Fiuza Guimarães e Rafael Frederico. Compõem a comissão, Zeferino da Costa, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

Notação: 5182

Data: 24 / 06 / 1898 a / /

Parecer da comissão da Sessão de Pintura ao diretor da Escola, sobre os estudos enviados pelos pensionistas Bento Barbosa e Rafael Frederico. Compõem a comissão: Rodolfo Amoedo, Zeferino da Costa e Henrique

1.2. Atas das sessões do Corpo Acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes - trechos selecionados sobre Henrique Bernardelli nas décadas de 1880 e 1890.

Transcrição a partir dos documentos originais do acervo do Museu D.João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Parecer da comissão incumbida de julgar as obras da Exposição Geral de 1884. Ata da Sessão em 17 de Dezembro de 1884.

Terminando esta resumida análise da Exposição geral das belas-artes de 1884, a Comissão propõe: = 1o – Que sejam levados à presença do Governo Imperial, como merecedores de recompensas superiores pelas suas produções da atual Exposição os nomes dos Srs. José Maria de Medeiros, José Ferraz d'Almeida Junior, Pedro José Pinto Peres, Augusto Rodrigues Duarte, Antonio Firmino Monteiro, Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, Leopoldo Heck e Marco Ferrez; = 2o = Que sejam premiados com as medalhas seguintes: Primeira de ouro = os Snrs. Thomas Driendl, João Baptista Castagnetto, D. Abigail d'Andrade, e Jorge Grimm” = Segunda de ouro = Os Snrs. Henrique Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, Hippolyto Boaventura Caron, Domingos Garcia e Vasquez, Estevão Roberto da Silva, Antonio Alves do Valle Souza Pinto, Francisco da Cruz Antunes, Modesto Ribeiro e Carneiro Tavares = Medalha de prata = os Srs. Belmiro Barbosa de Almeida Junior, (p.16-verso) João Pagani, ... = 3o – Que sejam concedidas menções honrosas aos Snrs. Dr. França Junior, [etc.]”. Academia das Belas Artes, 13 de Dezembro de 1884. (assinados) – João Maximiniano Mafra - Victor Meirelles de Lima - Pedro Américo de Figueiredo.” – “Vencido quanto aos prêmios – F. J. Bethencourt da Silva.” O Sr.Conselheiro Dr. Vice-Diretor manda então ler o seguinte ofício do Sr. Professor Bethencourt da Silva: - “Rio de Janeiro 17 de Dezembro de 1884.” Il.mo Exmo Snr. = Assinei vencido a proposta para prêmios aos artistas que concorreram à última Exposição Geral de Belas Artes, e o fiz embora a meu pesar, convencido de injusta condescendência e bonomia com que foram julgados algumas obras e os seus autores. – Na arte, sempre me pareceu que é cousa de somenos importância e valor, a cópia de

uma estampa gravada ou litografada, e que ainda menos valor tinha a ampliação de uma fotografia muitas vezes realizada pela máquina solar. – A originalidade, a composição são quase tudo; e esse poderoso contingente da arte é a melhor revelação do gênio e da instrução do artista. – A Congregação ilustrada como é, me dispensará comentários talvez mal cabidos, direi, mesmo inúteis, e por isso desprezando o que ora faço por desengargo de consciência, substituirá os erros de minha ignorância pelo acerto de suas resoluções. – Julgando com benevolência no intuito de animar, de dar valor à classe artística, parecia-me, peço desculpa aos mestres, que já era muito benigno e complacente a concessão de prêmios que indico e que teria a honra de apresentar à competência da Ilustrada Comissão se motivos superiores me não tivessem impedido de o fazer. Deus guarde a V. Excia. Il.mo Exmo. Snr. Diretor da Academia das Belas Artes (assinado) “O professor Francisco Joaquim Bethencourt da Silva. “Exposição Geral de Belas Artes – Distinção a José Maria de Medeiros, Ferraz d’Almeida Jr., Pedro José Pinto Peres, Augusto Duarte e Thomas Driendl: - 1a medalha de ouro a Jorge Grimm, Henrique Bernardelli, Aurélio de Figueiredo, (p.17) Firmino Monteiro e J. B. Castagnetto - “2a medalha de ouro a Da Abigail d’Andrade, Garcia y Vasquez, Caron, Oscar Pereira da Silva, Estevão, Generoso Frate e Alexandre Siglieri” – “Medalha de prata a Valle, Belmiro, Antunes, Pagani, Petit, Hilarião e Dotte – Menção honrosa a Dr.França, Pereira de Carvalho, Novak e Sá [...], etc.] = F. J. Bethencourt da Silva.” Postos em discussão o “parecer” da Comissão, e o voto divergente do membro dela o Sr.Professor Bethencourt da Silva, falam discutindo os Srs. Conso Vice-Diretor, Conso Dr.Luiz Carlos, Conso Dr. Domingos, Dr. Américo, Victor Meirelles, e o Secretário. Encerrada a discussão é o “parecer” unanimemente aprovado; votando-se sobre o voto divergente do Sr. Bethencourt, a proposta substitutiva de prêmios por ele enviada, é ela unanimemente rejeitada.

Decisão dos membros da congregação sobre a compra da “Missa de Bolsena”. Ata da Sessão em 18 de julho de 1885.

(...) Consta o expediente dos seguintes avisos da Secretaria de Estado dos negócios do Império, a saber: (...); de 17 de junho, concedendo ao pensionista Rodolpho Amoêdo a quantia de 6523\$000,50, como auxílio para ocorrer às despesas extraordinárias com (p.23-verso) a execução do quadro representando “Jesus Cristo em Cafarnaum”; (...); e de 23 de junho determinando que o Sr. Conso Diretor ouvindo a Congregação ou uma Comissão especial de professores indique o = quantum = do prêmio pecuniário a que tem direito o pensionista Rodolpho Bernardelli pelo seu grupo em mármore representando “Jesus Cristo e a mulher adúltera” (...). (p.24) (...). Em cumprimento do aviso da Secretaria d’Estado dos Negócios do Império de 23 de junho passado, há pouco lido, consulta o Sr. Conso Diretor a Congregação sobre o “quantum” do prêmio pecuniário a que tem direito o pensionista Rodolpho (p.24-verso) Bernardelli; e resolve ela por unanimidade de votos, e sob proposta dos Snrs. Conselheiro Dr. Vice Diretor, e Dr. Motta Maia, que se indique ao Governo a quantia de dous contos de réis (2:000\$000). Sobre a compra da cópia da “Missa de Bolsena” feita em Roma pelo aluno Henrique Bernardelli, cuja resolução a respeito de preço ficara adiada na sessão passada, resolve a Congregação por unanimidade de votos, sob proposta do Sr. Conso Dr. Vice-Diretor que, se merecer a aprovação do Governo se pague a quantia de dous contos de réis (2:000\$000); sendo um conto cento e sessenta mil réis (1:600\$000) com a sobra do produto das entradas na Exposição Geral, e oitocentos e quarenta mil réis pelo Tesouro Nacional. (...). Academia das Belas-Artes 18 de julho de 1885.

1.3. Pasta Rodolfo Bernardelli

Entre março de 1878 e julho de 1885, Rodolpho Bernardelli, então pensionista da Academia Imperial de Belas Artes na Itália, envia uma série de dezenove cartas ao seu amigo, e secretário da Academia, Maximiano Mafra. As cartas foram transcritas a partir de fotocópias datilografadas pertencentes ao Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Por não estarmos lidando diretamente com os originais, que infelizmente não foram encontrados, optamos por seguir a grafia adotada nas fotocópias. As cartas que fornecem informações específicas sobre Henrique Bernardelli são as seguintes:

Data: Roma 17 de novembro de 1879/ Data: Roma 24 de dezembro de 1879 /Data: Roma 21 de março de 1880. / Data: Roma 24 de junho de 1880 / Data: Roma 25 de novembro de 1880 / Data: Roma 2 de agosto de 1881 / Data: Roma 24 de outubro de 1881 / Data: 21 de janeiro de 1882 / Data: 20 de fevereiro de 1883 / Data: Roma 17 de julho de 1883 / Data: Roma 1º de maio de 1885 / Data: 18 de junho de 1885

Cartas Transcritas

Roma, 21 de Março de 1878.

Ilmo Sr. Profr. J. Mafra

Amigo e Senhor

Approveito o ensejo de partir hoje o Correio Inglez para responder logo a estimada carta de Va Sa que recebi esta manhã juntamente com o Diploma para entregar ao Profr Guilherme De Sanctis.

Infelizmente acho-me n'um estado tal de tristeza e desanimo que não tenho cabeça para poder dizer a Va Sa o effeito que me produzio a noticia que o novo Ministro queria diminuir-me a pensão (se já não o fez). Fui ter logo com o Exmo Barão de Javary e contei-lhe o que me acontecia, elle procurou animar-me dando-me esperanças que talvez não aconteça, com quanto as cousas estejam muito más.

Eu porem confio muito em Va Sa assim como no Exmo Sr Director para que de accordo cora o respectivo corpo Academico facão ver ao Ministro que rainha pensão reduzida a 1:500\$000 não chega para poder cumprir as obrigações prescriptas nas Instruções

Como farei! como farei? não sei!

e o meu trabalho com o qual ainda tenho tantas despesas a fazer, a!!

estou quasi arrependido de o ter feito.

Não lhe posso escrever muito extensamente porque não tenho o espirito tranquillo, pelo correio próximo lhe escreverei mais extensamente quero ver se o Ministro faz o offício a Academia para que esta me de licença e ajuda de custas para hir a Paris (será talvez cousa inútil, mas enfim) durante a Exposição tambem juntarei o pedido porá obter fundo para a comprar o marmore o mármore para a copia da estatua que será a Vénus ao Capitolio.

Tenho a honra de participar-lhe que mudei de Atelier,estou agora na Via de St Nicolo da Tolentino no 72 (Studio no 3) como ve, é a rua do nosso bom Director.

Senti bastante saber que estava, novamente doente, Deos queira que se restabeleça promptamente.

Quanto ao Crucifixo eu o farei benzer pelo intermedio do Visconde d'Araguaya e já que não pode ser pelo Papa Pio IX será pelo Leão XIII que parece ser muito bom, as reliquias creio que d'esta vez não foram distribuídas, eu procurarei informar-me pelo Ministro Visconde d'Aragaya

Termino aqui, Snr. Mafra confiando na amizade que sempre me honrou; que Va Sa fará o que puder para que minha pensão não venha a soffrer o golpe de que está ameaçada.

Tenha a bondade de reconunendar-me a Exa sua Familia e digne-se aceitar os sentimentos do meu profundo respeito e consideração.

Obrigdo amºdiscípulo

As) r. Bernardelli.

Via de St. Nicolo da Tolentino no 72

N. escreva-me o que houver de novo.

* * * * *

Roma 19 de Agosto de 1878

Illmo Snr. Prof^r J. M. Mafra

Amigo e Senhor

Não sei mais o que pensar pelo grande silencio que V^a S^a tem tido commigo, tenho porem consciência de não lhe ter causado motivo para tal merecer, pois que um destes dias receberei carta de V^a S^a na qual me tranquilizará sobre este respeito. Creio q. já deve ter recebido a Phot^a do meu trabalho e por isso me faço como dever de participar-lhe q. desde o dia 5 do corrente o Expedi e se não houve algum contra tempo deverá ter partido de Genova pelo Vapor de 14 corrente.

Sinto muito em dar-lhe uma triste noticia - o Crucifixo não partio d'esta vez e a rasão foi puramente financeira como já creio lho haver ditto - as imagens esculpidas em madeira não s'incontrão em. Roma só ha de marfim-ouro-prata-bronse o mármore; tinha decidido q. o melhor era aquistar um Crucifixo de marfim tive porem despezas imprevistas a fortes com a execução do baixo relevo, e com a mudança do Atelier; que me achei a meu grande pesar impossibilitado de dispor de 200^{frs} para acquista-lo, não fique porem contrariado porque faço intenção de mandar particular^{te} algumas cousas a meu irmão Henrique d'aqui a alguns mezes e terei o cuidado de enviar-lhe o seu pedido. Expedi-lhe com meu trabalho 2 caixinhas nas quaes V^a S^a encentrá, n'uma, a collecção de medalhas dos Papas (as q. pude encontrar) e n'outra encontrará algumas dos homens celebres, o q. lhe envio d'esta he cousa de poco, porem V^a S^a me desculpará certamente

Agora permitta q lhs de algumas explicações acerca da maneira de desencaixotar o collocar meu trabalho: V^a S^a encontrará escripto sobre a caixa as competentes indicações - Alto - Baixo -Parte Anterior - Parte Posterior etc etc.

A caixa deverá ser aberta em pé e tendo o cuidado de tirar os parafusos das taboas indicadas numericamente, primeiro a parte Anterior e depois a Parte opposta a Posterior n'esta encontrará diversos objectos que mando a minha familia cada um tem escripto seu destino. Depois q. se tiver tirado as duas partes maiores da caixa se deverá com todo o cuidado tirar o trabalho (que terá uma delicada espécie de moldura de madeira) collocar-se ha sobre um cavalette, o banco de um metro e quando assim se achar, principiari a tirar cautellosamente os papeis, estopas e algodão q. collocou o gesso. Pele Pho^{ta} V^a S^a poderá ver á verdadeira precisa p^a seu effeito, e creio q, a única sala mais competente seja a da Paysagem (onde fiz meu concurso) tapando-o a chuva o [...]

se possível fazer o desencaixotamento na e sala onde deverá ser exposto, peço também q. mande por (quando for exposto) alguma corda o cosa idêntica q. não deixe acercar o publico, porque a menor pancadinha pode quebrar algum [...] o cabecinha, maior for a distancia mais effeito obterá, enfim Sn^l. Mafra peço-lhe como um pae pede por seu filho e confio em V^a S^a para q. este meu filho seja acolhido satisfatoriamente.

Eu porem agora vejo q. sou demasiado importuno e peço perdão, porem V^a S^a he artista e sabe quanto custa a fazer uma obra d'arte, e deve pois ser mais difficil ainda p^a quem he novato, peço-lhe pois perdão para um pai moço; e confiando na vossa bondade fico tranquillo pelo bom êxito de meu trabalho.

Já estou procurando assumpto p^a o novo baixo relevo que tenho intenção de executar grande talvez da historia sagrada.

Temos tido um calor horrivel a sombra!! anh!!

Termino aqui por hoje pedindo-lhe mil perdoes por o ter incomodado tanto tempo e por não ter podido satisfazer os seus pedidos. Tenha a bondade de recommendar-me a Ex^{ma} sua familia e queira receber sempre os sinceros votos de respeito e consideração.

d'este seu discipulo e amigo

as. Bodolpho Bernardelli

* * * * *

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^s Zeferino e Villaça; foram ter a Paris, por ém eu já me achava na Suíça ou em Milão, em todo o caso essas cartas hão 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 sacrificios 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 vi outra coisa; eu quando estive pela 1^a 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 epatant! 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 (Sciroco) 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 tômbola 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 q. tenha a bondade de dizer-me se o Exm^oSr. Diretor recebeu meu ofício.

* * * * *

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 frase com que principia sua última carta, não há tanto tempo que não lhe escrevo, diga que esteve 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 gloria, 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 os trabalho de pensão 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.

* * * * *

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 mais tarde nos longos dias de verão piano piano porém o 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 expões 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 fecha-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

* * * * *

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 estatua 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 mármorees as vezes se acham na praça, porém, outras vezes é necessário mandá-los vir, e era 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^o e hoje está a 26fr e 08^o (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 nos) 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, 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.

* * * * *

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 acaba-lo muito porque pretendo fazer mudanças, se o fizer no grande, sujeitando-me também a as 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, 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, comeram 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 côco, 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.

Contuo 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

* * * * *

Roma, 21 de janeiro de 1882.

Ilmo. Senhor João Maximiano Mafra

Amigo e senhor;

Esperiei 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, deve 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.

* * * * *

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 Vª Sª 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.

* * * * *

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

reliquias 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 reliquias 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 recomençar 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.

* * * * *

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 desespero 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.

* * * * *

Roma 17 julho 1883.

Ilmo .Senhor J. Maximiano Mafra

Am^o e Senhor:

Há já muito tempo que lhe escrevi e que lhe mandei numa carta recomendada as relíquias do S^o padre Pio IX, mais ainda mandei a V^a S^a um requerimento pedindo com antecedência que a ilustre Academia me concedesse mais o 3^o 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 V^a S^a sabe bem que a pensão sendo paga 3 meses antecipados e tendo me sido pago o trimestre de 1^odo 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 esboceto 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 V^a S^a me tem esquecido. Enquanto estão esboçando o grupo eu estou concluindo o bustinho de sua menina e verá que lhe agradará bastante como o arranjei.

Muitas vezes me tenho querido dizer a V^a S^a se a Academia quisesse fundir o busto do Taunay que me o mandasse porque estando eu aqui pode-se fazer o trabalho por pouco assim como se 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. am^s

ass. Rodolpho Bernardelli.

* * * * *

Via St Nicolo da Tolentino 13
Roma 1º 5/85

Illmo. Senhor João Maxiano Mafra

Meu bom amigo

Acabo de receber uma carta de meu irmão Felix a qual me veio desgostar muitissimo elle queixa-se de meu silencio para com o Senhor! foi uma surpresa! fiquei admirado por esta accusação, a qual era feita de minha parte, e m^lexplico, no dia 15 de Dezembro o.p. lhe escrevi uma carta annunciando a V^aS^a que meu grupo se achava em Génova e que esperava um vapor no qual pudesse partir, n'essa minha carta fallava-lhe do desejo que o grupo não fosse collocado sem minha chegada por ser um trabalho melindroso e querer assumir eu qualquer responsabilidade pedia lhe que se interessa se por este meu pedido caso houvessem oposições a carta continha mais a descripção da minha prisão em Capri por causa do Cólera Morbus em Napoles e alguns tópicos das minhas viagens fora da Itália. Ora depois de ter lhe escripto essa carta esperava uma sua e nunca tive nada; em Fevereiro desgraçadamente cahi gravemente enfermo com uma febre tyfoides e sé me levantei da cama no dia 19 de Março ficando mez e meio de cama e correndo risco de hir para o Campo Verano em vez de hir para o Rio, felismente salvei-me, e assim que me levantei quiz saber noticias do meu grupo e pedi ao meu expedicionário que me disse se que noticias haviam, elle dissera me que o grupo tinha partido no mez de Fevereiro pelo

Vapor Malabar; escrevi lhe logo confirmando minha carta de Dezembro e pedindo que tivesse a bondade de escrever me se o grupo tinha chegado bem, não posso pois ainda compreender como he que V^a S^a não tivesse recebido essas minhas cartas, eu ottribui a esse seu silencio aos grandes trabalhos da Exposição, e as vEsas a alguma intriga mas não podia comprehender o porque! Creio que de mim não tem nenhuma queixa, assim como eu não tenho que louvar-me de sua amizade, espero que esta ensalada se chegará a conhecer.

D^lentro da semana que vem, deverá partir d'aqui a Vénus de Medicis, bem como o bustinho em mármore de sua filha, contemporaneamente mandarei uma caixa de minha propriedade contendo meus ferros gessos e alguns livros, espero que tudo chegue lá em perfeito estado, a Venus terá que hir dentro de duas caixas por causa de ser muito frágil, deixei fioar os punte11os OS quais tirarei uma vez collocada no lugar, a este respeito tenho que lembrar a V^a S^a que nunca recebi a medida da planta para servir a ditta Vénus, também no grupo deixei alguma cousa que hei de concluir quando estiver no lugar.

Li com prazer a lista dos Condecorados por ocasião da Exposição só senti não ver no rol d'elles, o nome do nosso Am^o Zeferino, creio que tendo tido uma condecoração o Vicente Cernicchiaro pelas sua composições musicaes, o Zeferino merecia também igual distinção pela decoração da Candelária, desculpe-me a franquesa espondendo esta minha opinião, mas aqui de longe a cousa parece natural, não entendo porem criticar o facto. Sei que entre nós ainda não existe, a assim chamada camorra como existe aqui na Europa na classe artística, assim é que os artistas para fazerem guerra a commissão real por ter comprado trabalhos que não erão os melhores na Exposição de Turim servião-se de tudo para que o Jury que devia dar os premios não se pudesse formar, o Ministro para cumprir com a promessa dos prenos, recompensou os artistas merecedores concedendo algumas condecorações, e eu fui uum dos honrados com essa distincção, como lhe dissera na minha carta de Março na verdade se tivesse tido uma medalha teria tido segundo nossos regulamentos um premio em dinh^o cousa que me teria servido bastante, mas considero-me assim bem satisfeito tenho a satisfação de ver que meu trabalho foi apreciado e creio que o nosso Governo também dará peso a este facto.

Meu mano Felix m'escreveu que a Academia comprara um quadrinho do Henrique, e que desejava também comprar a copia, sobre esta ultima é que peço a V^o S^a que influa o mas q puder para que esse trabalho seja comprado o bom Henrique espera nisso para começar um grande quadro, a eu não lhe posso deixar grande cousa a minha partida o deixa quase a secco como se diz aqui.

Quando lá estiver, muito teremos que conversar de cousas d'Arte e espero fazer alguma cousa para melhorar o estudo dos moços ,que oommeção.

Por aqui andão os concursos aos lottes o um d'elles é de 400 contos de reis para, executar um cavallo com o cavalheiro é verdade que deve ser de Bronze dourado e do tamanho de 10 metros alguns compagheiros meus forão premiados já no primeiro concurso, mas agora torna se a fazer e o concurso e deve ser com o cavallo, grandesa natural, cousa bem dispondiosa e bem difficil, quem será o felisardo que ganhará! os monumentos levantão se por toda a Itália, e eu bem desejaria que algum bom vento carregasse para lá este entusiasmo, assim teria mais esperança do que tenho n'este momento.

Antes de partir me demorarei alguns dias em Paris para executar uns trabalhos que ma forão encomendados aproveitarei da opportunidade para dar um pulo até Anversa ver a exposição.

Concluo esta esperando que já tenha recebido as anteriores e que me julgará melhor.

Peço lhe que recomende a Ex^{ma} familia promettendo escrver ainda antes de deixar esta velha e boa Europa.

Creia me sempre seu reconhecido amigo e velho discipulo
de coração sou seu Rodolpho Bernardelli

* * * * *

Roma 18 6/85

Illmo senhor João Maximiniano Mafra

Meu caro amigo

Depois d'amanhã deixarei Roma; já conclui tudo o que me restava a fazer a estatua em mármore da Venus de Medici já partio bem como em sua companhia uma caixa pequena na qual está o bustinho em mármore de sua filinha e diversas cousas minhas taes como livros, ferros, etc,etc.

A rasão de não ter partido antes é sempre devido a minha moléstia que me atrazou em todas rainhas cousas, mas tudo é bem quando acaba bem! e assim é que com esta concludo minha vida de pensionista entrando desde agora na real vida do artista entregue a minha sorte, veremos o que será. Volto para o Rio contente de um lado, porque como sabe o homem em geral a minha idade e quasi todo elle formado d'esperança, as vezes é tudo illusão, veremos porém agora o que farão de mim. Por aqui nossos patrícios me tem feito um quadro muito desanimador respeito a minha vida artística futura, eu creio porem que a cousa é exagerada querer é poder, quando virem o que sou capaz de fazer não me poderão tratar com indiferença.

Meu mano é que fica um tanto embaraçado respeito a finanças e bastante triste por nossa separação, mas elle ainda não pode voltar, porque quer espor no Salão um quadro no qual funde boas esperanças de successo e tem rasão n'isto: esperava poder n'este mez ter alguma decisão a propósito da copia mas ate hoje ainda não nada soube. Desejo antes de partir d'aqui poder obter do S^{to} Padre a benção para vossa S^a e estou tratando d'isso, tenha desta vez paciência se não le trago nada de valor artístico mas a rasão é que faltão os cobre; espero estando lá poder provar-lhe o meu reconhecimento pelo que fez continuamente por mim e pelos meus. Quanto a querer alguma cousa d'aqui teremos o Henrique que será nosso correspondente.

Sei por minha familia que o grupo até a datta da ultima carta, ainda se achava na Alfandega, o Expedicionário aqui não teve ate agora nenhuma communicação do seu correspondente, eu fui que lhe dei noticias, para que não acconteça ainda com esta expedição o costumado erro, pedi para que manda se a V^o Sa a participação ao envio com isto sei que será mais uma massada para o Sr mas creio que lhe evitará passas.

Novidades por aqui são a mudança do Ministro Callado substituido pelo Ser Lopez Netto, o filho do Magalhães já lá deve estar e também o Secretario Vieira de Carvalho - Roma está passando por uma febre de construção de espantar estão fabricando casas as centenas e destruindo as bellas villas para reduzi las a ruas direitas e grandes casas todas iguaes os artistas estão desesperados Roma vae perdendo seu bello character antigo, mas a população vae crescendo a vista d'olhos e a vida sempre encarecendo, enfim isto não se podia parar é cousa que devia accontecer. O calor é já forte, e o Cólera na Espanha está pondo tudo por aqui com medo terrivel esperemos que durante minha viagem não tenha obstáculos por causa do tal mycrobio.

Terminando a presente peço a V^o S^a para que se interesse pelo negocio do Henrique no qual elle funde todas suas esperanças presentes, eu não lhe posso deixar muito, como sabe, e temo que não deva ficar atrapalhado. Queira recommendar-me a sua Ex^{ma} família e creia me sempre seu amigo sincero e reconhecido

Seu amigo de Coração

As. Rodolpho Bernardelli

2. Documentos pertencentes ao Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

2.1. Pasta Eliseu Visconti

No decorrer da década de 1890, Henrique Bernardelli, professor de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, envia uma série de cartas a Eliseu Visconti, que então se encontrava estudando em Paris.

As cartas, que até recentemente pertenciam a família Visconti, foram doadas ao Museu Nacional de Belas Artes, não se encontrando ainda disponíveis para consulta. A transcrição que aqui colocamos foi feita a partir daquela realizada pela Prof. Ana Cavalcanti (EBA/UFRJ), que teve acesso aos documentos originais quando ainda se encontravam em posse da família Visconti. Por não estarmos lidando diretamente com os originais, optamos por seguir a grafia já adotada, sem nos isentarmos da possibilidade de erros. Reproduzimos aqui, a partir de um xerox do original, os desenhos que Henrique Bernardelli insere na carta, procurando respeitar ao máximo as suas localizações na mesma.

A carta que aqui transcrevemos é particularmente interessante, pois nos permite saber a opinião de Henrique Bernardelli sobre alguns envios de Visconde, “sem ser oficialmente”, ou seja, enquanto professor e pareceristas da ENBA. Nos permite também verificar como Henrique Bernardelli se sentia em relação ao meio artístico carioca.

Rio, 19 de outubro de 1898

Estimado Visconti,

Não sei quantos dias tenho começado a escrever-te e, por uma ou outra coisa não poder concluir a carta, e passados alguns dias recomençar outra: vamos a ver se esta posso leva-la até o fim. Não são poucas as coisas que desejo falar-te. Em primeiro lugar porém, vamos falar de teus últimos envios e a impressão sincera que atuaram em mim, então lá vai, a tua palheta tem adquirindo mais robustez, é harmoniosa nas diversas entonações que felizmente sempre variam, não é pois o que **(fim da pág.1)** mais me preocupa nos teus quadros, es pintor pelo sentimento da cor, não es tão fácil na forma, sobretudo no gosto da escolha da atitude, e ainda (...) teus quadros.

Tudo isso é apenas questão de gosto e educação, sem que prossiga, já parece-me ler em teu espírito as reflexões que vais formando por estas minhas observações. que entenderá ele por atitude? Não por certo poses acadêmicas; não, tratando-se de um quadro em que esteja em jogo um sentimento, não é mister preocupar-se com atitudes. A coisa a alcançar é o sentimento.

Porém, quando nos propomos juntar sem motivos outro que belas formas, é preciso salientar com vantagem essas formas **(fim da pág.2)**, pois que o assunto é apenas um pretexto para pintar um modelo. O talento pois neste caso esta em saber dar ao seu modelo a melhor posição que as suas formas tenham vantagem. Ora nas tuas quatro mulheres que sucessivamente fostes mandando, são todas de belo colorido e bem ambientadas. A primeira, como um estudo, nada direi, belo tronco de costas sem pernas, das três



tomo a melhor que é ao meu entender a que mandastes o ano atrasado ou passado me parece.



Tem pedaços extremamente bem estudados, uma entonação muito suave, bela mesmo, e a cabeça muito bonita, mas ...esta como as outras não estica as pernas com medo de que não caibam no quadro **(fim da pág.3)**, estas duas últimas, uma lhe dobraste totalmente as pernas que parece decepa-las⁴¹⁰ repito, em outra ocasião que não fosse para pintar um belo nu não havia razão de crítica, o colorido é sempre novo de entonação e belo; a última, esta então não só não caberia na tela se



esticasse igualmente as pernas, mas a cabeça também é qual por

quereres te-la dobrada (e imagino o pobre modelo ) , parece até não articular bem, eu se fosse crítico te faria uma pergunta bem humorística, porque você coloca as tuas modelos tão sem jeito para dormir, esta ainda dorme num sofá que não se pode esticar, mas a outra deixou a cama lá no fundo para vir dormir no chão;  não vais dar o cavaco com estas minhas graças, felizmente agora posso te dizer o que me parece sem ser oficialmente **(fim da pág. 4)**.

O que de um lado, se perdestes esses cobres, ganhaste a tua independência e é agora que vai verdadeiramente lutar e fazer-te a vida, que tu possas agüentar lá o mais possível, e se queres que eu te de um conselho de amigo, escolhe o sacrifício de fazer quadros de comércio para serem vendidos aqui do que aqui vires, não te iludas, isto aqui é o mesmo de sempre em todo caso se não puder deixar de cá vir, vem com um bom número de quadros que os possa vender para poderes voltar.

Eu, bem sabes porque estou aqui, para mandar a ti e outros à Europa, sacrificando-me, porem confesso que não posso mais, a coragem vai me faltando e vejo que terei que abandonar o Fofo nessa tremenda (...). Mas creio que ele também não poderá resistir por mais tempo. **(fim da pág.5)** Até agora ele tem acariciado a esperança de mudança de Escola, mas outra vez já não se fala mais. O que corre em vez é que com o novo governo se suspenderá a Escola. – Fosse verdade, como ficaria eu contente dar-me-ia mais coragem de deixar de uma vez estas paragens, a velhice aqui me assunta morrer como um cão sem dono como o Muler, Motta, chaves Pinheiro e outros que nem de leve se lembra a memória. O Chaves, graças ao Rodolpho, ele tem uma estátua de bronze numa praça, o Gustavo que o Vasques queria que o Rodolpho fizesse, ele pós a do seu mestre. Falemos porém ainda uma palavra sobre a vossa exposição, que para nós deve constituir o mais notável acontecimento do ano.

Pelo catálogo que te enviei poderás ver o número, que não foi pouco. Este ano tudo correu mais regularmente (...) muito **(fim da pág.6)** arranjado e disposto do melhor

⁴¹⁰ Podemos identificar o esboço como sendo o da tela [Sonho Místico](#). Sobre a obra consultar o artigo: SERAPHIM, Mirian N. "A catalogação das pinturas de Eliseu Visconti". Texto publicado nos Anais das Segundas Jornadas de Historia del Arte: *Arte y crisis en Iberoamérica*. Santiago do Chile: RIL, 2004, p. 103-111; e atualizado em abril de 2006. Texto disponível no site: <http://dezenovevinte.locaweb.com.br>

aspecto. Tu tiveste um compartimento especial. Houve porem a lamentar o incidente que ia custando o vitral ia caindo pobre carpinteiro que (...) armação. Caiu machucando-se bastante fez um 7 na Batalha do Havaí; felizmente não grande e fácil de restaurar ambos os ferimentos.

Lamentei muito.

A inauguração foi bastante concorrida e o público tem ido mais que os outros anos, é persistir que ele se acostumará.

O Almeida Junior mandou uma grande tela muito grande mesmo para o assunto que era. Com muitas boas intenções sobretudo o novo modo de encarar a coloração, abandonando o preto do “Caipira Nagaceancdo”, o motivo é retirado dos paulistas que partiam em bando para as novas descobertas e capturação dos pobres índios. Ele imaginou pois **(fim da pág.7)** uma partida desses aventureiros que na margem do Tiete recebem a benção das canoas e equipagens que vai partir. O tempo é coberto de neblina, o que envolve o quadro num tom caliginoso. O sol porém, conquanto consiga projetar umas fortes sombras não chega a colorir o imenso tom branco do gesso. Nas canoas, uns recebem a benção do padre que (...) praia rodeado de (...) e outros que vem dar (...) adeus a parentes e amigos; outros estão dando a última demão aos preparativos.

O quadro é feito com grande e sincera honestidade e os progressos que o Almeida fez nesse trabalho fazem esquecer o discípulo querido do panorama representado a entrada Legal (que felizmente se esta nesse momento demolindo)⁴¹¹

Toda essa sena porem é de uma frieza glacial, ninguém se move, a própria natureza nada tem de interessante, e nem mesmo pode fazer adivinhar os próprios sentimentos da matéria e talvez deste grande lençol branco. A cena passa-se provavelmente em 1600. nasa porém mostra. Dir-se-ia hoje estranhando **(fim da pág.8)** que apenas havia uma figura trajando com um costume parecendo com aqueles dos antigos capitães mor. Tudo porém como digo, a estrada nova que Almeida mostrou mereceu unânimes aplausos da comissão que (...) no voto deu-lhe a 1o medalha, da minha parte teria (...) o prêmio de honra, mas temendo que fracassasse decidimos dar a grande medalha, o que te prejudicou, pois que a primeira medalha viria a ti se ele tivesse tido o prêmio de honra. Como sabes, o prêmio de honra é só conferido por votação de todos os artistas já premiados.

Não houveram segundas medalhas, algumas terceiras e menos menções; eles nunca vem para mim mas (...) com grande rigor pois que (...) a primeira recompensa é preciso que marque a boa direção . Madruça mandou diversos quadros, cada qual diferente em fatura, sentimento e mérito **(fim da pág.9)**, realmente não sei o que pensar vendo uma boa paisagem, outra má; retratos muito inferiores aos que ele a dois anos mandou, quadros betuminosos, e quadros sem betume. Alguns enfim parecendo que os quadros

nunca conheceram o mesmo criador. Não há dúvida, é uma grande qualidade  mais vale a quem Deus ajuda, que cedo Madruça.

Mas para terminar dar-te-ei uma boa notícia com um conselho de alta política. A notícia é que vendestes um dos teus Nús por dois contos, a um tal D. João Martins da Silva, o qual comprou seis telas na exposição. É pessoa original e riquíssima, pois por um processo que ganhou lá no (...) mil e tantos contos. O teu irmão que recebeu os ditos cobres te dará com os cobres pormenores do nosso novo mecenas. O conselho pois é o seguinte que escrevas ao D. João Martins da Silva, Praia de Botafogo nº 178, Rio de Janeiro, duas palavrinhas pouco isto te custara e no caso em que te achas **(fim da pág. 10)** podes ter um ... admirador.

⁴¹¹ Entrada da Esquadra Naval – quadro exposto em 1896. fonte: O Paiz, 19 de outubro de 1896.

Falando de outra coisa, antes que me esqueça, vou pedir-te que vais ao fundidor para ver o que há a propósito do Monumento a Caxias, e o que houver escreve-me (...) porque não sei que pensar não recebemos notícia alguma. Como se tenciona breve inaugurar esta estátua estou inquieto em saber alguma coisa .

Não sei se te correspondeste com o Félix, em todo caso, pelas notícias que aqui tenho dele o pessoal vai bem; e aqui na exposição ele foi o que mais quadros vendeu, três quadrinhos feitos lá no México muito bonitinhos.

Pois meu caro Visconti savoia **(fim da pág. 11)**

2.1. Pasta Rodolpho e Henrique Bernardelli

1. APO 399

Data: ---

Em uma carta a Rodolfo Bernardelli, Tolentino fala que o ensino da Academia Di San Luca é muito limitado, sendo melhor o Instituto Romano.

2. APO 86

Data: 8 de outubro de 1879

Carta de Maffra para Henrique, agradecendo a carta que este mandou em 27 de agosto. Fala da escolha dos quadros que ele deve fazer na esperança que a academia os compre, tendo em vista que os que mais podem agradar são dos artistas que a Academia não possuía cópias.

3. APO 54

Data: 1º de novembro de 1879

Diploma da Associazione Artistica Internazionale di Roma, “conferendo al Signore Enrico Bernardelli il presente Diploma nomeando-o sócio effettivo dell’associazione medesima”.

4. APO 646-4

Data: Roma 19 maio de 1880

“Cartolina postale” (de Turim?) de Rodolfo para Henrique avisando que “o hotel onde devemos ir é na Corona Grossa”.

5. APO 85

Data: 25 de novembro de 1880

Carta de Pinto Peres acusando o recebimento da carta de Henrique, assim como uma de Felix. Fala que Villaça, Décio e Amoedo recomenda-vam-se e que apesar de estarem em países diferentes, mas sempre se comunicando. Também comenta que viu trabalhos de italianos bastante fortes.

6. APO 58

Data: Rio 20 de junho de 1881

Carta de José de Medeiros encomendando a Henrique um desenho para o quadro Morte de Lindoya que deve ter efeitos bem acabados de luz do sol. Fala da dificuldade de se conseguir “modelas” no Rio de Janeiro.

7. APO 84

Data: 16 de setembro de 1881

Carta de Belmiro da Almeida reclamando com Henrique da sua pobreza e dizendo que está com "spleen".

8. APO 61

Data: 17 ou 19 de setembro de 1881

Carta de Rodolfo para Henrique. É o período em que ele está no "campo". Segundo a fala de Rodolfo ele estava doente: "confesso que fiz mal em te escrever considerando as ruins circunstâncias nas quais te achas (...) espero que você esteja melhor do seu refluxo".

9. APO 81

Data: Paris 23 de setembro de 1881

Carta de Vitor Meirelles à Henrique falando que sabia que a estadia deste na Itália seria proveitosa.

10. APO 403

Data: 8 de outubro de 1881

Documento comprovando o aluguel de um Estúdio em Roma do Signore Carlo Salvatore pela soma de 195 "lire italiane", por 3 meses. (San Basilio 18/6 piano terreno)

11. APO 77

Data: 15 de novembro de 1881

Carta de Zeferino da Costa à Henrique justificando seu prolongado silêncio causado pelos trabalhos da Igreja da Candelária.

12. APO 62

Data: Roma 2 de setembro de 1882

Carta de Rodolfo ("Foffo") falando para Henrique que ele deve expor na Promotrice que será no Palcio Novo da Exposição. Sita o "gabinete de fotografia" de Henrique.

13. APO - - -

Data: Roma 2 de outubro de 1883. Carta de Rodolpho Bernardelli.

14. APO 53

Data: 5 de junho de 1884

Autorização do vaticano para Henrique fazer a cópia da Missa de Bolsena do Sagri Palazzi Apostolici.

15. APO - - -

Data: Rio de Janeiro 24 de Novembro de 1884

Carta sobre a Missa de Bolsema

16. APO 411

Data: 1885

Carta de Antonio Malassoma, literato de Nápoles, para H. Bernardelli.

17. APO 88

Data: 24 de junho de 1885

Carta de Maffra para Henrique falando da compra da cópia da Missa de Bolsema.

18. APO 9
Data: abril de 1886
Documento atestando a compra do quadro a Missa de Bolsema por 890,000.
19. APO 50
Data: provavelmente de 1886
Pedido de Rodolfo Bernardelli ao V M Imperial que adquira alguns quadros para que o irmão possa continuar seus estudos em outros países da Europa.
20. Apo 57
Data: Paris 1º de junho de 1886
Carta de Rodolfo Amoedo para Henrique contando que viu seus quadros na Exposição de (Salon). Doz que muito lhe agrada a Dicteriade e a Graziella, e diz notar “grandes progressos sobretudo em desenho e modelado”.
21. APO - - -
Data: 31 de julho de 1886
Carta de Antonio Piccini para Henrique falando sobre com estava a estadia deste ultimo em Pieldimo, no Campo.
22. APO 82
Catálogo da Exposição de Henrique Bernardelli.
23. APO - - -
Data: Roma outubro (?) de 1886
Carta de Jacovacci.
24. APO 56
Data: 31 de julho de 1887
Carta de Crispim do Amaral (encarregado das obras decorativas do Teatro Amazonas) do Pará. Manciona Domenico De Angelis (o Salão Nobre do Teatro Amazonas foi por ele totalmente elaborado)
25. APO 36
Data: Paris, 28 de maio de 1889
Autorização para o artista desenhar no recinto da Exposição Universal de 1889.
26. APO 76
Data: 9 de agosto de 1889
Documento do Consulado do Império do Brasil em Veneza certificando que Henrique Bernardelli, nativo do Rio de Janeiro, é pintor.
27. APO 89
Data: 20 de outubro de 1889
Passaporte de sua entrada na França.
28. APO 80
Data: 18 de dezembro de 1889
Carta de Alberto Nepomuceno

29. APO 47

Data: Rio de Janeiro, 2 de junho de 1890

Proposta de aquisição de algumas obras de Henrique Bernardelli, expostas na E.G.B. A de 1890, pela Academia de Belas Artes.

30. APO 78

Data: 2 de fevereiro de 1890.

Carta de Alberto Nepomuceno.

31. APO 59

Data: Paris, 2 de setembro de 1894

Carta de Celestina Bernardelli.



Rio de Janeiro 24 de Novembro de 1894

Meu caro Henrique.

Ha um mez que a "Moessa de Bolonha" está na Exposição, e si agora she esmoreo, e apenas duas linhas. Vão grandes difficuldades para conseguirmos a compra de seu quadro. Em primeiro lugar, porque o actual Ministro não tem nenhuma enthusiasmo. O Better Art, ¹⁰⁰⁰ lugar não ha sobre na Lei do Orçamento, e finalmente o nosso Director anda doente, e desanimado; elle entretanto poderia fazer muito, se quizesse: quanto aos professores, esses ajudam todos ao nosso desejo. Então dizer-lhe que se conseguia-lhe fazer todos os esforços: sobre o preço me parece ser raro. Se ainda se lá ativer o Rodolpho, diga-lhe que o Charles Pinheiro falleceu, e que já o effm^o. Reis reguere o lugar de professor de Estatística; para conseguil-o, conta-me que se empantou com o Ceo e a Terra. A exposição fecha-se a 30 de cov^o; e tem de durar mais de 3 meses, apenas rende (tiradas as despesas) 5 contos de reis!!!!!! E até breve em q'erei mais noticias. Lembra-me de m^{as} fôrças — até mais. J. M. de Azevedo

Paris 1^o de Junho de 86.

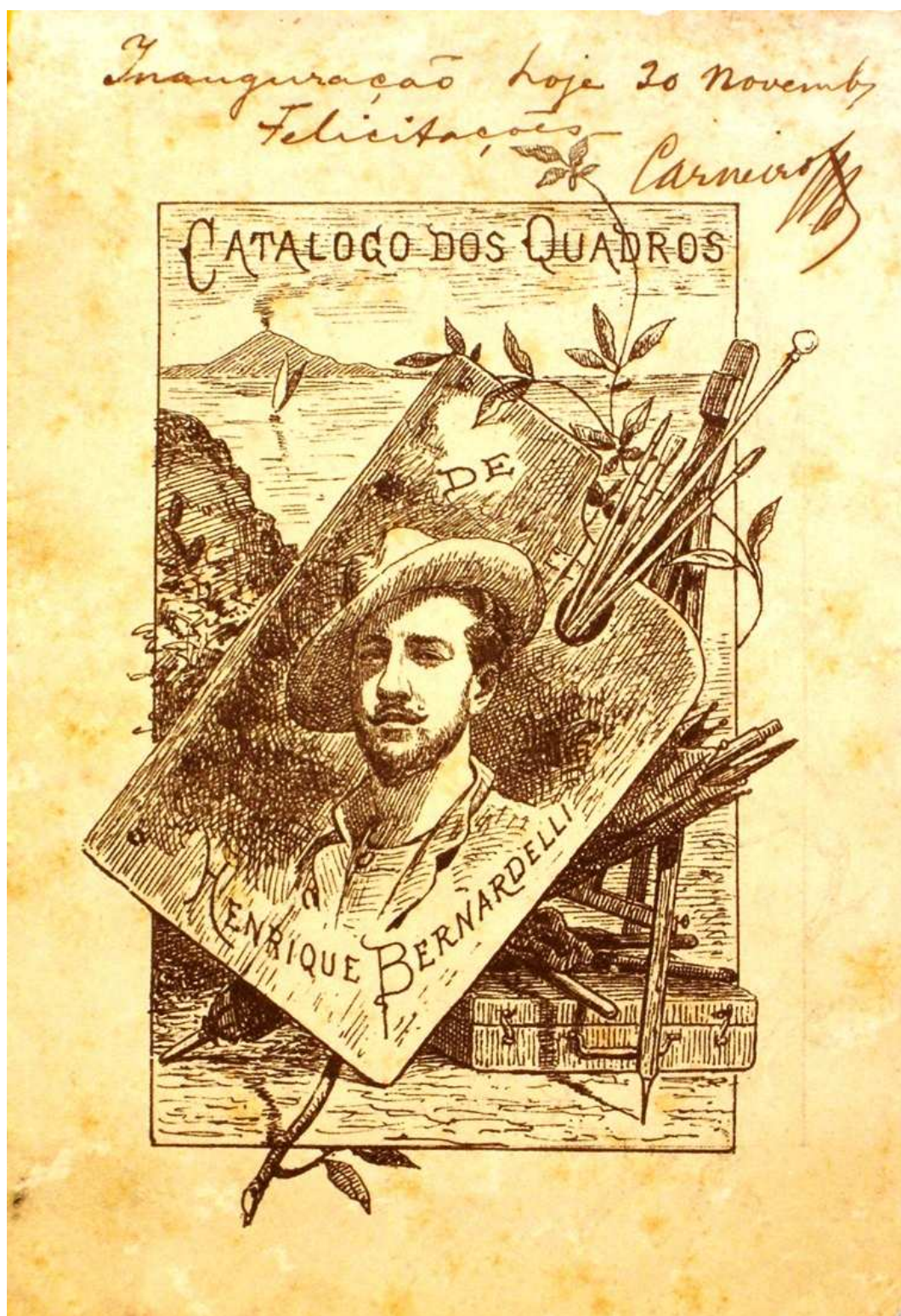
Amigo Henrique

Vi os teus dois quadros no
Salon e se estão altos, tiveste
em compensação a felicidade
de seres collocado no salão
da entrada, quem dormia
muito me agradou a tua
Dietrich a qual parece-me
pintada com bastante
largueza de descrição e o
quadro é poderoso de luz,
está harmonizado com
os outros. Da Graziella gostei
menos, não sei porque, não
me parece tão interessante
ainda que em ambos noto
grandes progressos sobre

tudo em dezente e modelado.
 São estas as minhas impressões
 e dá' com toda a franqueza
 que tas comunico.
 Escrevi ao Rodolpho para o
 Rio e ainda não tive resposta;
 eu imagino como elle deve andar
 aborrecido n'um meio tão anti-
 natural, como he' a nossa
 terra e por isto mesmo, não
 he' que se mal.
 Preparante agora para uma
 boa massada! Eu tento aqui
 um amigo estudante de medicina
 que ha muito me atormenta
 com uma seriação de
 encomenda de musicas para
 Mandolin e piano ou para
 2 Mandolins (1º 2º sites) ritens
 alguns momentos Sospensivos
 e sem que isto s'extorve o
 trabalho informa-te por aki

se neste genero, ha' alguma coisa de facil e
 Bomito - e mandame dizer com quanto se pde
 obter uma pequena colleccão de sennadas
 barcarollas etc etc ~~instrumentos~~ para
 o dito q' caviequinto - e ou melhor manda
 d'ahi o que tiveres em estrado e eu te
 mandarei immediatamente a somma,
 isto no caso, se poderes abicantar.
 Ando tambem com umas coizas de ver
 a Italia e se as coizas marcharem como
 eu espero no proximo outono tuciano
 in Car-te um abraço sy me em quicpoca
 se te pde encontrar em Roma e aqui
 se que eu possa quando por ali passar





AO VISITANTE

OS quadros que compõem a pequena exposição que ides ver são trabalhos de dois pintores, diferentes no temperamento artistico; mas identicos, na pertinacia, na actividade e no amor da arte.

Facchinetti, o autor das paisagens que encontraes na primeira sala, tem já o rosto emoldurado por barba e cabellos brancos; mas, no fulgor dos olhos, na vivacidade da phisionomia, mostra eloquentemente que o decorrer dos annos em nada tem destruido as suas crenças artisticas e a sua infatigavel actividade, que tem enchido o Brazil de mimosas miniaturas a oleo, que tanto agradão pelo esplendor e transparencia do colorido, como pelas microscopicas minudencias do desenho.

Facchinetti estimado e considerado como membro da familia brazileira, está de ha muito julgado. A bonita serie de pinturas que agora apresenta, é apenas mais uma brilhante prova da sua inexgotavel fecundidade artistica.

* * *

Henrique Bernardelli é o autor dos demais quadros que vêdes expostos na segunda sala.

Estuda na Italia á custa de sacrificios seus e de sua familia. Corpo de athleta, espirito fogoso e irrequieto, percorre do nascer ao pôr do sol, as esplendidas campinas de Napoles, vestido de malha, de calções curtos, para que os não despedacem as urzes de agrestes caminhos, chapéu de abas largas e sapatos

de solla ferrada. Eis como elle procurou no variado theatro da natureza, assumpto para os quadros que estaes vendo.

Filho da modernissima escola da arte, estuda todos os generos; porque a arte, tomando a fórma complexa da sciencia moderna, exige presentemente, dos seus cultores, extensão de conhecimentos, que se por um lado lhe rasgão campo mais extenso e magestoso, tornão-lhe, por outro, a aprendizagem mais pesada e tormentosa.

E' assim que vêdes, da mão de um só artista, paisagens, flores, figuras e mesmo, n'um só quadro, aggremiados todos os generos e tudo tratado, se não com a mão firme de mestre absolutamente exercido, pelo menos, com o pulso ousado do artista, que tem tido, por unico mestre, a fecunda e proveitosa lição da natureza.

* * *

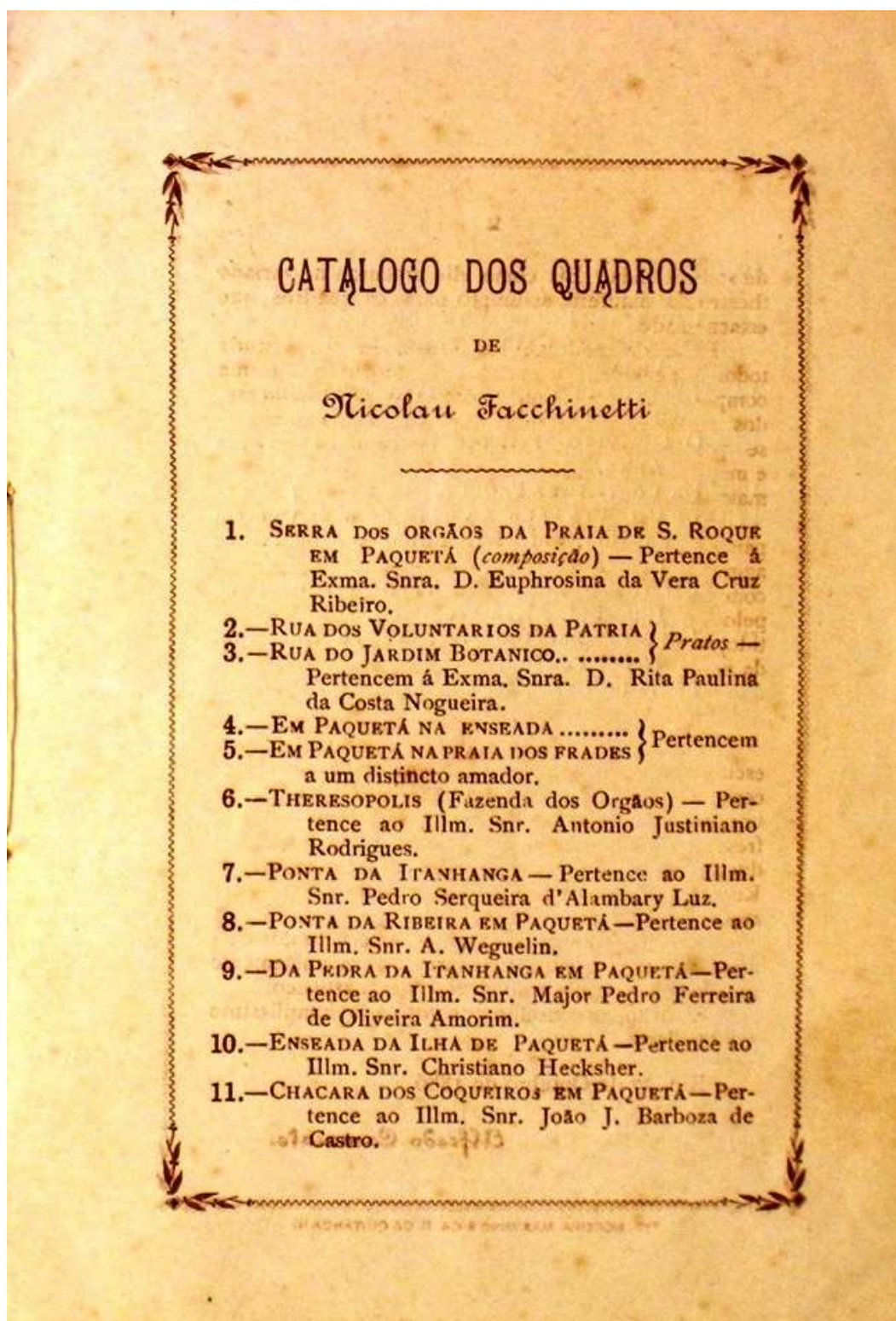
O retrato, modelado por seu irmão, o eximio esculptor Bernardelli, e que tambem se acha exposto, com mais semelhança o apresentará ao visitante. E' um trabalho de algumas horas, feito com aquella frescura, comprehensão de fórma e verdade de traducção, que são as qualidades caracteristicas de Rodolpho Bernardelli, o organisador d'esta interessante exposição.

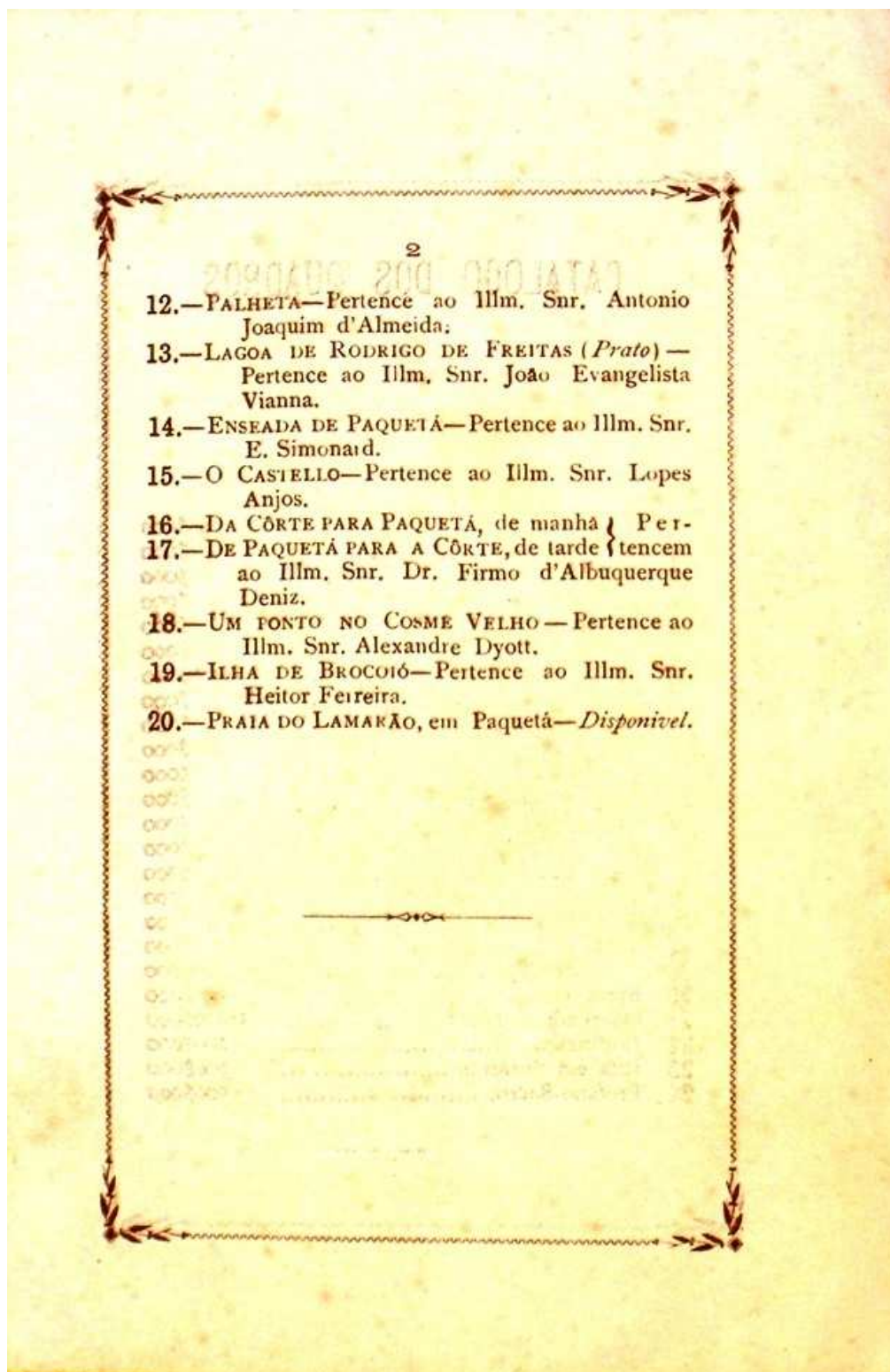
Ahi tendes o esboço rapido e imperfeito dos dois artistas e julgai agora a sua variada obra, unicamente guiado pelos impulsos do vosso criterio artistico.

E' o unico conselho que vos dá o humilissimo critico d'arte.

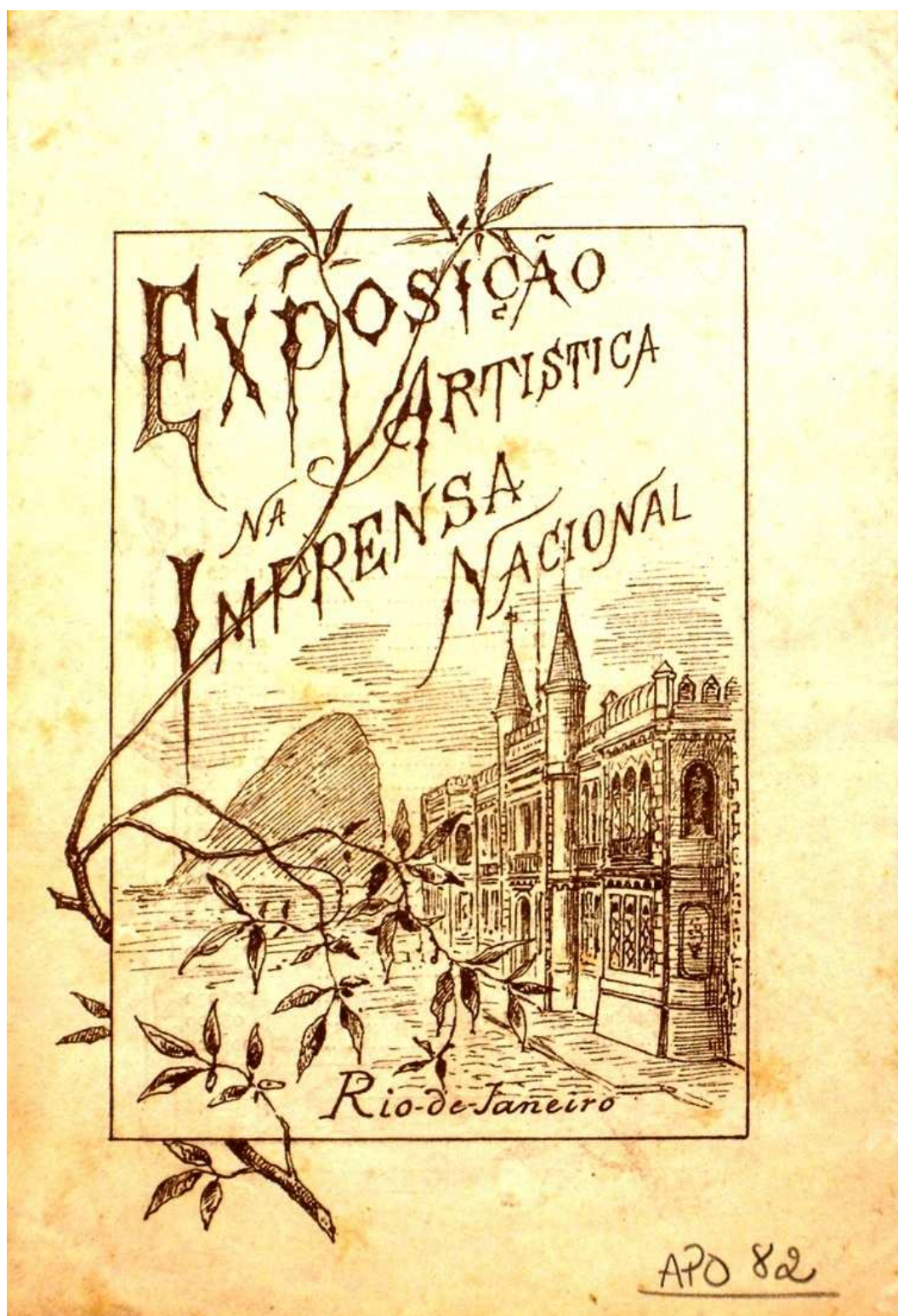
Rio, 27 de Outubro de 1886.

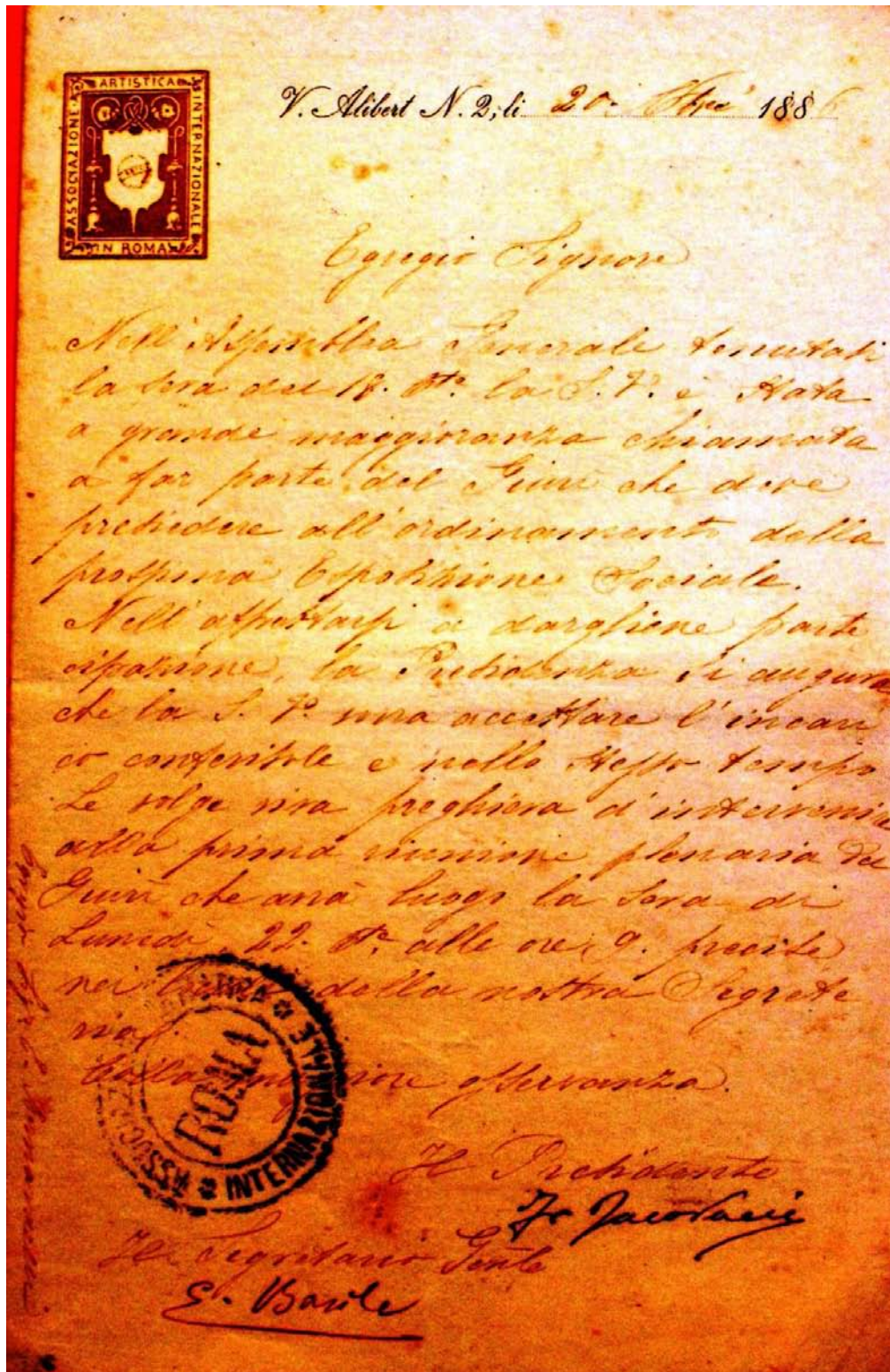
Alfredo Camarate.





CATALOGO DOS QUADROS		
DE		
Henrique Bernardelli		
1	Abril.....	1:200\$000
2	Sachristão	150\$000
3	Costumes de Capri.....	300\$000
4	Na Villa-Borghese.....	150\$000
5	Veneza.....	250\$000
6	Fiandeira.....	500\$000
7	Ruinas em Ravello.....	350\$000
8	Bacanal.....	250\$000
9	Depois da Bacanal.....	350\$000
10	Ao sol.....	1.200\$000
11	Uma ladeira em Capri.....	300\$000
12	Paysagem em Capri.....	1:000\$000
13	Casas brancas.....	250\$000
14	Meditando (<i>pastel</i>).....	800\$000
15	Barqueiro do Tibre.....	250\$000
16	Uma casa em Ravello.....	400\$000
17	S. Bartholomeu em Veneza.....	250\$000
18	Capri	250\$000
19	Porto de Capri.....	500\$000
20	Syria (<i>pastel</i>)	500\$000
21	Offerenda á Flora.....	1:200\$000
22	Jardineira... ..	200\$000
23	Rua em Sorrento.....	300\$000
24	Profano-Sacro.....	500\$000





Amo Bernardelli
Paris 31-7-87

Explicar-lhe o prazer
 que senti quando recebi seu re-
 trato e impressionel. Sou seu
 admirador desde muito tempo,
 pois conheço de nome todos os
 Bernardelli e de vista o violini-
 sta, assim como a Sr. sua mãe.

Domenico De-Angelis me tem fallado muito no
 amigo e disse-me que me apre-
 sentaria e logo fui chegado em
 Roma. Porém, como o meu
 amigo Amador me fez a honra
 de apresentar-me, de longe, ao
 illustre artista-pintor Bernar-
 delli, estimei muito mais ainda.

Line a humra de conhecer pessoalmente a senhora sua mãe e o seu irmão vislunista, como a eino digo, de passagem para America do Norte. Desembarcaram aqui vindo visitar a nossa cathedra.

As maneiras thomas e afaveis com que elle sabe captivar aos que o conhecem produziram em mim um grande prazer; pois elle compraei os seus irmãos, tendo tido pelo Amaral a confirmação.

Julgo-me pois feliz com sua enfiçada agradecendo-lhe essa honra. Pelo seu retrato conheço-o pessoalmente e creio que me deves conhecer pelo mesmo modo por am eu tem o Amaral; mesmo assim enviar-lhe-hei um retrato meu pelo proximo paquete.

Aqui fies sem prestimo al-
gun, parem as seu dispor co-
mo um verdadeiro amigo
Disponha
do
Chieppim & Amasq

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE ET DES COLONIES

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889

DIRECTION GÉNÉRALE DE L'EXPLOITATION

AUTORISATION DE DESSINER

M *Henri Bernardelli*

est autorisé à dessiner dans l'enceinte de l'Exposition, de 8 heures du
matin à midi.

Cette autorisation n'est valable que jusqu'au 1889.

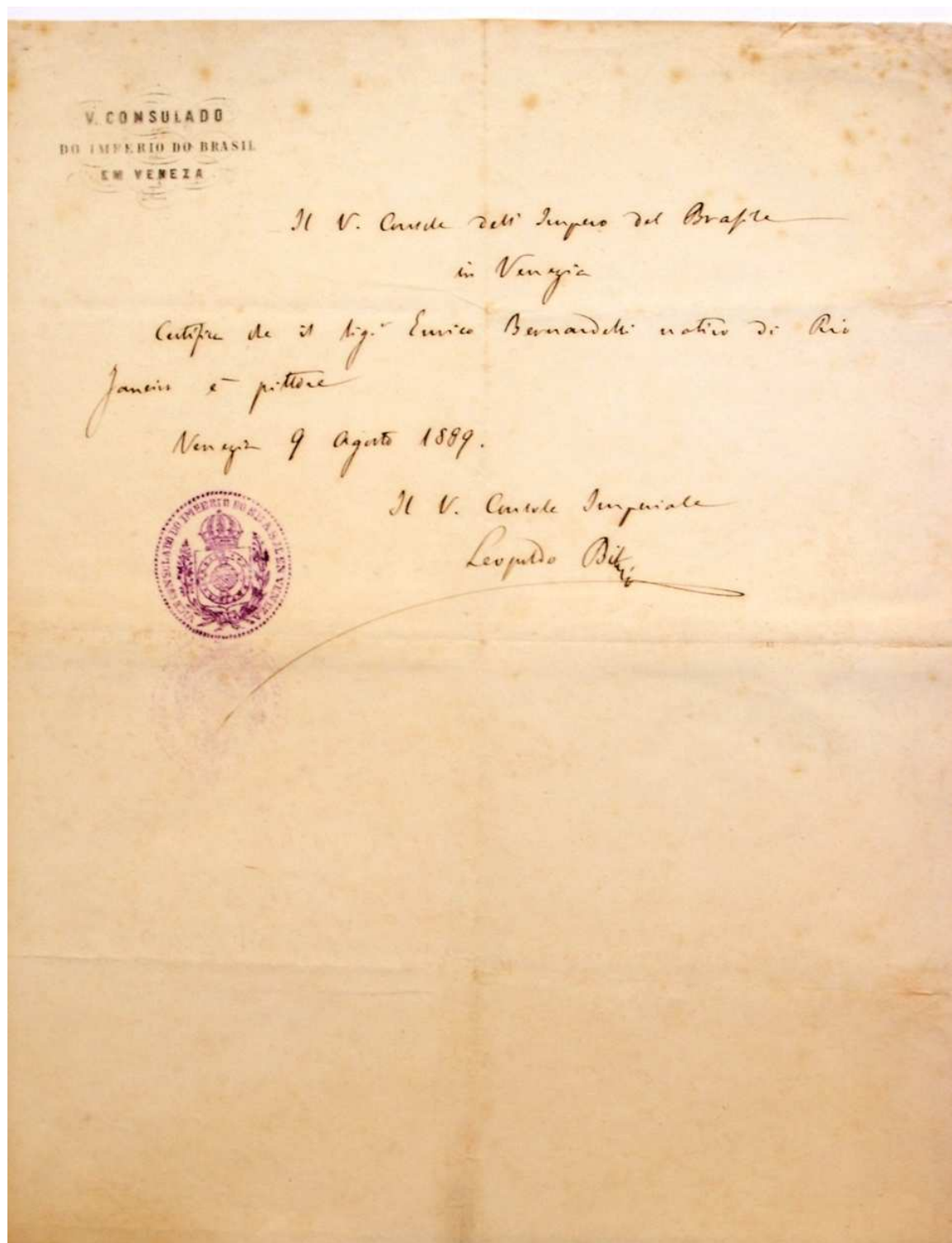
Elle ne dispense pas d'acquitter les droits d'entrée à l'Exposition.

Paris le *28 Mai* 1889.

LE DIRECTEUR GÉNÉRAL,

G. Berger

NOTA. — Le Visa du Commissaire spécial est exigé, si la personne autorisée désire
opérer dans les enceintes de l'exposition des Beaux-Arts.
L'Administration n'est pas responsable des conséquences que pourront entraîner
la reproduction des objets dessinés.



Villa-Fern,
Roma, 18, Dezembro, 87.

Meu querido Henrique

Saudes e Fraternidade.

Estou mesmo dividindo para
ter um cartão tua. Estou
mesmo afflicto para ver
a tua impressão, não só
do novo estado de coisas
como sobre a nossa vida
de aqui e sobre a nossa
natureza também. Agora
é que a apreciaris bem.
Aqui tem feito um tempo
estupendas uns dias claros
e frios como o diaho, e
só receíamos é a tal
"Influenza" uma epidemia
que manifestou-se no

Rússia mas que fencos
 atacados Vienna Berlin
 Paris Madrid e grande
 numero de grandes cidades
 já chego a Verona, e
 qualques dias deites e esperam
 em Roma. Felizmente não
 e' cousa de gravidade, e
 os curativos tem como
 base o alcool. Em S.
 Petersburgo ella atacou
 a 200.000 pessoas.

Já sahí do Circulo
 artistico. Em uma despez
 sem necessidade e em
 não podim sustentar destes
 luxos. Continuo no mes

solito. Oregostoro de
 Roma - que cada vez reconhecio
 mais o ser uma cidade
 ante-musical. Não he
 nada. Estou perdendo
 o meu tempo. Emfim
 paciência, e para me
 deitair vou estudar
 organ com o Capicini.
 Estou com vontade de
 voltar para o Brazil.
 Se hei de continuar aqui
 a perder o meu tempo
 vou ao menos trabalhar
 e ser portanto util á
 minha Mãe e irmã.
 Hoje gaudamos com
 D. Quinzina festejada

o dia do novo homem
 Falso. Tu o abraças lá,
 esperemos abraçar os
 dois aqui.

O nosso Pedro não
 tem e ainda continua
 a receber a pena.

Escreve e já.

Abraça muito as duas
 de coração
 Alberto

APO 80

Roma
Villa Fern, 2 Janeiro Jr.

Mes queridos Henrique.

Ha nos 5 dias escrevi-te a
deitar umas das alegres noticias
que ja chegou - as mes conhecidas
e que fui a da minha pensão. O
telegramma que me communicou
esta coisa e de 23 de Janeiro.
A noticia e o artigo do Paiz e
meos respeito e que me mandastes
eu ja e havia lido aqui em
os jornaes que vieram para
D. Quinquina. La e uma
grande satisfacção moral por
eu tenho. Espero pelo
verdictum do respeitavel
publico que pelo meus
se deve manifestar com
sinceridade. E' um verdadeiro

plebiscito. Dessejaria estar
 lá' para ver esta coisa,
 mas sem que ninguém me
 visse. Dessejaria ser invisível
 diaphano, transparente só'
 para estar lá'. Bem, fallam
 um pouco de ti. O que
 tens feito? Eu não entendo
 ainda porque estás desanimado,
 será pela falta do meio
 que lá' não tem nada de
 artistico? Mas não deves
 pensar e nem te apoderares
 destes pensamentos. Mette-te
 com a Natureza, trabalha-a,
 escruta-a, sacca della
 tudo o que ella pode dar-te,
 e pensa que para conseguires

os Teos projectos e as tuas
 grandes concepções artisticas
 só' ahí e' que podes fazer
 estudos que estejam nos
 Teos assuntos, só' ahí e'
 que a natureza faz ver
 estes scenarios luxuriantes
 portentosos, só' ahí e' que
 a natureza mostra-se
 tão audaciosa como os
 protagonistas das tragedias
 do El-dorado. Não te
 esqueças de dar um
 passeio a Minas, vale a
 Barbacena que e' muito
 fresco e muito pittoresco
 o caminho. Na subida
 da Mantiqueira tem um

pontos selvagens, umas
 grutas, umas ribanceiras
 na Serra que são verdadeiramente
 tetricas. Indaga e facilmente
 te informaram. - De estás
 impressionado por causa
 do teu quadro, lembra-te que
 ainda não o expozestes,
 por conseguinte tens que
 ter um pouco de paciência
 e esperares. Nas tuas
 impressões com a influencia
 que aqui em Roma já me
 decahido, e da colonia
 brasileira os que a tiveram foi
 sem grandeza. O Angelo me
 escreveu. Abigail e a menina estiveram
 a Martha mas já estão boas.
 Manda-me a reforma do
 Conservatorio.

Affectionado muito
 Alberto

APO 78

Parigi 2 Feb^{ro} 94.
 Mio Carissimo Zio Enrico
 Rispondo a tua amabile lettera.
 Mi ha fatto piacere al sapere che
 fra pochi giorni avrò l'immensa
 piacere di abbracciarti, ma la
 povera Fanny come avrà sofferto
 nel momento della separazione
 comprendo che la volontà sarebbe
 di poter partire coi suoi fratelli
 ma temendo che sia male per
 l'interesse dei suoi figli poveraccio
 ha ragione, ma speriamo che
 più tardi si realizzerà questo
 progetto che sarebbe tanto bene
 per lei come per i suoi figli.
 Da questo momento che scrivo
 mi fa come fare freddo a
 Parigi

qui Linverno e dolcissimo ha, non
 vedo Loro di vedervi, del fare
 si forte un telegramma per asi
 a prontare il necessario. La
 casa e molto confortabile e
 anche la donna di servizio
 anche vecchia e molto lavoradora
 quanto piace ho avuto di
 avere i ritratti di voi tutti quasi
 sono corini tutti. Nicolas pure
 un ometto bue y marica si
 vede che e molto intelligente
 y vivo. Lami mi dice che
 los ninos quieren mucho a
 tio Enrie y Nicolas a Odeffe
 In fin speremo que un dia
 podremos estar todos reunidos.
 a cuando de novo se neque

Jiana esta a Carnes, y parece
 que trabaja mucho,
 Felix tambien estudia mucho y
 tambien se ocupa del Violin
 creo que estas contentos con ello.
 Entonces Do^{ña} Isabel dio
 los cuadros y dije que eran
 todos secos y verdaderamente
 la persona que me parece
 que merece menos. Luego
 creo que no se entregaran
 asta que Felix este con
 la buena Chica y aquellos
 una buena alma lo quiere
 mucho es para mi desgracia
 de tener la persona que quise
 mas, y tengo mucho gusto
 que este mejor de la influencia
 que de encontrarse en buena
 salud tambien Do^{ña} Andreita
 o quella señora vale mucho es

muy inteligente, y me quere
 mucho, tambien tendré mucho pla-
 cer a encontrarte en breu
 futuro
 Por ora no facio ohe pensar
 ad ogni momento a dove sarano?
 e la notte penso tanto tanto e
 mego la munda che vi
 protego nel Viaggio che
 tanti pericoli si va incontro
 vengon pronto adios mis Amas
 E mis receber tanto, los de
 mis madre que tanto
 per Celestina P

APO 59