

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

*Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da
produção artística e de sua atuação entre a
Monarquia e a República.*

Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio

CAMPINAS

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB nº 7432**

Si38r

**Silva, Maria do Carmo Couto da
Rodolfo Bernardelli, escultor moderno : análise da produção
artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República /
Maria do Carmo Couto da Silva. -- Campinas, SP : [s. n.], 2011.**

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

**1. Arte - História. 2. Arte brasileira - Séc. XIX. 3. Arte brasileira -
Séc. XX. 4. Escultura européia - Séc. XIX. 5. Escultura européia -
Séc. XX. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: Rodolfo Bernardelli, modern sculptor : analysis of his artist
production and of his a actuation between the Monarchy and the
Republic**

**Palavras chaves em inglês (keywords): Art - history
Art, Brazilian - 19th century
Art, Brazilian - 20th century
Sculpture, European - 19th century
Sculpture, European - 20th century**

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

**Banca examinadora: Luciano Migliaccio, Jorge Coli, Luiz César Marques Filho,
Paulo Knauss, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Carlos
Eduardo Ornelas Berriel, Ana Maria Tavares Cavalcanti,
Cláudia Valladão de Mattos**

Data da defesa: 14-02-2011

Programa de Pós-Graduação: História

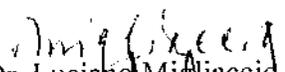
MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

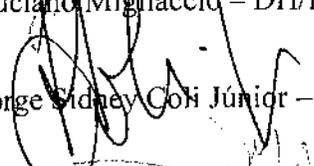
“Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República”.

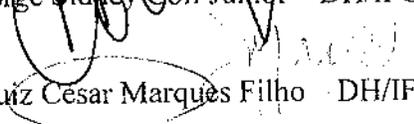
Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

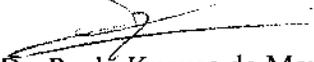
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 14/02/2011.

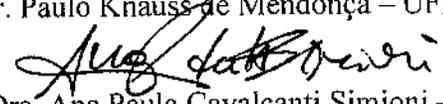
BANCA


Prof. Dr. Luciano Migliaccio – DH/IFCH/UNICAMP (orientador)


Prof. Dr. Jorge Sidney Cobi Júnior – DH/IFCH/UNICAMP


Prof. Dr. Luiz César Marques Filho – DH/IFCH/UNICAMP


Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – UFF


Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni – USP

Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti – UFRJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel – IEL/UNICAMP

Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos – IA/UNICAMP

FEVEREIRO/2011

RESUMO

Nossa tese de doutorado tem por objetivo contribuir para o conhecimento acerca da história da arte brasileira do final do século XIX e começo do XX, por meio da análise de obras e dos momentos que marcaram a trajetória do escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931).

O jovem aluno da Academia Imperial de Belas Artes começa a ganhar destaque no cenário das artes nacionais a partir da sua participação nas Exposições Gerais de Belas Artes, na década de 1870. Após um período de estudo na Europa, o artista retornou ao Brasil em 1885 e por seus trabalhos realizados no exterior, foi denominado pela crítica como artista moderno, recebendo as principais encomendas monumentais da época.

Bernardelli foi o principal escultor da primeira década republicana no Brasil e Primeira República e atuou como diretor da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, por cerca de 25 anos.

ABSTRACT

Our aim in this thesis is to contribute to the knowledge of the history of Brazilian Art between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century through the study of the works and the life moments of the sculptor Rodolfo Bernardelli (1852-1931).

The young pupil of the Imperial Academy of Fine Arts began to gain attention from the national art realm after his participations, along the 1870's, at General Fine Arts Exhibitions. In 1885, after a period of studies in Europe, the artist returned to Brazil and was then acclaimed as a modern artist by the critics because of the pieces produced abroad. He then received the main monumental commissions of the period.

Bernardelli was the main sculptor of Brazil during the first decade of the Republic and was the director of the National School of Fine Arts - ENBA, during almost 25 years.

OBSERVAÇÕES

a) Utilizamos os seguintes critérios na modernização ortográfica de alguns documentos manuscritos:

1. As interpolações no interior do texto do documento foram utilizadas com a finalidade de acrescentar palavras para facilitar a compreensão. A nossa interferência está registrada entre colchetes.
2. Para facilitar as transcrições foram atualizados ortograficamente arcaísmos
scena = cena; esculptura = escultura; alumno = aluno; acto = ato; programma
= programa.

b) As obras de Bernardelli correspondem ao número da imagem, acrescido da letra B, tendo sido apresentadas em anexo da tese.

Agradecimentos

Agradeço a Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp, órgão que ofereceu recursos para que a pesquisa se desenvolvesse e também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Cnpq, pelo auxílio financeiro.

Agradeço ao meu orientador, Luciano Migliaccio, pelo entusiasmo, empenho e atenção que dedicou a esta pesquisa. Agradeço aos membros da banca pela participação interessada em um trabalho que ainda está começando a dar frutos em termos de pesquisas sobre a obra de Rodolfo Bernardelli e sobre a arte do século XIX.

Sou grata aos professores do Departamento, Luiz Marques e Jorge Coli, pelos importantes cursos e pelo incentivo à pesquisa.

Agradeço também ao Tadeu Chiarelli por seu apoio e por sua participação na banca de qualificação, que auxiliou a dar o formato final desta tese.

Agradeço aos funcionários do Museu Nacional de Belas Artes, em especial Marisa Guimarães e Mônica Braunschweiger Xexéo. A Mary Komatsu Shinkado agradeço a dedicação com que possibilitou o acesso à documentação pessoal do artista.

A Maria Helena Signorelli e ao Paulo Roberto Oliveira, funcionários valiosos da Biblioteca do IFCH/UNICAMP, pela ajuda em todos esses anos.

A Ana Maria Moura de Alencar pela atenção dedicada durante a consulta ao acervo documental do Museu D. João VI.

Agradeço a Pinacoteca do Estado de São Paulo, pelo acesso a obras e desenhos do artista. Agradeço igualmente ao Museu Paulista.

Sou grata também aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP. Agradeço especialmente a Ana Jacqueline Mattos, secretária da pós-graduação do IFCH, assim como ao Júnior, por todo o auxílio nesse processo final da tese.

Aos colegas da Unicamp: Alexander Gaiotto Miyoshi, Marcela Formico, Angela Nucci e Renata Bittencourt. A Mirian Seraphim, Marcela Ferreira, Rosângela de Jesus da Silva e Fanny Lopes, pela amizade e contribuição constante e pelos importantes materiais cedidos ao longo da pesquisa.

Agradeço ainda a Maria Cristina Kormikiari e a minha irmã Maria Antonia Couto da Silva, por todo o auxílio em diferentes momentos desta tese, e a Antonietta Ceriello pelo ajuda com a documentação em italiano.

Aos amigos Renato Menezes, Raphael Fonseca e Adriana Nakamuta, por toda ajuda com os materiais de pesquisa no Rio de Janeiro.

Agradeço a revisão de texto a querida Juliana Regina Marques, por seu cuidadoso trabalho.

Dedico ao Luciano Migliaccio e a Renata
Bittencourt.
E também ao Marco, *con amore*

SUMÁRIO

Introdução.....p.1.

1. A trajetória do escultor Rodolfo Bernardelli: uma percepção geral

- 1.1. – Comentário biográfico..... p.11
- 1.2 – O legado do escultor e do homem público.....p.21
- 1.3 – O apoio da imprensa.....p.28
- 1.4 – O Clube de Engenharia..... p.35
- 1.5 - Historiografia sobre a produção de Bernardelli.....p.36

2. Rodolfo Bernardelli e os Gêneros na Escultura

- 2.1 – Monumentos públicos de Bernardelli.....p. 67
- 2.2 – Os Heróis da Guerra do Paraguai: Monumentos a General Osório e a Duque de Caxias.....p.71
- 2.3 – Monumentos a Benjamin Constant e a Floriano Peixoto.....p.90
- 2.4 - Monumento a José de Alencar: a representação do escritor.....p.93
- 2.5 - Monumento ao Descobrimento do Brasil.....p.105
- 2.6 - Monumento a Carlos Gomes (1905).....p.113
- 2.7 – Monumentos a Homens ilustres: Teixeira de Freitas, Barão do Rio Branco, Visconde de Mauá e Cristiano Ottoni.....p.120
- 2.8 – Monumentos públicos em igrejas ou cemitérios.....p.125
- 2.9 – Projetos urbanos: O chafariz do Largo da Carioca e o Lampadário Monumental da Lapa.....p.137
- 2.10 – Grupos escultóricos.....p.147
- 2.11 - Estátuas.....p.149
- 2.12 – Estatuetas.....p.170
- 2.13 – Bustos e cabeças.....p.177
- 2.14- Considerações sobre o relevo.....p.184
- 2.15 –Maquetes e estudos.....p.188
- 2.16- Cópias de Estátuas Antigas.....p.190

3. Crítica de arte contemporânea e a recepção das esculturas de Bernardelli

- 3.1 – Os anos 1870 e o aluno da Academia.....p.252
- 3.2 –A afirmação do escultor.....p.267
- 3.3- Escultor da Primeira República.....p.300

4. A gestão de Rodolfo Bernardelli na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1915)

4.1 – A carreira de Rodolfo Bernardelli na Academia Imperial de Belas Artes.....	p.311
4.2 – A reforma da Academia Imperial de Belas Artes.....	p.318
4.4 – A aquisição de obras para a Galeria da ENBA.....	p.332
Conclusão.....	p.341
Fontes e bibliografia.....	p.344
ANEXO - Obras de Rodolfo Bernardelli.....	p.361

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 1

Fig.1. - Os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli (início do século XX). Foto A. Malta.

Fig. 2 - Giovanni Dupré, *Abel morto* (1842), mármore, tamanho natural, Hermitage, St. Petersburg.

Fig.3 - Medardo Rosso, *Il Vecchio (Sciur Fausti)*, 1883, gesso patinado, 49,5 x 21 x 21 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (Itália)

Fig.4 - Alessandro Massarenti, *Vi ricordate?*, Ilustração do *Giornale Illustrato della Esposizione di Belle Arti 1883*, Roma, 15 abril 1883 (capa)

Fig.5 - Giulio Monteverde, *Jenner che sperimenta la vaccinazione sul proprio figlio* (original em mármore de 1873)

Fig.6 - Capa do periódico *L'Illustrazione Italiana*, Milano, ano V, n.18, 5 maggio 1878.

Fig.7 - Ilustração do periódico *L'Illustrazione Italiana*, Milano, ano V, n.18, 5 maggio 1878, p.240.

Fig.8 - Ilustração do periódico *Vida Fluminense*, 01 março 1890, p.4. Legenda da imagem: O projecto da reforma da Academia das Belas Artes, feito por Bernardelli soffre a dura guerra dos capuchinhos do Mafra e talvez incorra no non placet do Pio IX Albinus. A confraria há de ser sempre uma religiosa... e a pobre Academia que continue entregue a rotina e ao atrazo dos capuchos da Arte.

Fig.9 - Charge publicada em *O Malho*, relativa à construção do edifício da Escola Nacional de Belas Artes, em 1906.

Fig.10 - José Pinello, Ateliê dos irmãos Bernardelli, 1910, óleo sobre tela, Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ)

Fig. 11 - Fotografias dos irmãos Bernardelli com grupo de pessoas em seu ateliê, sendo a primeira de 12/10/1928 e a segunda de 30/03/1930. Fotos de Augusto Malta. Acervo Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, RJ

Fig.12 - Vista do ateliê dos irmãos Bernardelli (na foto Henrique)
Fotografia publicada na revista *Ilustração Brasileira*, agosto de 1930, n.4, n.36.

Fig.13 - Louis Rochet, *Monumento a D. Pedro I*, 1862, Praça Tiradentes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.14 - Chaves Pinheiro, Modelo em gesso para estátua equestre de D. Pedro II, ca.1879, Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ)

Fig.15 - Louis Rochet, *Monumento a José Bonifácio*, 1872, Largo São Francisco de Paula, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.16 - Angelo Agostini, Retrato de Rodolfo Bernardelli, publicado em *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 11 set. 1895 (capa).

Fig.17 – Fotografia: De pé: Rodolfo Amoedo, Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, Sousa Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernardelli, Rodrigo Octavio, Heitor Peixoto; sentados: João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos.

Fig.18 - Angelo Agostini, Ilustração em homenagem ao General Osório
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 11 out. 1879, p.4.

Fig.19 - Angelo Agostini. Capa do periódico *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 17 out. 1896.

Fig.20 - Angelo Agostini, Homenagem a Joaquim Saldanha Marinho, *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1895, p.4-5.

Fig.21 - Angelo Agostini, Retrato do Senador Christiano Ottoni, *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 16 maio 1896 (capa).

Fig.22 - Angelo Agostini, Minotauro amarelo, *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 07 mar. 1896, p.8.

Fig.23 - Angelo Agostini, Retrato de José Carlos Rodrigues, 1902, Publicado em *Don Quixote*, 20 out. 1902, p.8

Fig.24 - Brocos, Modesto, *A Redenção de Cam*, 1895, óleo sobre tela, c.i.d., 199 x 166 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

Fig.25 - Sala Bernardelli, s.d., Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

CAPÍTULO 2

Fig.26 - Ilustração - Monumento a Tyge Brahe, obra de Vihelm Bissen, Copenhagem
Ny Illustreret Tidende, 1876.

Fig.27 - Pedro Américo, *Batalha do Avaí* (1872-77), 600 x 1100 cm, óleo sobre tela
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

Fig.28 - Praça XV, com o Monumento a General Osório, ca.1894, 16 x 33,5 cm, Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.29 - Théodore Géricault, *Corrida de Cavalos em Epsom*, 1821, óleo s/ tela, 92 x 122,5 cm,
Musée du Louvre, Paris (França)

Fig.30 - Alfonso Balzico, *Monumento Equestre a Ferdinando di Savoia*, duque de Genova (1877),
Torino, Itália. Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)

Fig.31 - Monumento a Vittorio Emanuele II (1886), de Ernesto Barzagli e Luigi Pagani, Piazza
Corvetto, Genova, Itália. Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)

Fig.32 - Manuel Toisá, *Estátua equestre de Carlos IV (El Caballito)*, Cidade do México, México,
Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)

- Fig.33 - Carlo Marocchetti, *Monumento eqüestre a Carlo Alberto di Savoia (1861)*, Piazza Carlo Alberto, Turim, Itália. Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)
- Fig.34 - Andrea del Verrochio, *Bartolommeo Colleoni*, 1479, bronze, 395 cm, Campo di SS. Giovanni e Paolo, Veneza (Itália)
- Fig.35 - Francesco Mochi, *Monumento a Alessandro Farnese*, 1620–29, Piazza Cavalli, Piacenza (Itália)
- Fig.36 – Monumento a General Osório, ilustração de L. Amaral publicada em *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1894, p.1
- Fig.37 - Filippo Palizzi, *O coronel Enrico em atitude de comandar o ataque (Nápoles)*, 1867 óleo sobre tela, 45,7 x 79 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália.
- Fig.38 - Jacques Courtois, *A batalha de Mongiovino*, s.d, óleo sobre tela, 138 x 276 cm Galleria degli Uffizi, Florença (Itália)
- Fig.39 - Gustave Doré. *Batalha de Montebello (20 maio 1859)*, 1859. Litogravura, 285 x 395cm. Impressão Lemercier, Paris, chez Bulla Frères. Civita Raccolta delle Stampe "Achille bertarelli", Castelo Sforzesco, Milão (Itália)
- Fig.40 - Gustave Doré, *Bataille de l'Alma (1856)*, litografia, Bibliothèque Nationale, Paris, França
- Fig.41 - Ettore Ferrari, *Monumento a G. Garibaldi*, 1892, Pisa, Itália
- Fig.42 - Michele Cammarano, *La battaglia di San Martino (1880-1883)*, óleo sobre tela, 420 x 820 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (Itália)
- Fig.43 - Ilustração do quadro *La breccia di Porta Pia con la morte del capitano dei bersaglieri Pagliari*, de Archimede Tranzi. Publicada em *L'Illustrazione Italiana*, ano X, fev. 1883. Desenhos relativos à Esposizione di Belle Arti a Roma.
- Fig.44 - Davide Calandra, *Relevo do Monumento a Garibaldi (1893)*, Turim, Itália
- Fig.45- Jean-Baptiste-Edouard Detaille, *"Vive L'Empereur" [Viva o Imperador]*, 1891, óleo sobre tela, 376 x 445 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália
- Fig.46 – Donatello, *Estátua eqüestre de Erasmo da Narni, chamado Gattamelata (1443-53)*, bronze e mármore, 340 cm Piazza del Santo, Padua
- Fig. 47 - Emilio Gallori, *Monumento a Garibaldi (1883-96)*, Roma, Itália
- Fig.48 - Cesare Zocchi, *Monumento a Vittorio Emanuele (1890)*, Florença, Itália
- Fig.49 - Francesco Barzagli, *La Battaglia di Magenta*, baixo-relevo do Monumento a Napoleone III (1881), gesso, Museo del Risorgimento, Milão (Itália)
- Fig.50 - Francesco Barzagli, *La entrata de Napoleone III e Vittorio Emanuele a Milano*, baixo-relevo do Monumento a Napoleone III (1881) gesso, Museo del Risorgimento, Milão (Itália)

- Fig.51 - Francesco Mochi, *Alessandro Farnese recebe os embaixadores ingleses*, baixo-relevo do Monumento a Alessandro Farnese (1620-1625), Piazza dei Cavalli, Piacenza (Itália)
- Fig.52 - Jean-Antoine Houdon, *Voltaire sentado*, ca.1779-1795, gesso, 133.35 x 90.17 x 83.82 cm, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos
- Fig.53, Pierre Julien, *Jean de La Fontaine*, 1785, mármore, 173 x 110 x 129 cm, Musée do Louve, Paris
- Fig.54 - Giulio Monteverde, *Monumento a Vincenzo Bellini*, 1882, 15 metros, mármore branco, Piazza Stesicoro, Catânia, Itália
- Fig.55 - Giulio Monteverde, *Monumento a Vincenzo Bellini*, 1879, gesso, 174 x 85 x 86 cm, Galleria d'Arte Moderna, Genova (Itália)
- Fig. 56 - Joan Figueras Vila, *Monumento a Pedro Calderón de la Barca* (1600–1681), 1880, mármore e bronze, Plaza de Santa Ana de Madri, Espanha
- Fig.57 - Fillipo Palizzi, *Dois soldados a cavalo, um italiano em ato de ferir e um austríaco*, 1867, óleo sobre tela, 50,5 x 76,5 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália
- Fig.58 - Johann Moritz Rugendas, *Mata virgem perto de Mangaratiba*, 1827-35, litografia do livro *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835)
- Fig.59 - Eugène Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, 1831, óleo s/ tela, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris (França)
- Fig.60 – Jean-Baptiste Debret, *Botocudos, Puris, Patachos e Machacalis*, Prancha da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-39).
- Fig.61 - Cenário da ópera *Il Guarany* (1870), de Carlos Gomes
- Fig.62 - Pedro Weingärtner, *Nova Veneza*, 1893, óleo sobre madeira, 18 x 43 cm, Coleção particular, São Paulo (SP)
- Fig.63 – Antônio Parreiras, *Sertanejas*, 1896 óleo sobre tela, c.i.e. 273 x 472 cm, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)
- Fig.64 – Antônio Parreiras, *Fim de Romance*, 1912, óleo sobre tela, c.i.d. , 97 x 185 cm Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil
- Fig.65 – Carlos Chambelland, *Volta do Trabalho*, s.d. óleo sobre tela, c.i.d. 95 X 150 cm
- Fig.66 - Puvis de Chavannes, *O pobre pescador*, 1881, óleo s/ tela , 155 x 192.5 cm, Musée d'Orsay, Paris
- Fig.67 - José San Martín, *Colombo*, s.d., Madri, Espanha
- Fig.68 - Fernando Miranda, *Fonte Colombus*, s.d., Nova York, Estados Unidos
- Fig.69 - Dióscoro Teófilo Puebla Tolín (1831-1901), *Primeiro Desembarque de Cristovão Colombo na América*, 1862 (Exposición Nacional, Medalla de Primera clase)

- Fig.70 - Gaetano Riso, *Monumento a Cristovão Colombo* (1892), Nova York, Estados Unidos
- Fig.71 - Gaetano Riso, *Relevo do Monumento a Cristovão Colombo* (1892), Nova York, Estados Unidos
- Fig.72 - Giovanni Duprè, *San Francesco*, 1880, Chiesa di San Ruffino Assis, Itália
- Fig.73 - Charles Cordier, *Estátua de Cristovão Colombo* (1877), Cidade do México, México
- Fig.74 - Cartaz comemorativo da inauguração do Monumento a Carlos Gomes, 1905. Acervo do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes em Campinas (SP)
- Fig.75 - Inauguração do Monumento a Carlos Gomes, Campinas. Fotografia publicada *Renascença*, Rio de Janeiro, agosto 1905, ano II, n.18, p.45
- Fig.76 - Antonio Canova, *Monumento de Maria Cristina da Áustria* (1798-1805), mármore, Igreja dos Agostinianos, Viena
- Fig.77 - Giulio Monteverde, *Cappella Francesco Bruni* (1876), Cimitero Monumentale, Milão
- Fig.78 - Giulio Monteverde, *Túmulo do Conde Massari* (1876), Cimitero della Certosa, Ferrara
- Fig.79 - Louis François Roubiliac, *William Shakespeare* (1758), mármore, British Museum, Londres
- Fig.80 - Ernst Rietschel, *Lutero* (1884) [cópia do original de 1868], bronze, 350 cm, Luther Place Memorial Church, Washington, D.C., Estados Unidos
- Fig.81 - Auguste Rodin, *Balzac*, 1893-97, bronze, Rodin Museum, Paris.
- Fig.82 - *Monumento a Gonçalves Dias*, 1783, São Luís, Maranhão
- Fig.83 - Charles Cordier, *Negro do Sudão* (1856-57), bronze e ônix, 96 x 66 x 36 cm, Musée d'Orsay, Paris
- Fig.84 - Tullio Lombardo, *Guidarello Guidarelli* (ca. 1455-1532) (detalhe), Ravenna, Accademia
- Fig.85 - Pierre Legros (il Giovane), *San Stanislao Kostka* (1705), Convento jesuíta próximo a Sant'Andrea al Quirinale, Roma.
- Fig.86 - Sanmartino Giuseppe, *Cristo velato* (1753), mármore, Napoli, Cappella Sansevero
- Fig.87 - Jules Dalou, *Victor Noir* (1890), bronze, tamanho natural, Cemitério Père-Lachaise, Paris
- Fig.88 - Escritório Ramos de Azevedo, *Monumento a Campos Salles*, ca.1916. Acervo FAU/USP - Código: PE AZ25/726.82 S
- Fig. 89 - Francesco Jerace, *Monumento a Gaetano Donizetti*, 1897, mármore, Piazza Cavour, Bergamo

- Fig. 90 - Etienne Daniel Campagne, *Túmulo de Louis d'Orléans*, duc de Nemours (1814-1896), mármore de Carrara, Chapelle royale Saint-Louis de Dreux
- Fig. 91 - Marc Ferrez, Largo da Carioca, s.d., fotografia, 46 x 36 cm Col. Chácara do Céu, Museu Castro Maya, IPHAN/Minc, Rio de Janeiro
- Fig. 92 - Pedro Américo, *A Carioca*, 1882, óleo sobre tela, 205 x 135cm, MNBA (Rio de Janeiro, RJ)
- Fig.93- Achille d'Orsi, *Pathos* (ca.1898)
- Fig.94 - Fontana dell'Acqua Felice em Roma, século XVI
- Fig.95 - Mario Rutelli, *Fontana delle Naiade*, 1901, Roma, Itália
- Fig.96 - Brasão da Cidade do Rio de Janeiro, 1894
- Fig.97 - Antoni Gaudí, *Poste de luz para a Praça Real* (1878), Barcelona, Espanha
- Figura 98 - Gustave Doré, *Cristo e a mulher adúltera* (s.d.), Gravura, La Sacra Bíblia. Milano: Fratelli Treves Editori, 1907
- Figura 99 - Giulio Monteverde, *A virgem prudente e a virgem tola* (1866), litografia, Genova, Academia Ligustica
- Figura 100 - Ettore Ximenes, *O beijo de Judas* (1884), Desenho de G. Orlando. Extraído de FLERES, Ugo. *Ettore Ximenes: sua vita e sue opere*. Bergamo : Ist. Ital. Arti Grafiche, 1928. p. 14.
- Fig.101 - Ignazio Jacometti, *Il bacio di Giuda Iscariota* (1854), Scala Santa,- Roma, Rome
- Fig.102 - Gustave Doré, *O beijo de Judas*, Prancha da Bíblia Sagrada (ca. 1860)
- Fig.103 - Alexandre Falguière, *Tarcisius, martyr chrétien* (1868)Marmore, 64.5 x 140.7 x59.9 cmMusée d'Orsay, Paris
- Fig.104 - Imagem da *L'Illustrazione Italiana*, L' Ermafrodito Costanzi, ano VI, n.27, 6, jul. 1879, p.13.
- Fig.105 - Pedro Américo, *Davi e Abisag* , 1879 óleo sobre tela, 172 x 216 cm Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)
- Fig.106 - Vincenzo Vela, *Flora* (1858), mármore, 146 cm, Pádua, Museo Bottacin
- Fig.107 - Francesco Barzagli, *Frine esposta ai giudici*, ca.1865, mármore, tamanho natural, Galleria d'Arte Moderna, Milão
- Fig.108 - Francesco Barzagli, *Dea dei Fiori* (1878), mármore
- Fig.109 - Emanuele Caroni, *L'Africana*, s.d., Imagem de *L'Illustrazione italiana* (1878)

Fig.110 - Tito Sarrocchi, *Baccante stanca* [Bacante cansada] (1864), gesso, 130 cm, Istituto Agrario, Siena

Fig.111 - Fotografia publicada no livro: VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*: vida artística e características de sua obra escultórica. Rio de Janeiro: [s.n], 1949. Tese de concurso para a cadeira de Escultura da ENBA. p.80

Fig.112 - A “Lição de Anatomia”, de Rembrandt, representada por Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, Pedro Rebello, Paranhos Pederneira, Raimundo Correia, Guimarães Passos, Coelho Netto e Arthur Azevedo.

Fig.113 - Félicien Rops, *A tentação de Santo Antônio*, 1878, crayon colorido, 73,8 x 54,3 cm, Bruxelas, Bibliothéque Royale, Cabinet des Estampes

Fig.114 - Victor Meirelles, desenho preparatório para *Moema* (1866) 15,4 x 21,2 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

Fig.115 - Luigi di Luca, *Ad Murenas* (1891)

Fig.116 - Pedro Américo, *Moema*, 1859, óleo sobre madeira, 22,5 x 28 cm, Col. Fadel

Fig.117- Auguste Préault, *Ofélia*, 1876, relevo em bronze, 75 x 200 x 20 cm, Musée d’Orsay, Paris.

Fig.118 - Hermafrodita adormecido, séc. II a.C., mármore, 148 cm, Musée du Louvre, Paris

Fig.119 - Francesco Jerace, *Nidia cieca* [Nidia cega], ca.1871, gesso

Fig.120 - Antonio Canova, *Venere vincitrice* [Vênus vencedora], 1801, Roma, Galleria Borghese, mármore, comprimento de 185 [Paolina Borghese, irmã de Napoleão].

Fig.121 - G.B.Lombardi, *Naiade* (1858), mármore, Coleção particular

Fig.122 - Jean-Baptiste Carpeaux, *A dança* (1865-1869), pedra, 4,20 x 2.98 m x 1.45 m, Musée d’Orsay, Paris

Fig. 123 - Thalia, Musa da Comédia, mármore, obra romana, Museo Pio-Clementino, Vaticano, Roma

Fig.124 – Coluna Olympo Brasileiro, Saturno, *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 23 jun.1861, p.224

Fig.125 - Le nuove statue dei Re di Napoli sulla facciata della Reggia. *L’Illustrazione Italiana*, 1888.

Fig.126 - Achille d’Orsi, *Alfonso d’Aragona* (1888), mármore, Palazzo Reale, Napoli

Fig.127- Francesco Jerace, *Vittorio Emanuele II* (1888), mármore, Palazzo Reale, Napoli

Fig.128 - Sileno bêbado, escultura romana do século II d.C, mármore, Musée du Louvre, Paris

Fig.129 - Félicien Rops, *A morte que dança* (ca.1865)

Fig.130 - Félicien Rops, *O vício supremo* (1884)

Fig.131 - Giulio Monteverde, *Anjo do Túmulo Oneto*, 1882, Bistagno, Gipsoteca Giulio Monterde

Fig.132 - Giulio Monteverde, *Dramma Eterno*, 1893, Bistagno, Gipsoteca Giulio Monterde

Fig.133- Félicien Rops, *Esquina* (1878)

Fig.134 - Ernst Barlach, *O vingador* (1914)Bronze,: 438 x 578 x 203 mmTate Gallery, Londres

Fig.135 - Leonardo Bistolfi, *O Cristo que caminha sobre a água* (1899), Esboço em terracota, 40 x 32 cm, Coleção privada, Turim

Fig.136 - Bernini Gian Lorenzo, *A verdade revelada* (1646-1652), mármore, 215 cm.Galleria Borghese, Roma

Fig.137 - Achille d'Orsi, *O marinheiro* (1877), Imagem publicada em *L'Illustrazione Italiana*, Milão, ano IV, n.14, 8 abril 1877, p.84.

Fig.138 - Vincenzo Gemito, *Retrato da senhora Duffaud* (1878-79)

Fig. 139 - Vincenzo Gemito, *Retrato de Michetti* (1873), terracota, Collezione Ojetti, Firenze

Fig.140 - Francesco Jerace, *Gentildonna*, s.d., mármore, 59 cmCastel Nuovo, Napoli

Fig.141- Juan Figueras y Vale, Relevo do *Monumento a Calderón de La Barca* (1880), Madri, Espanha

Fig. 142 - Giovanni Duprè, *Tentazione di Adamo* (1853), Mármore, Coleção Particular, Milão

Fig.143 - Achille d'Orsi, *Os parasitas* (1877), bronze, 115 x 185 x 110 cm, Firenze, Galleria d'Arte Moderna

Fig.144 - Puvis de Chavannes, *Os lenhadores* (1871-1874), óleo sobre tela, 76 x 113 cm, Gilbert M. Denman Collection, San Antonio, Estados Unidos

Fig.145 - Relevo da *Arca di San Domenico* (séc. XIII), Basilica of San Domenico, Bolonha, Itália. Fotografia do acervo pessoal do escultor, MNBA (Rio de Janeiro, RJ)

CAPÍTULO 3

Fig.146 - Almeida Reis, *Rio Paraíba do Sul* (1866), Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fig.147 - Almeida Júnior, *O Derrubador Brasileiro*, 1879, óleo sobre tela, c.i.d. 227 x 182 cm, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

Fig.148- Jean-François Millet, *Homem com enxada*, 1860-62, óleo sobre tela, The Getty Center, Los Angeles

Fig.149 - *Revista Illustrada*, 22 de março de 1879, n.155, p.8.

Fig.150 - *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1897, n.156, p.4.

Fig.151 - A. Falguière, *Phryné*, 1868, mármore, Maryland Institute of Arts, Baltimore

Fig.152 - Moreaux, François René, *A Proclamação da Independência*, 1844, óleo sobre tela 244 x 383 cm, Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MinC (Petrópolis, RJ)

Fig.153 - Benevenuto Berna, *Retrato de Negro* (1890), fotografia publicada na revista *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1922.

Fig. 154 - Leopold Bernard Bernstamm, *La femme adultere* (1894), Catalogue illustreé de peinture et esculpture, Salon de 1894, p.278.

ANEXO

OBRAS DE RODOLFO BERNARDELLI

Fig.1B - *Monumento a General Osório*, 1894, Rio de Janeiro (RJ), Reprodução fotográfica (fotos à direita): Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.2B - *Estudo para o Monumento ao General Osório*, s.d., gesso, 30,0 x 17,0 x 13,0 cm assinada Rod Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.3B - Relevo do Monumento a General Osório, 1894 - *Batalha de 24 de maio* Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.4B - Relevo do Monumento a General Osório, 1894 - *Batalha do Passo da Pátria* Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.5B - *Monumento a Duque de Caxias*, 1899, Rio de Janeiro (RJ). Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig. 6B - *Monumento a Duque de Caxias, no começo do século XX*. Fotografia de Augusto Malta, Acervo Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, RJ

Fig.7B - Monumento a Duque de Caxias, Relevo *Caxias em Assunção*, 1899. Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.8B - Relevo do Monumento a Duque de Caxias, Relevo *Batalha de Itororó*, 1899, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.9B - *Monumento a José de Alencar*, 1897, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.10B – *Praça José de Alencar*, 1906, Fotografia de Augusto Malta.

Fig.11B - Monumento a José de Alencar (detalhe), Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.12B - Relevo “Iracema”, Monumento a José de Alencar, 1897, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.13B - Relevo “Guarani”, Monumento a José de Alencar, 1897, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig. 14B - Relevo “Sertanejo”, Monumento José de Alencar, 1897, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig. 15B - Relevo “O Gaúcho”, Monumento a José de Alencar, 1897, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.16B - Medalhão Iracema, 1897, Monumento a José de Alencar, 1897, Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.17B - Medalhão “Peri”, 1897, Monumento a José de Alencar, bronze, 52 x 52 cm, Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP). Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.18B - Medalhão “Ceci”, 1897, Monumento a José de Alencar, bronze. Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.19B - Medalhão “Martim”, 1897, Monumento a José de Alencar, bronze, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig. 20B – Augusto Malta, Jardins da Glória, Rio de Janeiro (RJ), 1906

Fig. 21B - *Monumento ao Descobrimento do Brasil*, 1900

Fig. 22B - Figuras do *Monumento ao Descobrimento do Brasil*, 1900

Fig.23B - Maquete para o monumento "Descobrimento do Brasil", 1899, gesso patinado, 46,0 x 19,0 x 21,0 cm sem assinatura, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro (RJ), doação, Henrique Bernardelli, 1937

Fig. 24B - *Monumento a Teixeira de Freitas*, 1905, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva.

Fig. 25B - Imagem publicada na revista *Renascença*, Rio de Janeiro, n.43, set.1907, p.99.

Fig. 26B - *Monumento a Carlos Gomes*, 1905

Fig.27B - *Monumento a Carlos Gomes*, 1905, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.28B - Maquete de *Monumento fúnebre a Carlos Gomes*, Centro de Ciência e Letras de Campinas (SP). Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.29B - Maquetes do *Monumento-túmulo de Carlos Gomes*, publicadas na revista *Renascença*, 1905

Fig.30B - Maquete do *Monumento-túmulo de Carlos Gomes*, publicadas na revista *Renascença*, 1905

- Fig.31B - Maquete do *Monumento-túmulo de Carlos Gomes*, publicadas na revista *Renascença*, 1905
- Fig.32B - Maquete do *Monumento-túmulo de Carlos Gomes*, publicadas na revista *Renascença*, 1905.
- Fig.33B - Maquete para o *Monumento-Túmulo a Carlos Gomes*, 1900 / 1905 gesso, 58,0 x 45,0 x 17,0 cm Museu Nacional de Belas Artes. Imagem publicada na revista *Renascença*, 1905
- Fig. 34B - *Monumento a Cristiano Ottoni*, Central do Brasil, Rio de Janeiro (RJ) Imagem publicada em WEISZ, *Op.cit.*, p.138
- Fig.35B - *Monumento a Francisco de Castro*, 1908, Rio de Janeiro (RJ)
- Fig. 36B - Primeira maquete do *Monumento ao Barão de Mauá*, ca.1910
- Fig. 37B - *Monumento a Barão de Mauá*, 1910, Rio de Janeiro (RJ)
- Fig. 38B - Maquete para *Monumento do Barão do Rio Branco*, 1912, gesso, 48 x 42 x 29 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
- Fig. 39B - Maquete para *Monumento do Barão do Rio Branco*, 1912, gesso, 60 x 22 x 25 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
- Fig. 40B - *Monumento ao Barão do Rio Branco*, 1912, Curitiba (PR)
- Fig. 41B - *Monumento a Pereira Passos*, 1916, Rio de Janeiro RJ, Reprodução fotográfica (fotos à direita): Maria do Carmo Couto da Silva
- Fig. 42B - *Monumento a Pereira Passos*, 1916 (detalhe), Rio de Janeiro RJ. Reprodução fotográfica (fotos à direita): Maria do Carmo Couto da Silva
- Fig.43B - *Davi*, 1875, gesso patinado, 1,83 x 0,56 x 0,77 cm, sem assinatura, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, doação, Rodolfo Bernardelli, 1921
- Fig.44B - Desenho da obra *Saudades da Tribo* 1874, Extraída de *Mephistopheles*, Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6-7, 1875
- Fig. 45B - *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33*, 1879, bronze, 166 x 67 x 58 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Fig.46B - Estudo para *Santo Estevão*, 1879, terracota, 33 x 13 cmassinada, R. BernardelliAcervo Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)
- Fig.47B – *Faceira*, 1880, bronze, 160 x 75 x 64 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Fig. 48B - Esboço para a *Faceira* , ca.1879, terracota, 40 x 12 x 15 cmAcervo Pinacoteca do Estado de São Paulo

- Fig. 49B – *Moema*, 1895, bronze, 25 x 218 x 95 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP
- Fig.50B - *D. Pedro I*, 1925, bronze, 2,5 m, Museu Paulista (São Paulo, SP)
- Fig. 51B - *O Estudo*, ca.1905, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (RJ)
- Fig. 52B - *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1881-1884, mármore, 202 x 149 x 116 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva
- Fig.53B - *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1881-1884, (detalhe), mármore, 202 x 149 x 116 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva
- Fig. 54B - *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1881-1884, (detalhe), mármore, 202 x 149 x 116 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva
- Fig.55B - Estudo para o *Cristo e a mulher adúltera*, 1881, gesso patinado, 97 x 60 x 56 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Fig.56B - Estudo para *Cristo e a mulher adúltera*, 1881 (detalhe), gesso patinado, 97 x 60 x 56 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva
- Fig.57B - *Baiana*, 1886, gesso, 47 x 18 x 16 cm, Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP)
- Fig.58B - *São Lucas Evangelista*, ca. 1886, bronze fundido, 89,0 x 36,0 x 31,0 cm assinada Rod Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro RJ)
- Fig.59B - *Paraguaçu*, 1908, bronze, 40 x 29 x 24 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Fig.60B - *Paraguaçu*, 1908, gesso, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Fig.61B - *Pensativa*, s.d., terracota, 35,4 x 11 x 10 cm, Pinacoteca do Estado, (São Paulo, SP), Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva
- Fig.62B - *Cristo*, 1914, gesso, 21 x 14 x 15 cm, Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP). Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva
- Fig.63B - *Jesus Cristo assistindo a destruição de sua obra*, 1914 bronze fundido, 34,0 x 18,0 x 18,0 cm " assinada 1914, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
- Fig. 64B - *A humanidade e a verdade*, 1915 gesso, 37,0 x 9,0 x 17,0 cm, assinada, R Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), doação, Henrique Bernardelli, 1937
- Fig.65B - *Mulher sentada*, s.d., 1885, terracota, 35 x 23 x 16 cm, c.i.e. ass., R. Bernardelli, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva
- Fig.66B - *Psiu!*, s.d., bronze, 24,5 x 12 x 15 cm, Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP), Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.67B - "*Caçando mariposa*", 1923 gesso, 29,0 x 20,0 x 10,0 cm assinada R. Bernardelli, 1923, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.68B - *Azeredo Coutinho*, 1911, bronze fundido, 30,0 x 28,0 x 13,0 cm assinada R. Bernardelli, 1911, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ),transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.69B - *Sátiro*, s.d., bronze, 61 x 25 x 39 cm, Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP)

Fig.70A - *Vênus Calipígia* (1882), mármore, 157 x 37 x 44 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.71B - *Vênus de Médicis* (1885), mármore, 158 x 52 x 41 cm Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig. 72B - *Lampadário Monumental da Lapa*, 1906, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.73B - *Lampadário Monumental da Lapa*, 1906, Rio de Janeiro (RJ)
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.74B - *Lampadário Monumental da Lapa*, 1906 (detalhe), Rio de Janeiro (RJ)
Reprodução fotográfica: Raphael Fonseca

Fig.75B - *Lampadário Monumental da Lapa*, 1906, (detalhe), Rio de Janeiro (RJ)
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva

Fig.76B - Projeto para ornamentação do Chafariz da Carioca, ca.1906

Fig.77B - Maquete em gesso patinado. Relevo para ornamentação do Chafariz da Carioca, ca. 1906

Fig.78B - Maquete em gesso patinado. Relevo para ornamentação do Chafariz da Carioca, ca. 1906

Fig.79B - Maquete em gesso patinado. Relevo para ornamentação do Chafariz da Carioca, ca. 1906

Fig. 80B - *A Carioca*, s.d., bronze, 46 x 23 x 17 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.81B1 - *Alegoria da Dança*, ca.1906, Teatro Municipal, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.81B2 - *Alegoria da Comédia*, ca.1906,Teatro Municipal, Rio de Janeiro

Fig. 82B - Alegorias para o prédio do jornal O Paiz, Av. Central, atual Av. Rio Branco, Rio de Janeiro (RJ). Foto de Augusto Malta, ACERVO MIS/RJ

Fig.83B - *Túmulo de José Bonifácio* (1887-88), mármore e bronze, Panteão dos Andradas (Santos SP), Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva

Fig.84B - *Túmulo de José Bonifácio, o Patriarca da Independência*.
Fotografia publicada na edição especial da *Revista da Semana/Jornal do Brasil* de janeiro de 1902

Fig.85B - *Túmulo de José Bonifácio* (1887-88), mármore e bronze, Panteão dos Andradas (Santos SP). Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva

Fig.86B – *Túmulo do Presidente Campos Salles*, 1915
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.87B - *Túmulo do Presidente Campos Salles* , 1915
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.88B - *Túmulo do Presidente Campos Salles* , 1915
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.89B - *Túmulo do Presidente Campos Salles* , 1915
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.90B - *Túmulo do Presidente Campos Salles* , 1915 (detalhe)
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.91B - *Túmulo do Presidente Campos Salles* , 1915 (detalhe)
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.92B - *Túmulo do Presidente Campos Salles* , 1915 (detalhe)
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.93B - *Túmulo do Presidente Campos Salles* , 1915 (detalhe, medalhão)
Cemitério da Consolação, São Paulo

Fig.94B - *Túmulo dos Imperadores*, 1925
Igreja Matriz de Petrópolis (RJ)

Fig.95B - *Túmulo dos Imperadores*, 1925 (detalhe)
Igreja Matriz de Petrópolis (RJ)

Fig.96B - *Túmulo dos Imperadores*, 1925 (detalhe)
Igreja Matriz de Petrópolis (RJ)

Fig.97B - Maquete para o *Túmulo dos Imperadores do Brasil* [Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Theresa Cristina] , 1921, gesso modelado, 23,0 x 30,0 x 49,0 cm
assinada Rod Bernardelli, janeiro 1921, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.98B - Maquete para o *Túmulo dos Imperadores do Brasil* [D. Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina], 1922, gesso modelado, 15,0 x 26,0 x 42,0 cm, assinada Rod Bernardelli, 1922, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.99B - *Túmulo de Alcides Modesto*, s.d.

Fig.100B - *Túmulo de Alcides Modesto*, s.d.(detalhe)

Fig.101B - Maquete para o *Túmulo de Olavo Bilac*, 1918, gesso modelado, 36,0 x 25,0 x 36,0 cm, assinada Rod Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes (RJ), transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.102B - *Túmulo de Olavo Bilac*, 1918, bronze e mármore, 36 x 25 x 36 cm, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.103B - Maquete para *Túmulo de José de Alencar e senhora*, gesso, 34 x 13 x 29 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.104B - *Túmulo de José de Alencar e senhora*, 1915, bronze e mármore, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro, RJ. Publicada em DIAS, Op.cit.,p.73.

Fig.105B - *Túmulo do Maestro Leopoldo Miguez*, 1908, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.106B - Maquete para o *Túmulo da família Nina Ribeiro*, gesso modelado, 47,0 x 20,0 x 43,0 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), sem assinatura, transferência, Escola Nacional de Belas Artes

Fig.107B - *Túmulo da família Nina Ribeiro*, 1931, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro (RJ). Publicada em DIAS, Op.cit.,p.68.

Fig.108B - Busto de Felix Émile Taunay, 1876, gesso, 71 x 27 x 30 cm, Museu Dom João VI, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.109B - Busto da Checa (1877), bronze, 60 x 41 x 26 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.110B - Busto do escritor Domingos José Gonçalves de Magalhães, visconde de Araguaia , 1876, bronze fundido, 64,0 x 52,0 x 29,0 cm, assinada Rod Bernardelli, Roma, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.111B - *Cabeça do médico Montenovesi* (ca.1882), gesso, 61,5 x 28,6 x 27,0 cm, Acervo Museu Dom João VI

Fig.112B - *Modesto Brocos*, 1883, terracota, 22 x 22 x 11 cm, Museu Nacional de Belas Artes, , Rio de Janeiro (RJ)

Fig.113B - *Empregado do artista em Roma*, 1881, gesso, 55 x 45 x 30 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.114B - Busto do Maestro White, 1886, bronze, 41 x 48 x 26 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.115B - Busto do Maestro White, 1886 gesso patinado, 54,0 x 51,0 x 33,0 cm assinada Rodolpho Bernardelli, Roma, 1Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ) transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.116B - Busto do Maestro White, 1886, terracota modelada, 41,0 x 48,0 x 26,0 cm assinada Rodolpho Bernardelli, Roma, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ) transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.117B - *Sua Alteza Princesa Isabel*, 1888, gesso, 25,8 x 70 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.118B - Busto da Imperatriz Theresa Cristina, ca.1888,bronze, 68 x 50 x 34 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG)

Fig.119BD - *Pedro II*. Bronze, 73 x 62 x 45 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG)

Fig.120B - *Joaquim Nabuco*, 1904, gesso, 79 cm, Supremo Tribunal Federal, Brasília (DF)

Fig.121B - *Benjamin Constant*, 1891, gesso patinado, 63 x 51 cm, Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro RJ)

Fig.122B - *Francisco Pereira Passos*, 1906, gesso, 90 x 67 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.123B - *Barão de Capanema*, 1904, gesso, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ).
Obs:Busto realizado para os Correios.

Fig.124B - *Oswaldo Cruz*, 1909, gesso, 67,50 x 59,50 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.125B - *General José Siqueira de Meneses*, [1912], gesso, 78 x65 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.126B - *Oscar Pereira da Silva*, 1914, 22 x 26 x 13 cm, bronze,Pinacoteca do Estado, São Paulo (SP)

Fig.127B - *James Monroe*, 1916, gesso, 69,5 x 53,50 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.128B - *Carlos Américo dos Santos*, [1918]gesso modelado, 26,0 x 28,0 x 18,0 cm assinada Rod. Bernardelli (data ilegível), Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.129B - *André Pinto Rebouças*, 1925, gesso, 55,50 x 58,00 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.130B - *Henrique Bernardelli*, ca. 1930, Bronze, 51 x 42 x 27 cm, Museu Nacional de Belas Artes

Fig.131B - Busto de mulher (Dorci), s.d, bronze, 19 x 20 x 11,5 cm, Pinacoteca do Estado,São Paulo

Fig.132B - *Manuel José Amoroso Lima* [1º visconde de Amoroso Lima], terracota modelada, 47,0 x 51,0 x 30,0 cm, assinada Rodolpho Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.133B - Cabeça de mulher, s.d., gesso, Pinacoteca do Estado, São Paulo

Fig.134B - Busto de menina, s.d., gesso patinado, 44,0 x 22,0 x 30,0 cm assinada Rod Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ),transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.135B - *Joaquim José da França Junior* [jornalista e teatrólogo], s.d. terracota modelada, 32,0 x 16,0 x 10,0 cm assinada Rodolpho Bernardelli Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.136B - *Auto-retrato*, s.d., gesso, 36 x 22 x 18 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG

Fig.137B - *Auto-retrato*, s.d., gesso, 22 x 20,5 x 16,5 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG

Fig.138B - *Cabeça de aldeã da ilha de Capri* (s.d), bronze, 20 x 12 x 10 cm, Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fig.139B - Retrato de mulher, s.d., bronze e mármore, 51 x 33 cm, assinada, Musée Louis Philippe, Eu, França]

Fig.140B - Maquetes de Hermas, gesso, José de Alencar, agosto de 1914, 40 cm, Alfredo Nepomuceno, 1922, 47 cm, Mestre Valentim, s.d., 48 cm, Gal. Siqueira Mendes, s.d., 48 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG

Fig.141B - Retrato do Marques do Herval, 1870 (medalhão em gesso), Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ). Obs: Exposto na XXI Exposição Geral de Belas Artes. Primeira obra realizada por Rodolfo Bernardelli

Fig.142B - *Priamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* (1876), gesso, 95 x 112 x 23 cm Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fig.143B - *Fabiola [primeiro martírio de São Sebastião]* (1878), bronze, 173 x 130 x 36 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.144B - *Figura de mulher*, 1877, gesso, 76 x 60 x 9 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.145B - *Figura de homem*, 1877, gesso, 98 x 56 x 13,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.146B - *Adão e Eva* (1879), gesso, 145 x 67 x 20 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (RJ)

Fig.147B - *Emília Miranda Ribeiro*, gesso patinado, 50,0 x 36,0 cm assinada Rodolfo Bernardelli, Roma, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (RJ)

Fig.148B - *Augusto Severo*, 1904, gesso 58 x 58 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. (RJ)

Fig.149B - *Princesa Isabel*, 1922, gesso, Ø = 66 cm Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.150B - *Oscar Bernardelli* [pai do artista], gesso, Ø = 40,0 cm assinada Rod Bernardelli, Filho, RB, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Fig.151B - Retrato de J. Carlos Rodrigues, s.d., gesso patinado, 81 cm, Museu Paulista/Universidade de São Paulo

- Fig.152B - Medalhão com retrato de Orville Derby, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro.
- Fig.153B - *Placa comemorativa da Loja Parc Royal*, 1911, gesso, 41,0 x 31,0 cm assinada março 1911, Museu Nacional de Belas Artes, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937 Obs: Loja do filho de Ramalho Ortigão no Rio de Janeiro
- Fig.154B - Estudo para a *Faceira*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (RJ)
- Fig.155B - Estudo para a *Faceira*, grafite sobre papel, 25,50 x 19 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre
- Fig.156B - Esboço para a *Faceira*, lápis sobre papel, 25,5 x 18,9 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Fig.157B - [Desenho]. Carvão sobre papel, 54 x 38 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Esboço para o *Cristo e a mulher adúltera*]
- Fig.158B - [Desenho]. Carvão sobre papel, 54 x 38 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Esboço para o *Cristo e a mulher adúltera*]
- Fig.159B - Estudo para *Cristo e a mulher adúltera* (c. 1881), carvão sobre papel, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre
- Fig.160B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 18,50 x 9,50, Museu Paulista/USP, (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. Obs: inscrição Tri projeto para a Candelária
- Fig.161B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 21 x 27 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Projeto para a Igreja da Candelária]
- Fig.162B - [Desenho]. Grafite sobre papel, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (RJ)
- Fig.163B - [Desenho]. Grafite sobre papel, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (RJ)
- Fig.164B - Estudo de Cavalo, 23 x 29, 50 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre
- Fig.165B - [Desenho]. Nanquim sobre papel, 17 x 33 cm, Museu Mariano Procópio
- Fig.166B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 19 x 13, 20 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre[Esboços de figuras de soldados]
- Fig.167B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 19 x 13, 20 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre
- Fig.168B - Figuras eqüestres, tinta ferrogálica sobre papel, 12,6 x 20,1 cm, assinada Rodolpho, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência, Escola Nacional de Belas Artes
- Fig.169B - [Desenho]. Croqui de militar, grafite sobre papel, assinada RB, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência, Escola Nacional de Belas Artes

Fig.170B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 13,50 x 20 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.171B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 20,5 x 13 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG). [Projeto para o *Monumento a José de Alencar*]

Fig.172B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 25 x 20 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Desenho para o relevo *Iracema*, do *Monumento a José de Alencar*]

Fig.173B - [Desenho]. Nanquim sobre papel, 25,5 x 20 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Desenho para o relevo *Iracema*, do *Monumento a José de Alencar*]

Fig.174B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 11,50 x 9 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP)

Fig.175B - Esboço de monumento (frente e verso). Lápis sobre papel quadriculado s.d., s.ass. Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fig.176B - Esboço de monumento (frente e verso). Lápis sobre papel quadriculado s.d., s.ass. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fig.177B - Esboço para o *Monumento ao Descobrimento do Brasil*, tinta sobre papel, 12 x 8 cm Museu Nacional de Belas Artes

Fig.178B - Corte e planta da amurada e escadaria do cais do *Monumento do Descobrimento do Brasil*, grafite sobre papel, assinada RB, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, transferência ENBA 1937

Fig.179B - Corte da escadaria do cais do *Monumento ao Descobrimento do Brasil*, grafite sobre papel, 12,6 x 20,1 cm, assinada RB, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, transferência ENBA 1937

Fig.180B - Esboço para monumento, Museu Nacional de Belas Artes Rio de Janeiro. (RJ)

Fig.181B - Esboço do cais Pharoux, tinta ferrogálica sobre papel, 32,4 x 22 cm, Museu Nacional de Belas Artes, transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937.

Fig.182B - [Desenho]. Grafite sobre cartão, 11,80 x 7,60 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.183B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 18 x 23 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.184B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 31 x 21,30 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Desenho para relevo do Chafariz da Carioca]

Fig.185B- [Desenho]. Nanquim sobre papel, 21 x 27 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG)

Fig.186B - Esfera armilar, nanquim e grafite sobre papel, 16 x 12 cm, assinada RB, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência ENBA 1937. [Desenho para o Lampadário Monumental da Lapa, 1906]

Fig.187B - Alegoria da cidade de Campinas – estudo para o monumento do Maestro Carlos Gomes, ca. 1904, tinta sobre papel, 27 x 21,3 cm, sem assinatura, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência, ENBA, 1937

Fig.188B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 16,5 x 11 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG)

Fig.189B - [Desenho]. nanquim, grafite e lápis de cor, 19,5 x 19 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG)

Fig.190B - Esboço para túmulo do maestro Carlos Gomes, grafite sobre papel, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.191B - Mulher e golfinhos, tinta ferrogálica sobre papel, 12,6 x 20,1 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)
[Esboço para o Lampadário e para a Figura feminina do Monumento a Carlos Gomes]

Fig.192B - Esboços de figuras femininas, grafite sobre papel, 11 x 14,2 cm, assinada RB e também Rb, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência, ENBA, 1937

Fig.192B - Estudo para a escultura “Dança” – estudo para a decoração do Teatro Municipal, nanquim e grafite sobre papel vegetal, 20,7 x 14,3 cm, assinada RB, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência ENBA 1937

Fig.193B - Esboço de monumento c/ alegoria à estrada de ferro, lápis sobre papel almaço, 16,5 x 22 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Esboço para Monumento a Visconde de Mauá]

Fig.194B - Escudo de Portugal, tinta ferrogálica sobre papel, 16,4 x 12 cm, assinada Rodolpho RB, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência ENBA 1937

Fig.195B - Estudo para a estátua de D. Pedro I, grafite sobre papel, assinada RB, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ), transferência ENBA 1937

Fig.196B - [Desenho]. Grafite e bico de pena sobre papel, 23,50 x 22 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP), São Paulo, SP. Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Desenhos para a estatueta Cristo descendo a escada]

Fig.197B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 33 x 44 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). [Desenho para e estatueta *Pensativa*, s.d.]

Fig.198B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 18,10 x 11,30 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Desenho de monumento equestre]

Fig.199B - [Desenho]. Grafite e bico de pena sobre papel, 21 x 13,40 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Desenho de gradil]

Fig.200B -[Desenho]. Grafite e pena sobre papel (tinta vermelha), 21 x 14 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP)Créditos fotográficos: Hélio Nobre[Esboço para monumento]

Fig.201B - Friso arquitetônico para o monumento ao IV Centenário do Descobrimento do Brasil, bico de pena sobre papel, 21,50 x 13,50 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.202B - [Desenho]. Grafite e bico de pena sobre papel,32 x 44 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre [Esboço para o Monumento ao Descobrimento do Brasil]

Fig.203B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 12,30 x 13 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Esboço para o Monumento ao Barão de Rio Branco]

Fig.204B - [Desenho]. Bico de pena sobre papel, 16 x 10,50 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre[Caricaturas da figura da Morte]

Fig.205B - Bico de pena sobre papel, 16 x 10,50 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Homem a cavalo]

Fig.206B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 16,60 x 11 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre. [Esboço para Monumento ao Barão do Rio Branco]

Fig.207B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 16,60 x 11 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP).Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.208B - Croqui de Monumento equestre, 20, 80 x 13,80 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.209B - [Desenho]. Grafite e tinta sobre papel,13,50 x 20,90, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre [Esboço para a figura da República do Túmulo a Campos Salles]

Fig.210B - Estudo para o brasão da cidade do Rio de Janeiro, bico de pena, grafite e lápis azul sobre papel, 17,70 x 11,20 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.211B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 26 x 21 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre[Estudos para as figuras do Teatro Municipal]

Fig.212B - [Desenho]. Grafite sobre papel, 27 x 21 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre[Estudo para o Monumento ao Descobrimento do Brasil]

Fig.213B - Nossa Senhora com o Menino, grafite sobre papel, 10,50 x 6,70, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig. 214B - Commissione sanitária, grafite sobre papel, 8 x 6,50, Museu Paulista/USP. Créditos fotográficos: Hélio Nobre[Caricatura]

Fig.215B - Caricatura – Retrato de Modesto Brocos, Grafite sobre cartão, 11,80 x 7,60Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.216B - [Desenho]. Grafite e bico de pena sobre cartão, 24 x 22 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP). Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.217B – Caricatura, grafite sobre papel, 28 x 21 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP).
Créditos fotográficos: Hélio Nobre

Fig.218 - [Desenho]. Grafite sobre papel, 26,80 x 21 cm, Museu Paulista/USP (São Paulo, SP).
[Desenho de animal, provavelmente o gato do artista]

INTRODUÇÃO

Iniciamos nossa pesquisa sobre a produção de Rodolfo Bernardelli com a realização de dissertação de mestrado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, com a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Estudamos o grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884) (Fig.52B), que é considerado pela crítica e pelos historiadores da arte como a obra-prima desse artista. Por meio da análise de uma documentação, em sua maioria inédita, foi possível dar um novo enfoque aos trabalhos realizados pelo artista nos anos em que estudou em Roma como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, entre 1877 e 1885.¹

Nossa pesquisa de mestrado recuperou os contatos travados pelo escultor na Europa. Em especial com seu professor em Roma, Giulio Monteverde, um dos mais notáveis escultores italianos do período, e com o napolitano Achille d'Orsi, autor de trabalhos de muita repercussão, principalmente pela crítica social. Os vínculos de Bernardelli com a cultura italiana permaneceram fortes por toda a sua vida. Ele conheceu inclusive pintores portugueses, como Henrique Pousão, que se encontrava em Roma naqueles anos. Bernardelli manteve correspondência com Monteverde e d'Orsi, além de outros artistas europeus, como Luigi Preatoni, José Malhoa e José Villegas y Cordero, como comprovam documentos preservados no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA.

¹ SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Orientação – Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Campinas, 2005. p.271.

Nossa tese de doutorado tem agora por objetivo contribuir para o conhecimento acerca da história da arte brasileira do final do século XIX e começo do XX, por meio da análise de várias obras e momentos que marcaram a trajetória do escultor. A partir da sua participação nas Exposições Gerais de Belas Artes, na década de 1870, podemos observar que Bernardelli começa a ganhar grande destaque no cenário das artes nacionais já no fim do período imperial, aspecto que se intensifica devido a sua atuação como escultor de importantes monumentos da Primeira República e diretor da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, a mais importante instituição de ensino artístico do Rio de Janeiro.

Apesar da importância que o artista alcançou no cenário artístico brasileiro no final do século XIX e começo do século seguinte, a trajetória completa de Rodolfo Bernardelli nunca foi traçada, e grande parte de sua produção ainda não foi estudada. Procuramos nesta tese de doutorado constituir uma nova abordagem acerca da produção do escultor, quase sempre considerada pela historiografia artística brasileira como bastante conservadora em comparação a obras de artistas europeus do mesmo período. Essa abordagem, a nosso ver, deve focar a análise de esculturas menos conhecidas do artista e a relevância que estas podem adquirir para o entendimento de seu processo criativo e de sua poética. Ao aprofundarmos o conhecimento sobre a produção de Bernardelli, as suas concepções artísticas e influências diversas tornaram-se mais claras.

Com o modernismo, Bernardelli tornou-se praticamente esquecido. Um cartaz da semana de 1922 em São Paulo, intitulado *Nós temos talento*, apresentava a frase: Bernardelli é um fazedor de moringas.² O escultor pode ser entendido como uma das figuras mais controvertidas da arte brasileira na passagem do século, devido às posturas assumidas nos longos anos em que foi diretor da ENBA.³

² Cartaz da Semana de 22. Disponível em: http://www.pitoresco.com.br/art_data/semana/. Acesso em 21/11/2010.

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

Pretendemos, em nossa pesquisa, entender conjuntamente a produção e a atuação do escultor no meio artístico local, repensando seu papel na constituição da cultura visual do Brasil daquele período. Propomo-nos, além de retomar certos aspectos da formação italiana do artista, a analisar agora a sua trajetória após seu retorno do pensionato na Itália em 1885, configurando-a enquanto um momento em que ele apresentou no Brasil novas propostas formais advindas da experiência européia.

No momento de seu retorno ao Brasil, Bernardelli não era apenas o mais notável escultor que o Império possuía, apto a realizar a escultura monumental e celebrativa para a nação⁴, possuía também amplo conhecimento sobre arte européia, antiga e contemporânea, fruto da sua vivência naquele continente. Dessa forma, em seu regresso, ele foi nomeado responsável pela cadeira de estatuária da Academia, vaga ocupada anteriormente por Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884), falecido dois anos antes.

Em 1890, após a proclamação da República, Bernardelli é convidado por Benjamin Constant a dirigir a Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, permanecendo no cargo até 1915. Acreditamos que a postura ousada que o caracterizou nos anos finais do Império, tanto como artista como professor da Academia Imperial, pode ter sido um dos motivos de sua escolha para o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes, com o advento da República⁵. Essa atitude está presente, por exemplo, na

⁴O Império brasileiro nessa época entrara numa era de prudente “estatuomania” que começara a se esboçar com a Guerra do Paraguai. Esse evento motivou várias encomendas oficiais a fim de fixar para a posteridade os grandes momentos do Exército e da Marinha. No começo da década de 1880, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro tomou a iniciativa de organizar subscrições para erguer monumentos eqüestres a Caxias e a General Osório. Rodolfo Bernardelli foi encarregado da execução do monumento a General Osório em 1887. Essa obra só foi inaugurada em 1894, já na República, e aquela dedicada a Caxias, também executada por Bernardelli, em 1899.

⁵ Em 1889, Bernardelli, juntamente com Rodolfo Amoedo, seu irmão Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, fundou o *Atelier Livre*, que representava uma forma de protesto ao ensino tradicional da Academia. Naquele mesmo ano, promoveu, com colegas e amigos, os recursos para que o pintor Belmiro de Almeida, que não havia recebido o prêmio de

publicação de manifestos redigidos pelo artista em jornais da época⁶, assim como em sua participação na criação do Ateliê Livre, que se opunha ao ensino tradicional da Academia de Belas Artes.

Ressaltamos que a sua atuação na ENBA ainda não foi objeto de um estudo minucioso. Em sua gestão, Rodolfo Bernardelli participou das diversas mudanças que ocorreram na instituição, como a introdução do Conselho Superior de Belas Artes, a separação entre a Escola de Belas Artes e o Conservatório de Música, três reformas do ensino, a criação da categoria de aluno livre e a construção do novo prédio na Avenida Rio Branco. A partir de sua nomeação, um novo estatuto foi proposto para a Academia e deu-se a escolha dos novos professores, entre eles, o próprio irmão do artista, Henrique Bernardelli, fato que gerou muita polêmica, e ainda Modesto Brocos, Auguste Girardet⁷, Carlo Parlagreco, Belmiro de Almeida, e outros.

Acreditamos também que, para analisar a atuação de Rodolfo Bernardelli no âmbito institucional (1890-1915), é preciso considerar suas relações com o círculo do governo e da elite intelectual que dirigia o país durante a República. Entre os seus amigos, estão os principais pintores e arquitetos da época, e ainda homens de letras, políticos, jornalistas e músicos, como Luiz Guimarães Júnior, Arthur Azevedo, Machado de Assis, Raul Pompéia, Pereira Passos, Ferreira de Araújo, Angelo Agostini, Coelho Neto e Alberto Nepomuceno.⁸

Em paralelo às atividades acadêmicas e ao seu trabalho como artista, Bernardelli passou a integrar diversas comissões oficiais ligadas à realização de alterações urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Participou,

viagem ao estrangeiro da Academia, pudesse permanecer estudando na Europa por cinco anos.

⁶BELLAS-ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1887. p.1-2. O texto é assinado por Bernardelli e por Zeferino da Costa.

⁷ Auguste Giorgio Girardet teve também como mestre Giulio Monteverde em Roma. No Brasil, ele tornou-se conhecido por renovar o ensino de gravura da ENBA (Morales de los Rios, 1972 : 222).

⁸ RUBENS, Carlos. *Pequena historia das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941. p.269.

por exemplo, em 1904 da comissão julgadora dos projetos de fachadas da Avenida Central, dentro do programa de reformas de Pereira Passos, assim como da comissão julgadora dos projetos para o Teatro Municipal. Por outro lado, a verba para a construção da nova sede da ENBA é conseguida sob os auspícios da Associação do IV Centenário do Descobrimento do Brasil⁹, que também havia oferecido ao artista a encomenda de um monumento¹⁰.

Desse modo, pretendemos em nossa tese de doutorado analisar o significado de suas obras, seu papel como diretor da ENBA e sua participação no cenário de modernização da cidade do Rio de Janeiro naqueles anos, e sua imagem enquanto homem público.

Além dos aspectos já mencionados, entendemos que a produção de Bernardelli configura o campo da escultura monumental no Brasil no começo do século XX. O artista recebeu a maioria das grandes encomendas escultóricas no Rio de Janeiro da época, fazendo com que escultores estrangeiros fossem trabalhar em São Paulo, onde haveria maior possibilidade de receber encomendas, alguns destes vindos da Itália na década de 1890 e começo do século XX, como Alfredo Seganti, Virgilio Cestari e Amadeu Zani¹¹. Mas há também o caso de artistas introduzidos no Brasil, provavelmente, por meio da influência de Bernardelli, como Pasquale de Chirico, apresentado ao escultor por Achille d'Orsi.

Em nossa visão, Bernardelli é um artista ao qual a imprensa dedicou grande atenção no final do século XIX, obtendo em certos momentos destaque quase diário nos jornais da época de 1890 a 1915. O levantamento sistemático em periódicos e a análise da crítica publicada nesse período nos permitiram compreender melhor a recepção das obras

⁹ RICCI, Claudia Thurler. Museu Nacional de Belas Artes: arquitetura eclética. *Nossa História*, São Paulo, ano 2, n.20, 2005. p.36.

¹⁰ MATTOS, Ana Lúcia de. Monumento do descobrimento do Brasil por Rodolfo Bernardelli. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, n.4. Rio de Janeiro: Mnba, 1942. [n.p.]

¹¹ CARBONCINI, Ana. Virada do século: a escultura em São Paulo. In: DEZENOVEVINTE: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986. p.11.

de Bernardelli por seus contemporâneos e a criação de sua imagem pública.

Uma etapa importante em nossa pesquisa está representada pelo período de estágio no exterior. O maior conhecimento da escultura oitocentista italiana nos permitiu desenvolver relações entre a escultura de Rodolfo Bernardelli e arte européia que lhe é contemporânea. Nesse processo foi muito importante o contato, realizado por intermédio do Prof. Dr. Luciano Migliaccio, com o Prof. Dr. Ettore Spalletti¹² do Dipartimento di Storia delle Arti da Università di Pisa e membro da Facoltà di Lettere e Filosofia da Università di Pisa, atuando como co-orientador de nossa pesquisa no exterior.

Ettore Spalletti, em diversas conversas mantidas nesse período, nos apontou relações entre a obra de Bernardelli e a do escultor Giovanni Dupré, presentes não só no relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* (1876) (Fig.142B), do escultor brasileiro, com o qual ele obteve o prêmio de viagem ao exterior, como em outras obras realizadas na Itália durante os anos de sua formação, como o relevo *Adão e Eva* (1878) (Fig.146B). Spalletti também comentou o caráter internacional da produção de Bernardelli, que apresenta em algumas obras referências da escultura francesa, por exemplo, de obras de Jean-Batiste Carpeaux.

Alguns dados do percurso formativo de Bernardelli em Roma puderam ser mais bem conhecidos pelo extenso levantamento realizado em periódicos, como *L'Illustrazione Italiana* e catálogos de exposições de Turim e de Roma, onde encontramos alguns comentários sobre obras do escultor expostas naqueles anos, escritas por autores como Camilo Boito e Ugo

¹² O prof. Ettore Spalletti tem uma longa carreira na Superintendência Florentina de Bens Artísticos e Históricos, durante a qual desempenhou vários cargos, entre eles, a Direção da Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti e do Ufficio e Laboratorio di Restauro. Em 1993 passou a Docente da Università di Udine e depois da Università di Pisa, onde ministra disciplinas de História do Restauro e de Museologia. Atualmente é diretor do Departamento de História da Arte da Università di Pisa. Tem realizado pesquisas e publicado livros e artigos em periódicos acerca da arte italiana oitocentista, entre outros.

Fleres, e pudemos perceber melhor a inserção do artista na sociedade italiana dos anos 1880.

Também foi possível consultar bibliografia específica sobre escultura monumental italiana do século XIX e visitar monumentos públicos, museus e gipsotecas nas cidades de Roma, Pisa, Florença e Gênova. A partir da análise desse material, em nossa tese de doutorado, pudemos estabelecer relações da obra de Bernardelli com as obras de Giulio Monteverde, Ettore Ximenes, Ercole Rosa e Leonardo Bistolfi, entre outros.

Como atividade complementar à elaboração de análise das obras foi preciso agrupar, ainda que de forma inicial e bastante precária, parte da produção de Bernardelli. Dessa forma, outra etapa importante de nosso trabalho foi a coleta de uma grande quantidade de imagens de trabalhos do escultor, resultante de consultas a instituições como a Pinacoteca do Estado (SP), Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu Histórico Nacional (RJ), Museu Paulista (SP) e Museu Mariano Procópio (CD-ROM).

Além disso, foram fotografados monumentos do artista presentes em locais públicos da cidade do Rio de Janeiro, Campinas e Santos, como o *Monumento a General Osório* (1894) (Fig.1B); *Monumento a José de Alencar* (1897) (Fig.9B), no Rio de Janeiro; *Monumento a Duque de Caxias* (1899) (Fig.6B); *Monumento ao Descobrimento do Brasil* (1900) (Fig.21B); *Monumento a Carlos Gomes* (1905) (Fig.27B), em Campinas; *Túmulo de José Bonifácio* (1889) (Fig.83B), em Santos e *Túmulo dos Imperadores* (c.1925) (Fig.94B), em Petrópolis (cujo projeto original é de Bernardelli). Esse procedimento foi necessário devido à ausência de boas imagens para análise das obras e a dificuldade de encontrar reproduções que contemplassem detalhes dos monumentos, como os relevos e outras particularidades.

Foram também fotografados bustos realizados pelo artista presentes em praças da cidade do Rio de Janeiro, como o de *Pereira Passos* (1916) (Fig.41B) e o de *Serzerdello Correa* (1910), além de outros trabalhos, como as alegorias das Artes que ornamentam a fachada do Teatro Municipal do

Rio de Janeiro e o *Lampadário Monumental da Lapa* (Fig.72B), ambos inaugurados no começo do século XX. Foi realizado ainda um grande levantamento iconográfico em livros, revistas e catálogos de exposição, desde o século XIX aos nossos dias, que agregados àquelas imagens de obras obtidas em consulta aos museus, nos permitiram perceber características específicas da produção desse escultor, quando organizadas por gênero de trabalho. Serão apresentadas em apêndice de nossa tese de doutorado as fichas de obras de Bernardelli levantadas em nossa pesquisa, contendo imagens e dados técnicos.

A organização da produção do artista de forma cronológica nos permitiu realizar uma seleção de trabalhos para um estudo aprofundado, utilizando alguns critérios, como a relevância da obra na trajetória do artista, sua relação com modelos da tradição clássica e ligação com o contexto artístico-histórico contemporâneo, a fim de perceber não só como o artista tratou cada em gênero em especial, mas também analisar diferenças e inovações próprias da sua poética.

Dessa forma, em nosso Capítulo 1, procuramos comentar de forma geral a produção do escultor e entender a percepção dos estudiosos sobre o legado deste escultor. Comentamos ainda a historiografia existente acerca da sua produção e atuação, e a importante relação do escultor com a imprensa e com a crítica de arte.

Em nosso Capítulo 2, procuramos analisar características de sua produção, além das possíveis influências, e ressaltar o diálogo com a tradição de cada gênero artístico. É importante lembrar que, como afirmou o Prof. Ettore Spalletti, a produção de Bernardelli atesta uma relação com a escultura internacional e não só italiana ou francesa, de países que o escultor visitava constantemente. Esse dado dificulta muito apontar as inúmeras relações com a arte internacional que sua produção permitiria. Limitamos-nos a trabalhar com possíveis modelos para o artista e a entender a inovação que seus trabalhos representam no meio brasileiro.

A atenção que a imprensa dedicou a Rodolfo Bernardelli no final do século XIX é o tema do capítulo 3, onde analisaremos a crítica publicada nesse período, a fim de compreender melhor a recepção das obras de Bernardelli por seus contemporâneos.

E por fim, no capítulo 4 serão analisados alguns acontecimentos relativos à gestão de Bernardelli na direção da ENBA. Alguns aspectos a serem enfocados serão a polêmica em torno da reforma do ensino e da escolha dos professores a compor o novo quadro docente da escola, a compra de quadros de artistas nacionais e a aquisição de obras de artistas estrangeiros. Nossa análise tem o objetivo de entender o posicionamento do artista em vários momentos de sua gestão e buscando também compreender a sua contribuição para a constituição da cultura visual brasileira daquele momento.

CAPÍTULO 1

A TRAJETÓRIA DO ESCULTOR RODOLFO BERNARDELLI: UMA PERCEPÇÃO GERAL

1.1 – Comentário biográfico

Nascido em Guadalajara, no México, em 18 de dezembro de 1852, Rodolfo Bernardelli (Fig.1) veio com sua família para o Brasil por volta de 1860, fixando-se no Rio Grande do Sul. A convite de D. Pedro II, que se encontrava na região naquele momento, a família transferiu-se em 1866 para a cidade do Rio de Janeiro, onde seus pais, que possuíam ampla formação cultural, seriam preceptores das princesas imperiais.

Rodolfo Bernardelli passou a freqüentar o Colégio São Bento, no Rio de Janeiro. Nesses anos ele passou a assistir de maneira informal as aulas de escultura de Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884) na Academia Imperial de Belas Artes - AIBA, principal instituição de ensino artístico do país, sendo então convidado por este escultor a freqüentar o curso. Além disso, dedicou-se a estudar rabeca nas aulas de música da Academia Imperial, e passou a ganhar a vida atuando como 2º violino de uma orquestra.

Em 1870, o artista iniciou os estudos na Academia Imperial de Belas Artes como aluno regular de Chaves Pinheiro. No ano seguinte recebeu pequena medalha de ouro na aula de Estatuária da AIBA. Em 1872, além de obter o mesmo prêmio do ano anterior, recebeu também medalhas de prata na aula de modelo-vivo da Academia e na Exposição Geral de Belas Artes, por dois bustos em gesso.

Em 1874, naturalizou-se brasileiro.

Bernardelli recebeu medalha de bronze na Exposição Internacional de Filadélfia de 1876 por duas obras de temática indianista *Saudades da*

Tribo (1874) (Fig.44B) e *À Espreita* ou *Um índio surpreendido por um réptil* (1875), hoje perdidas.¹ No mesmo ano, com *Davi, vencedor de Golias* (Fig.43B), recebeu a Primeira Medalha de Ouro na 24ª Exposição Geral de Belas Artes.²

Em 1876, recebeu o prêmio de viagem ao exterior da Academia com o baixo-relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* (Fig.142B). Esse trabalho é importante na trajetória do artista, a nosso ver, principalmente porque por meio de uma das personagens representadas é possível perceber o diálogo com a escultura *Abel Morto* (1842) (Fig. 2), do artista italiano Giovanni Duprè.

O contato de Bernardelli com a produção de Duprè pode ter ocorrido por meio de periódicos de arte ou mesmo de estampas que circulavam na época. A obra atesta a preferência do artista por modelos relacionados a uma representação mais naturalista, mesmo antes de sua partida para a Europa.³ A escolha do escultor brasileiro torna-se ainda mais relevante se pensarmos que nos anos 1840 ocorreu uma grande polêmica na Itália quando Lorenzo Bartolini apresentou um modelo corcunda para ser utilizado em aula e o fez copiar pelos estudantes. Quando Duprè criou o *Abel*, a polêmica sobre o realismo no ambiente artístico florentino estava muito acesa. Escreve Duprè em sua autobiografia:

É fato que o Bartoline disse, que prova mais convincente da qualidade do seu modelo era exatamente o Abel, essa estátua foi feita por um jovem que não sabia nada nem de Fídias, nem de Alcmene, nem de outros, que não havia respirado o ar sufocante da Academia e que,

¹DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).p.251. O certificado não apresenta o título das obras premiadas. Os critérios para o julgamento foram: excelência artística e figura. Cf. Certificado de participação na *International Exhibition Philadelphia*, Filadélfia, 1876. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 645.

²VACCANI, Op. cit., p.55.

³Essa fase da produção de Bernardelli já abordada em nossa dissertação de mestrado. Ver: SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas, 2005. 271p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

confiando na bela natureza, a havia copiado com fidelidade e com amor.⁴

Com o prêmio recebido da Academia Imperial de Belas Artes, o pensionista Rodolfo Bernardelli deveria fazer seus três primeiros anos de estudo em Roma. Em um manuscrito não datado, o jovem artista define o seu contato com o realismo:

Apenas iniciado no estudo da arte escultórica, apesar de obtido uma medalha de bronze na Exposição Universal de Filadélfia, encontrei a arte em estado latente de transição, como a escola romântica estava quase morta, o realismo estava começando a sua dominação no espírito dos novos. Um ano antes tinha falecido o escultor de maior nome então no campo artístico, o Carpeaux – em matéria de evolução artística da escultura nada o quase nada havia. O realismo tinha por programa sobre o estudo atencioso da natureza e da vida. A teoria romântica com a queda do Império [em] 1870 estava a expirar, o Zola sucedia ao Balzac e esse foi o primeiro iniciador da arte realista.⁵

O trecho citado nos leva a pensar sobre o conhecimento de Bernardelli sobre a escultura francesa. O artista mencionou Jean-Baptiste Carpeaux⁶, importante escultor francês que havia causado polêmica com duas obras da década de 1860: *Ugolino e seus filhos* e, principalmente, com o grupo *A Dança*, para a Ópera de Paris.⁷ A nosso ver, a produção de Carpeaux tornou-se referência para várias obras de Bernardelli, como a *Faceira* (1880) (Fig.47B), o *Retrato de Negro* (1886) (Fig.114B) e a figura da Dança para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Fig.81B1).

⁴Fatto sta che il Bartoline disse, che la prova più convincente della bontà del suo modelo era appunto l'Abele, la quale statua era fatta da un giovane che non sapeva nulla né di Fidia, né di Alcmena, né di altri, che non aveva respirato l'aria afosa dell'Accademia, e che affidatosi alla bella natura l'aveva copiata con fedeltà e con amore. Cf. DUPRÈ, Giovanni, 1879, citado em SPALLETI, Ettore. *Giovanni Duprè*. Milano: Electa, 2002, p.11.

⁵BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188. Cf. WEISZ, Op. cit., p.58.

⁶Nascido em Valenciennes, Carpeaux ingressou em 1844 na École des Beaux-Arts, estudando por um tempo com François Rude, que o encaminhou a Francisque Duret, um escultor mais conservador, mas que, porém, poderia auxiliá-lo a vencer o *Prix de Rome*, como aponta Anne Middleton Wagner. Cf. WAGNER, Anne M. *Jean-Baptiste Carpeaux: sculptor of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press, 1990.

⁷ SILVA, 2005, p.25-28.

Por outro lado, acreditamos que a referência feita pelo escultor ao escritor francês Émile Zola faz perceber que Bernardelli não se preocupa apenas com o universo da arte, mas era também conhecedor da literatura e, possivelmente, da crítica francesa. No final dos anos 1870, a obra renovadora de Zola teve grande importância ao propor uma leitura investigativa e cientificista da sociedade.

Estabelecendo-se em Roma no final de 1877, Bernardelli fortaleceu sua amizade com Pedro Américo, professor de estética da AIBA, que se encontrava na Itália há alguns anos. Acreditamos que foi o pintor brasileiro que introduziu o artista no conhecimento acerca do *verismo* italiano:

Visitei na Academia de B [ilegível], as obras modernas e tive uma desilusão por parte da minha ignorância na parte psicológica do movimento artístico, as esculturas de então faziam o possível para imitar o natural, vi umas cabeças de velhas a rir, com todas as mazelas de uma pele velha, só faltava que tivessem cabelos implantados, não gostei e externei ao prof. P. Am^o [Pedro Américo] que me disse ser ela a escola moderna.⁸

Como esse documento não é datado, nos perguntamos se foi escrito nos primeiros anos de Bernardelli ou algum tempo depois, quando o artista pode ter tido contato com as cabeças de velho e de velha (1883) (Fig.3) realizadas por Medardo Rosso, na Academia de Brera, ou com aquelas apresentadas por Alessandro Massarenti na Esposizione di Belle Arti di Roma de 1883 (Fig.4), trabalhos cuja representação fortemente naturalista da velhice poderia ter chocado os dois artistas.

A relação entre Pedro Américo e Rodolfo Bernardelli estreitou-se naqueles anos, tendo o pintor encaminhado ao artista “um exemplar do seu texto *Holocausto*, pedindo-lhe a opinião.”⁹ Pedro Américo era, nesse momento, importante pintor do Segundo Reinado e se encontrava em

⁸BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli. APO 188.

⁹SILVA, Op. cit., p 29.

Florença preparando uma grande tela relativa à Guerra do Paraguai. Acreditamos que ele foi provavelmente um modelo importante para o artista que Bernardelli se tornou ao longo de sua carreira, preocupado com a criação de grandes iconografias relativas à História do Brasil e à formação do imaginário nacional. Pedro Américo freqüentemente proferia palestras, fazia discursos sobre arte e estética na Academia e publicava textos na imprensa carioca.

Em Roma, Bernardelli informou aos professores da Aiba que desde 1873 a Accademia di San Luca se achava suspensa do exercício de suas funções escolásticas, tendo sido substituída por um Instituto. Mas o artista escreve que não poderá “tirar proveito dele porque as suas aulas são elementares e se limitam a um curso muito inferior aquele de aperfeiçoamento, sendo que os escolares quando [completam] seus estudos obrigatórios escolhem entre os diversos professores honorários”.¹⁰ Assim, afirma que irá procurar um dos melhores professores da capital para poder principiar seus estudos.

Pedro Américo foi provavelmente o responsável pela indicação de Giulio Monteverde como professor de Bernardelli, dado o seu conhecimento da escola moderna italiana. Monteverde era um artista que mantinha ligações com a Academia do Rio de Janeiro (sendo um dos seus membros honorários), e um escultor de *verismo* moderado naqueles anos de grandes discussões sobre a natureza do realismo. O escultor italiano alcançou o ápice de seu sucesso nos anos em que Bernardelli esteve em Roma, quando ocorreu a recepção muito favorável a concepção de *Jenner che esperimenta la vaccinazione sul proprio figlio* (original em mármore de 1873), apresentada na Exposição Universal de Paris de 1878 (Fig. 5).

Monteverde, conforme pudemos verificar em nossa pesquisa, é um escultor de grande destaque no meio romano oitocentista do final do

¹⁰[MINUTA de carta de Rodolfo Bernardelli]. Roma, 02 fev. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli . APO 398.

século, não apenas pela qualidade de seus trabalhos, mas pela sua influência no meio artístico, participando de comissões relativas à realização de importantes monumentos romanos do período, como, por exemplo, para o *Monumento a Garibaldi* (1883-84) ou o *Monumento a Carlos Alberto* (1892). Participou ainda de outras comissões que tratavam da conservação de obras de arte como a Commissione Conservatrice dei Monumenti e della Antichità della Província di Roma. Monteverde é elevado a senador do reino da Itália em 1889.

Um exemplo da sua popularidade pode ser dado por vários comentários e desenhos publicados na revista *L'Illustrazione Italiana*, relativos à suas obras apresentadas na Exposição Universal de Paris de 1878, como o *Monumento al Conte Massari* (1878), realizado para o Cemitério de Ferrara, sendo inclusive a ilustração de capa do periódico¹¹ (Fig.6), ou a figura da Arquitetura realizada por Monteverde para o túmulo de Carlo Sada (Fig.7), em Turim.¹²

Em Roma, Bernardelli participa de círculos artísticos locais, como a Associazione Artistica Internazionale di Roma, e de várias mostras de arte, tendo recebido pequenos comentários da crítica italiana sobre suas obras, em especial, sobre o *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884) (Fig.52 B) apresentando na Exposição de Turim de 1884, como será abordado no Capítulo 3.

Depois de seu retorno ao Brasil, em 25 de maio de 1885, Bernardelli foi nomeado professor de estatuária da Academia Imperial de Belas Artes, cargo em que permanece até 6 de maio de 1890. Neste ano, com Rodolfo Amoedo, seu irmão Henrique Bernardelli, Décio Villares, Aurélio de Figueiredo e Giovanni Battista Felice Castagneto, fundou o Atelier Livre, que representou uma forma de protesto ao ensino tradicional da

¹¹IL MONUMENTO di Monteverde. *L'Illustrazione Italiana*, Milano; ano V, n.18, 5 maio 1878, p.291.

¹² A arquitetura, estátua de Giulio Monteverde para o monumento fúnebre de Carlo Sada di Torino. *L'Illustrazione Italiana*, Milano, ano V, 1878, p.240.

Academia. A revolta dos professores e alunos pode ser percebida por meio da documentação de época, porque esse grupo procurou paralisar as aulas e esvaziar a Academia, fazendo uma experiência de cursos livres, ministrados em um barracão no largo São Francisco de Paula.

Ana Cavalcanti cita um manifesto encabeçado por Rodolfo Bernardelli e publicado nos jornais daqueles anos, em que se pode perceber claramente esse descontentamento:

Não podendo ficar paralisado o estudo das belas artes, e estando os ex-alunos da academia moralmente obrigados a não aproveitar o pouco material de ensino que lá se fornece, a comissão promotora da mensagem que acaba de ser entregue ao governo pedindo a supressão da academia, resolveu organizar cursos públicos e gratuitos em local que será mais tarde anunciado. Para a realização desta idéia pedem os abaixo assinados a subvenção do público, subvenção que será provisória, porque o Sr. general Benjamin Constant comprometeu-se a resolver satisfatoriamente e dentro em breve o problema do ensino artístico entre nós. Como processo de recolher a subvenção, os abaixo assinados deixam listas nas redações dos jornais.

Capital Federal, 25 de junho de 1890.

Rodolpho Bernardelli, escultor.

Décio Villares, pintor.

Rodolpho Amoedo, pintor.

Aurélio de Figueiredo, pintor.

Manoel Teixeira da Rocha, pintor,

Francisco Ribeiro, pintor,

Baptista Castagneto, pintor,

Emílio Rouède, pintor,

Henrique Bernardelli, pintor ¹³

Bernardelli foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 20 de novembro de 1890, dirigindo a instituição até 1915. Embora

¹³ARTES e artistas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1890, p.3. Citado em CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm.

tenha sido recebido calorosamente pelo meio artístico nos anos em que se inicia a sua gestão na ENBA (Fig.8), ao longo desta, o escultor foi se desentendendo com o corpo de professores da escola, por exemplo, em questões ligadas à composição do júri para os Salões e à aquisição de obras para a Galeria da Escola. Em 1913, afasta-se temporariamente da instituição e, em 1915, é desligado compulsoriamente, aposentando-se.

A gestão de Bernardelli foi marcada por importantes mudanças no ensino artístico, como a criação do Conselho Superior de Belas Artes, a separação entre a Escola de Belas Artes e o Conservatório de Música, por três reformas de ensino, em 1890, 1901 e 1911, e pela criação da categoria de aluno livre, temas que serão abordados em nosso Capítulo 4. Bernardelli foi o responsável pela construção do novo prédio da Escola Nacional de Belas Artes na Avenida Rio Branco, no começo do século XX, depois de muito empenho pessoal em uma longa campanha junto às autoridades e à imprensa, como em texto que ilustra a charge da revista *O Malho*, de 1906 (Fig.9), que em tom de brincadeira faz a homenagem ao escultor:

A Escola de Bellas Artes: - Até que enfim, meus amigos! Vão vocês tirar-me daqui, onde eu definho, sentindo-me sem ar e sem luz, verdadeiramente aleijada! - Rodrigues Alves: Agradece a tua sorte aqui ao Bernardelli, que é mesmo um doudo por tua causa. Olhem que tem sido um sarna damnado! Mas venceu. Apanhou-me os cobres para te instalar de acordo com os sonhos delle e logo na Avenida! - Bernardelli: É verdade, minha querida, eis a primeira pedra do sumtuoso edificio que vais ter!-A. Parreiras:-É justo que seja você quem lance a primeira peda.-Araujo Vianna (de óculos): - Ainda elle é o homem do Christo e da adultera. Não devia, pois, lançar a primeira pedra!-Ze Povo: - Ora, seu Araujo Vianna, deixe-se de trocadilhos agora. Prepare-se para nos escrever a historia do actual edificio da Escola!¹⁴

Bernardelli foi apoiado em sua campanha por personalidades como Arthur de Azevedo e Angelo Agostini, entre outros.

¹⁴ [A ESCOLA de Bellas Artes]. *O Malho*, Rio de Janeiro, 1906, v.5, n.187, p.8.

O escultor teve vários alunos, tanto na Escola como no ateliê particular que manteve com o irmão Henrique, alguns dos quais se tornaram escultores destacados, como José Otávio Correia Lima, que o sucedeu na direção da ENBA, Nicolina Vaz de Assis, Amadeu Zani, Leão Veloso, Celita Vaccani e Aníbal Monteiro.

Em sua juventude, Bernardelli montou um primeiro ateliê no coro da Igreja da Candelária, na qual trabalhava o pintor Zeferino da Costa. Depois transferiu-se para um grande barracão de madeira construído em um terreno cedido temporariamente pelo governo, como nota Rodrigo Octavio¹⁵, situado na Rua da Relação, no centro do Rio de Janeiro, onde viveu por anos. O local era ponto de encontro de artistas e literatos, e nele habitaram com Bernardelli, além do irmão Henrique, pintores como Modesto Brocos e Pedro Weingartner.

Arthur de Azevedo fala com saudades dos concertos improvisados ocorridos naquele ateliê, em que Rodolfo no violino, Henrique no violoncello e Costa Junior ao piano, executavam obras de Haydin, tendo freqüentemente entre os convidados Vasques, Émile Rouède, Frederico do Nascimento e Poggiolesi (um bailarino aposentado). O ateliê foi local de eventos famosos como o duelo em que os escritores Raul Pompéia, florianista exaltado, e Olavo Bilac, adversário político de Floriano Peixoto, enfrentaram-se em função de um comentário grosseiro dirigido a Pompéia, publicado no jornal *O combate*, de Lopes Trovão, de 8 de março de 1892, que fora erroneamente atribuído a Bilac.

Em 1908, Bernardelli mudou-se para sua casa e ateliê definitivos na Rua Belfort Roxo, n.10, em Copacabana (Fig.10), onde viveu até sua morte. O prédio, que foi demolido em 1934, havia sido projetado pelo velho arquiteto Rebecchi, e tinha três andares. Celita Vaccani descreve o edifício:

¹⁵OCTÁVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, v.3, p.385.

O andar térreo, todo destinado à Escultura, além da imensa sala da entrada, possuía outra bem maior que fazia frente à imensa sala de trabalho, que podia receber luz de cima, ou de dois lados. Contíguos a esse salão, havia dois compartimentos para guardar o barro e passar a gesso, além de amplas dependências, onde eram guardadas as maquetes tumulares. Ainda no primeiro andar havia ladeando a sala de entrada, à esquerda da porta principal que era na rua Belfort Roxo, n.10, o gabinete de estudo, à direita, os quartos e as dependências dos empregados. (...) O terceiro andar, que correspondia aos dois amplos torreões, continha os ateliers de pintura, sendo o da Avenida Atlântica o destinado às alunas de Henrique, e o outro, particular de trabalho do grande pintor. Entre esses dois torreões havia um enorme terraço, que permitia a passagem de um para o outro. (...) Os dois torreões, que constituíam os ateliers de pintura, haviam sido pintados afrescos por todos os grandes pintores da época, Victor Meirelles, Pedro Américo, Zepherino da Costa, Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli e outros mais, inclusive pelo escultor Rodolpho Bernardelli.¹⁶

É importante notar que era em seu ateliê que ele recebia a visita de amigos e de personalidades públicas (Fig.11), e exibia seus trabalhos a este público, como maquetes de obras e ainda modelos em tamanho natural, como o do *Monumento ao Barão do Rio Branco*, cujo original encontra-se em Uruguaiana, que ficou por anos no jardim de sua casa. Segundo Vaccani, bustos e cabeças eram colocados lado a lado em grandes prateleiras, para que pudessem ser apreciados pelos freqüentadores do local.¹⁷

O local onde os irmãos Bernardelli construíram seu ateliê era, naquela época, um recanto de praia pouco freqüentado do Rio de Janeiro (Fig.12). O escultor comenta sobre o lugar em uma carta:

Os banhos de mar aqui em frente a esta sua casa estão concorridos, mas a Polícia sempre metediça veio nos tirar uma bela distração, que era de lindas banhistas [como a Frinéia] apenas cobertas. Agora é calça, roupão, etc.¹⁸

¹⁶ VACCANI, Op. cit.,167.

¹⁷ Ibidem, p.165.

¹⁸ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin Victor de Mendonça. Rio de Janeiro, 07 jan.1923. Coleção particular, São Paulo. A referência feita pelo escultor é a representação de Frinéia em seu julgamento, tema muito presente na escultura e pintura do século XIX.

Em carta de 1925, o escultor, já idoso, faz comentários sobre a beleza da juventude e sobre a alegria da vida cotidiana que serviria como um bom tema para inspirar aos jovens pintores, em contraposição ao que é feito pelas vanguardas européias no mesmo período, que ele, como outros artistas de sua geração, confessa não entender:

Mas aqui o nosso mar está radiante de sereias e tritões e quem vê a alegria que eles têm e os inúmeros automóveis cheios de moças fazem uma bela encenação, e faz pena que os pintores modernos não queiram mais fazer senão borrões incompreensíveis, como se vê nos trabalhos que os moços trazem agora da Europa, onde creio que todos estão loucos.¹⁹

1.2 - O legado do escultor e do homem público

Os estudiosos Paulo Knauss, Marcelo Abreu e Hugo Bellucco, em texto publicado em 1999, discutem vários aspectos da imaginária urbana e, em especial, da carioca, que se afirma na cidade do Rio de Janeiro a partir do século XIX, com o *Monumento a D. Pedro I* (1862) (Fig.13), de Louis Rochet. Em contraste com o século XVIII, em que há a predominância de objetos urbanos, como fontes, chafarizes e gradis com atributos ornamentais, no Rio de Janeiro do século XIX, principalmente após a década de 1890, nota-se a proliferação de estátuas.²⁰

Paulo Knauss, em outro texto, comenta a importância da festa cívica e dos eventos relacionados à promoção da imagem do império que ocorreram no momento de inauguração do *Monumento a D. Pedro I*, que

¹⁹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin Victor de Mendonça. Rio de Janeiro, 07 jan.1925. Coleção particular, São Paulo.

²⁰ABREU, M.; BELLUCO, Hugo; KNAUSS, Paulo. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUSS, Paulo (org.) *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p.144.

terminava por gerar “um modelo de mobilização social que relacionava os usos da imagem e os usos do passado na cidade”.²¹

Maria Inez Turazzi ressalta a importância do “primeiro monumento público erguido no Segundo Reinado, pelo sistema de subscrições e não com dinheiro público – e logo se transformou em tema recorrente dos principais fotógrafos que atuavam na cidade”.²² A pesquisadora comenta a multidão que compareceu ao Largo do Rocio, em março de 1862, e a decoração da cidade, que contou um imenso arco triunfal erguido para a ocasião.

Como nota Knauss²³ essa experiência bem sucedida levou à proposta de um outro monumento, agora em homenagem a D. Pedro II e ao término da Guerra do Paraguai. Para esse monumento Chaves Pinheiro realizou um modelo em gesso de estátua eqüestre (Fig.14), não executado, que ficou instalado no centro da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes de 1874 a 1882 (encontra-se atualmente no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro).

A homenagem e a estátua foram recusadas por D. Pedro, que propunha em seu lugar uma “nova era de paz”, com a construção de uma nova escola pública. Para Turazzi esse gesto do imperador “não deixava de ser significativo (...) Os melhoramentos do Império sob o reinado de D. Pedro II e sua identificação com a figura do monarca se encarregariam de formar esse julgamento”.²⁴ A autora observa que naqueles anos, no entanto, o nome de D. Pedro II já se encontrava em estrada de ferro, colégio, hospital, praça, etc., tendo sido alterado apenas no período

²¹KNAUSS, Paulo. A afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: OITOCENTOS: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008. 178-186.

²² TURAZZI, Maria Inez. *Os melhoramentos da nação e a documentação fotográfica das obras públicas no Brasil..* Disponível em:<http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Turazzi01.htm>. Acesso em 8/05/2009

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

republicano por outras denominações como “XV de novembro”, “República” ou “Central do Brasil”.

Assinalamos ainda que um outro trabalho importante daqueles anos é o *Monumento a José Bonifácio* (Fig.15), situado no Largo São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro, construído também por meio de subscrições populares e encomendado ao francês Louis Rochet. A estátua do Patriarca da Independência foi inaugurada em 7 de setembro de 1872, durante as “comemorações pelo cinquentenário da Independência do Brasil, evento identificado como a primeira grande festa cívica do Império”.²⁵ Como nota Luciano Migliaccio, são esculturas que se vinculam a certa imagem do Segundo Reinado que se deseja divulgar:

Neste programa são evidenciados os conceitos que inspiram a ação social do soberano, através de personificações e representações de figuras históricas, em sintonia com a iconografia dos monumentos públicos promovidos pelas instituições estatais nas cidades européias da época..²⁶

Esses dados permitem repensar a produção monumental de Rodolfo Bernardelli, que se inicia no final do Segundo Reinado com a encomenda do *Túmulo de José Bonifácio* (1886) (Fig.83B) e a do *Monumento a General Osório* (1887) (Fig.1B), seguida pela dos monumentos a Duque de Caxias (Fig.5B) e a José de Alencar (Fig.8B). Com a mudança de regime político, a Proclamação da República, Bernardelli passou a ser o responsável pela maior parte dos monumentos erigidos no Rio de Janeiro na última década do século XIX e na primeira década do século XX.²⁷

²⁵ Ibidem.

²⁶ MIGLIACCIO, Luciano. A escultura monumental no Brasil do século XIX: a criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. ANAIS do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2004, p.240-240. Citado em JESUS SILVA, Rosângela de. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas, SP: [s.n.], 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

²⁷ WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e Ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p.2.

Os comentários acima mencionados fazem perceber a dimensão e importância de seus trabalhos, que inauguram certas tipologias de obras no cenário artístico de nosso país. Como a tipologia do monumento com a cripta que contém o corpo do homenageado²⁸, em uma referência não usual à tradição de obras realizadas em homenagem ao soldado morto em combate, como nos monumentos a General Osório ou a Carlos Gomes, sendo que este último representa também uma novidade enquanto homenagem a um compositor erguida em solo brasileiro.

Em nossa pesquisa procuramos entender Bernardelli como um escultor integrado às discussões artísticas e históricas de seu tempo, e que freqüentava os círculos de literatos e políticos. James Darcy, em discurso que fez por ocasião da morte do escultor, traça uma imagem intelectual do mesmo:

Nenhum artista, em verdade, teve mais que do que ele o senso do valor da cultura. Até o fim, a sua curiosidade de saber não diminuiu. Lia tudo. Procurava conhecer tudo. E era admirável a ductilidade do seu espírito, livro de preconceitos, aberto a toda compreensão.²⁹

Os principais monumentos realizados por Bernardelli na cidade do Rio de Janeiro foram: *Monumento a General Osório* (1894) (Fig.1B), na Praça 15 de novembro, *Monumento a Duque de Caxias* (1899) (Fig.5B), em frente ao Ministério da Guerra, na Avenida Presidente Vargas, *Monumento ao Descobrimento do Brasil* (1900) (Fig.21B), na Glória, *Visconde de Mauá* (1910) (Fig.37B), na Praça Mauá, Teixeira de Freitas (1905) (Fig.24B), na Cinelândia, *José de Alencar* (1897) (Fig.9B), na Praça José de Alencar, próximo ao Lago do Machado e *Christiano Ottoni* (1908) (34B), no Edifício da Estrada de Ferro Central do Brasil. São ainda trabalhos importantes

²⁸ABREU, M.; BELLUCO, Hugo; KNAUSS, Paulo. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUSS, Paulo (org.) *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p.144.

²⁹Citado em RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941. p.269.

para compreensão de sua trajetória o *Monumento a Carlos Gomes* (1905) (Fig.27B), em Campinas e o *Monumento ao Barão do Rio Branco* (1912) (Fig.40B), localizado em Curitiba, com uma réplica em Uruguaiana. O autor realizou também a estátua de D. Pedro I (Fig.48B), para a escadaria do Museu Paulista, o túmulo de José Bonifácio (Fig.83B), atualmente localizado no Panteão dos Andradas, em Santos, e o túmulo de Campos Salles (Fig.88B), no Cemitério da Consolação, em São Paulo.

Bernardelli realizou também esculturas para a ornamentação de importantes edifícios no Rio de Janeiro, como para o Teatro Municipal ³⁰ e para a fachada do prédio do jornal *O Paiz* (Fig.82B), um projeto para o Chafariz do Largo da Carioca (Fig.76B) e um Lampadário Monumental para o Largo da Lapa (Fig.73B). Além disso, o artista fez uma estátua em bronze representando o Estudo para a Biblioteca Nacional (Fig.51B) e quatro águias para a platibanda do Palácio do Catete.

Por outro lado, na década de 1890, vários monumentos de Bernardelli para a cidade do Rio de Janeiro contam com baixos-relevos em sua base. Em alguns desses trabalhos é possível observar que o artista revela uma nova maneira de trabalhar, que resultava em uma escultura muito sensível à percepção da luz e vibrante. Esse aspecto pode ser observado nos relevos do *Monumento a General Osório* (Fig. 3B e 4B) e no *Monumento a Duque de Caxias* (Fig. 7B e 8B), em que há a representação de batalhas da Guerra do Paraguai.

Um outro gênero importante na produção de Bernardelli é a retratística, no qual o artista deixou uma vasta produção. Desde sua

³⁰Para Luiz Rafael Vieira Souto, Rodolfo Bernardelli, que realizou para o teatro as estátuas do *Canto, Música, Poesia, Drama, Dança e Comédia*, pode ter colaborado ainda com o arquiteto no projeto vencedor para a sua construção, dado a ser investigado, como sugere o autor, mas que pode ser constatado pela análise das reproduções da fachada e da vista lateral do projeto de Oliveira Passos, publicadas na *Revista da Semana*, em 9 de outubro de 1904, em que se verifica “que já estavam previstas as alegorias das artes. Não é de surpreender que estas foram executadas fielmente ao projeto, sendo o construtor o próprio autor do mesmo”.Cf. XEXÉO, Pedro Martins Caldas; SOUTO, Luiz Rafael Vieira. *Teatro Municipal*: 1989. Rio de Janeiro: s.n., 1989. p.4.

juventude ele realizou diversos retratos de personagens do império como o *Retrato do Senhor Marquês do Herval* (1870) (Fig. 141B), um medalhão em gesso, e o busto de Félix Taunay (1876) (Fig.108B), entre outros.

Após sua viagem à Itália notamos que o escultor passou a apresentar maior liberdade na execução desse gênero de trabalho. Em alguns bustos realizados por Bernardelli nesse período, como o busto da Checa (1877) (Fig.109B), do médico Montenovesi (ca.1882) (Fig.111B) ou o retrato de Modesto Brocos (1883) (Fig.112B), se apresenta proximidade formal com obras de inovadores artistas italianos, como alguns bustos de Vincenzo Gemito.³¹ Os bustos realizados por Bernardelli também foram muito destacados na imprensa carioca no final dos anos 1880, em especial, os retratos da Família Imperial: os bustos da Princesa Isabel (c.1888) (Fig.117B), de D. Pedro Augusto, do Príncipe do Grão-Pará e da Imperatriz Teresa Cristina (1889) (Fig.118B), que integram o acervo do Museu Histórico Nacional e do Museu Imperial, no Rio de Janeiro.³²

Durante a Primeira República, Bernardelli realizou inúmeros retratos de grande parte das personalidades públicas e políticos influentes, estando entre estes o Barão de Capanema (Fig.123B), Prefeito Inocêncio Serzedelo Correia (em Copacabana), Prefeito Pereira Passos (Candelária) (Fig.41B), Oswaldo Cruz (no instituto de mesmo nome, em Manguinhos), José Bonifácio, Joaquim Nabuco (Fig.120B) e General Mitre (no antigo edifício do Ministério das Relações Exteriores); Visconde do Rio Branco, Benjamin Constant (Fig.121B) e André Rebouças (Escola Nacional de Engenharia), Ferreira de Araújo (Associação Brasileira de Imprensa), Marechal Bittencourt, Almirante Custódio de Mello, entre outros. Pudemos perceber que o escultor atuou para a promoção de uma iconografia oficial também da Primeira República brasileira, tanto por meio de seus monumentos, como das hermas e bustos realizados.

³¹ SILVA, Op.cit., pp.60-61.

³²Como em seqüência de artigos intitulados “O atelier de Bernardelli”, publicados no jornal *O Paiz* durante o ano de 1889.

Um outro gênero de trabalho em que o artista recebeu grande destaque foi a escultura tumular. Alguns de seus trabalhos neste gênero são realmente surpreendentes por sua concepção e pelos elementos simbólicos apresentados, como o *Túmulo de José de Alencar* (Fig. 104B).

Uma seleção das obras cimiteriais de Bernardelli é unicamente apresentada no livro de Clarival Valladares (1972), acompanhada de um breve comentário do autor acerca da importância da produção do artista nesse campo. Recentemente, em livro de Marisa Guimarães (2008), alguns trabalhos tumulares de Bernardelli também são apresentados.³³ No entanto a produção tumular deste escultor é muito vasta, e para ser conhecida exigiria primeiramente um levantamento e catalogação sistemática em cemitérios do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras.

Alguns trabalhos de Bernardelli, como algumas cabeças e estatuetas do acervo da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, e do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, revelam uma maior liberdade formal em sua execução, permitindo desse modo a compreensão de aspectos pouco estudados da sua produção, e que se contrapõem a produção oficial do artista, como é abordado em nosso Capítulo 2.

Os desenhos e estudos para composições foram guardados por cerca de cinquenta anos pelos irmãos Bernardelli, estimando ao todo cerca de 1000 desenhos somente de Rodolfo, e foi dividido depois da morte de Henrique Bernardelli pelos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Paulista, Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora) e Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).³⁴

Certas temáticas são recorrentes na obra de Rodolfo Bernardelli e o tratamento dado pelo escultor a cada uma varia de acordo com o gênero

³³DIAS, Marisa Guimarães. *Rodolfo Bernardelli 1852-1931*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

³⁴MELVIN LEE, Francis. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: FAU/USP, 1991. Monografia de graduação.

do trabalho proposto. Por exemplo, a temática indianista está presente em obras de juventude de Bernardelli, realizadas nos anos 1870, e é retomada em diferentes momentos de sua produção, por exemplo, em obras como *Saudades da Tribo* (1876) (Fig.44B), *Faceira* (1880) (Fig.47B), *Moema* (1895) (Fig.49B) e *Paraguaçu* (1908) (Fig.59B e 60B), além dos relevos *Guarani* (Fig. 13B) e *Iracema* (Fig.12B), realizados para o *Monumento a José de Alencar* (1897) (Fig.10B). Outros temas recorrentes são as representações de Cristo em estatuetas e figuras tumulares, e serão considerados em nosso Capítulo 2.

1.3 - O apoio da imprensa

O escultor Bernardelli foi um dos artistas mais destacados pela imprensa do século XIX e início do XX. Foi amigo de grandes nomes do jornalismo da época, como Angelo Agostini, cujo ateliê era freqüentado por jovens jornalistas, boêmios e intelectuais e representava um centro de discussão cultural e político. Bernardelli foi padrinho de Angelina Agostini, filha do jornalista, que era pintora e apoiou sua carreira durante toda a sua vida.

Angelo Agostini tornou-se um dos grandes divulgadores da obra do escultor, por meio de comentários e desenhos publicados nos periódicos *Revista Illustrada* e *Don Quixote*. Um exemplo desse procedimento é o belíssimo desenho de medalhão com retrato do artista (Fig.16), publicado em *Don Quixote*³⁵, em que encontramos inscritos nas folhas de louro os nomes das principais esculturas realizadas por Bernardelli até aquela data.³⁶

³⁵ Retrato de Rodolfo Bernardelli, publicado em *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 11 set. 1895 (capa).

³⁶ Ver SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas, SP : [s.n.], 2005. Dissertação (Mestrado em História) Universidade estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Arthur de Azevedo, grande nome do teatro brasileiro, foi um outro grande participante da divulgação da obra de Bernardelli em suas colunas *Palestra* e *De Palanque*, entre outras. Os dois eram grandes amigos, sendo o escultor padrinho de um dos filhos de Azevedo. O escritor é descrito por Gonzaga Duque:

No entanto, esse jornalzinho [A Gazetinha], em que a mocidade de 1880 fizera a sua cidadela bulhenta, era chefiado por um homem amabilíssimo e incapaz de arremangar os braços para contas à mão fechada em questões literárias. Esse homem chamava-se Arthur Azevedo. O Artur... não sei bem que idade teria nesse tempo, mas não devia passar dos trinta, possuía, já de alguns anos, um nome em relevo, animado e corrente, devido a sua excelente veia de comediógrafo; e nós todos queríamos-lo bem porque sua espontânea farsa no-lo afeiçoara à singeleza do nosso gosto, nada inferior à exigência das platéias da época atual.³⁷

Arthur de Azevedo é muito ligado a uma geração de escritores e de artistas que despontam nos anos 1880, muitos deles trabalhando com caricaturas e ilustrações para imprensa, como se percebe pelo texto de Gonzaga Duque, que afirma: “sentia grande prazer em ir ali, aquela salinha mal iluminada, cujo adorno consistia numa famosa coleção de caricaturas feitas pelo Raul Pompéia, Belmiro de Almeida, Aluísio de Azevedo, França Júnior, e o artista Vale...”³⁸ Azevedo escreve até o fim de sua vida em favor de Rodolfo Bernardelli, comentando com frequência suas obras e defendendo-o do ataque de seus inimigos, como veremos nos capítulos seguintes desta tese.

O escritor participou com Bernardelli da grande reforma do ensino que gerou a Escola Nacional de Belas Artes. Com a República, iniciava-se a afirmação no poder e o desenvolvimento de projetos de um grupo de artistas e intelectuais, em que também Rodolfo Bernardelli estava inserido.

³⁷DUQUE, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica* (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p.304.

³⁸ Ibidem, p. 306.

Raimundo Magalhães Júnior relata que no momento em que Benjamin Constant, em conflito com Deodoro, precisou ser afastado do Ministério da Guerra, Francisco Glicério de Cerqueira Leite, Quintino Bocaiúva e Rui Barbosa “aconselharam a Deodoro que, para amenizar a queda do grande doutrinador da República, o nomeasse ministro da nova pasta, criada especialmente para acolhê-lo, a da Instrução Pública, Correio e Telégrafos.”³⁹ Benjamin Constant, durante a sua curta gestão, realizou uma grande alteração na estrutura do ensino, que abrangeu também o artístico, organizado pela Academia Imperial de Belas Artes, renomeada Escola Nacional de Belas Artes. Segundo o mesmo autor: “Rodolfo Bernardelli, com o prestígio do estatuário de Osório, obteve a reforma e ampliação da Escola Nacional de Belas Artes”.⁴⁰ Em 22 de janeiro de 1891, Benjamin Constant faleceu. Para concretizar a reforma com o novo ministro, esse grupo de intelectuais e artistas organizou um banquete no Teatro Pedro de Alcântara do qual participaram: o próprio ministro, João Barbalho Uchoa Cavalcanti, o governador do Estado do Rio, Francisco Portela, e o intendente municipal José Félix. No evento discursaram Olavo Bilac “saudando as Belas Artes”, Pardal Mallet saudando o ministro da Instrução, Correios e Telégrafos, Coelho Neto, a música, Paula Ney, a imprensa, Sizenando Nabuco, a Intendência Municipal, Aluísio Azevedo, o Governador Portela, Luís Murat, a arte em geral e Arthur de Azevedo, o teatro. Segundo o autor, ninguém se lembrou de homenagear Benjamin Constant, o grande responsável pela reforma, e “a lacuna teria sido maior ainda se Rodolfo Bernardelli não tivesse tido a idéia de colocar, no saguão do teatro, entre verdes palmas, um busto de Benjamin, da sua autoria”.⁴¹

Por meio deste episódio podemos distinguir os componentes do grupo que atuou junto a Rodolfo Bernardelli em diversos momentos de sua

³⁹MAGALHÃES Júnior, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966. p.319.

⁴⁰ Ibidem, p.319.

⁴¹ Ibidem, p.320.

carreira como diretor da Escola, também o apoiando nas decisões controversas tomadas ao longo de sua gestão. Esses escritores também foram responsáveis pelas homenagens ao escultor que ocorriam freqüentemente nas inaugurações de seus monumentos (Fig.17).

Outro importante literato que defende o artista é Olavo Bilac. Nos anos noventa, ele passa a se dedicar à crítica de arte das Exposições Gerais de Belas Artes, comentando sempre positivamente os trabalhos dos irmãos Bernardelli, de Rodolfo Amoedo, de Modesto Brocos e de Almeida Júnior, além de outros.⁴² Em 1894, com o pseudônimo de Phantasio, responde a Cosme Peixoto (Carlos Maximiliano Pimenta de Laet) que, por exemplo, escrevera uma série de críticas sobre os salões de arte, em que se voltava à crítica da representação da estátua eqüestre e dos relevos do monumento a General Osório:

Conta-se que uma cobra (era Cosme essa cobra)
Tinha na vizinhança um célebre escultor,
Que, modesto e tenaz, ganhara, de obra-em-obra
Fama, dinheiro e amor.
Um dia, o cobra invade a oficina da artista
Tinha fome: e, feroz, põe-se a roer-lhe a fama.
Eis que o escultor a avista...
Não a esmigalha aos pés, não a arremessa à lama.
Mas diz-lhe com um sorriso,
Morde! Mordes em vão
Serpente sem juízo!
Minha reputação
Há de quebrar-te os dentes,
Porque o trabalho e a glória
Só receam do Tempo as presas inclementes
E a justiça da história!⁴³

Bernardelli desde a sua juventude ligou-se a este grupo tão diverso, que incluía personalidades como Ferreira de Araújo, José do Patrocínio, Valentim Magalhães, pessoas que fundaram e atuaram em periódicos

⁴² PONTES, Eloy. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1944, p.338. (Coleção Documentos Brasileiros)

⁴³ Ibidem.

cariocas de tendências abolicionistas e republicanas. Este fato fez com que as obras de Bernardelli tivessem ampla divulgação na imprensa, recebendo comentários quase diários na capa de diversos jornais do Rio de Janeiro tanto em relação a suas obras, como a sua atuação como diretor da Escola Nacional de Belas Artes. No entanto é preciso ressaltar que várias das obras realizadas por Bernardelli estava em consonância com as idéias veiculadas por este grupo. As esculturas apresentadas por Bernardelli após seu retorno da Itália são constantemente designadas pela imprensa como “*arte moderna*”, e vistas como representantes da possibilidade de renovação artística no país.

Um outro exemplo disso é a campanha feita por Pardal Mallet a favor dos Novos e da reforma da velha Academia Imperial de Belas Artes, em artigos escritos em 1889, publicados na *Gazeta de Notícias*, assunto que será desenvolvido em nosso Capítulo 4. Pardal Mallet se posiciona a favor da reforma proposta por Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, e critica os velhos, representados por Pedro Américo e Victor Meireles.

Outro aspecto que nos interessou ao longo da pesquisa foi aquele do artista em relação à imprensa da época, agora como fonte de inspiração para seus trabalhos. Em 1877, Rodolfo Bernardelli escreve ao colega da Academia Francisco Villaça pedindo informações sobre a história da personagem Moema. Villaça envia-lhe o livro *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, afirmando que:

é um livro raríssimo, e, além disso, pode servir-te muito, dele foram tirados os quadros da Primeira Missa, Desterrados e Moema, e ainda ultimamente serviu de assunto ao Sr. Taunay (filho) para compor um poemeto que remeteu a Carlos Gomes para escrever uma ópera brasileira; quantos **aos jornais ilustrados que me pedes** e à História do Brasil, remeter-te-hei por outro correio.⁴⁴

⁴⁴CARTA de Francisco Villaça a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 14 jul. 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 97. Grifo nosso.

Podemos entender que o interesse do escultor pelos textos de História do Brasil é paralelo àquele manifestado pelos jornais ilustrados da época. Ao realizar a pesquisa no periódico *Don Quixote*, publicado por Angelo Agostini, pudemos notar a proximidade entre certos trabalhos de Bernardelli e as páginas ilustradas por Agostini, assunto que será melhor desenvolvido na análise específica das obras citadas abaixo. Verificamos, por exemplo, que a homenagem feita ao General Osório (Fig.18) serviu de referência para um dos relevos do monumento erigido posteriormente (Fig.4B).

No trabalho de Agostini, porém, a figura que acompanha o general é uma alegoria da *Vitória*, que se aproxima daquela criada por François Rudé, em *A Marselhesa*. O escultor recriou a cena com as figuras dos dois cavaleiros, com destaque para o General Osório que empunha uma espada, e retomou também a idéia das tropas que avançam em um pântano. No desenho de Agostini vemos ainda a imagem de uma estátua eqüestre, que poderia ser entendida como uma referência à necessidade de realização de um monumento ao personagem recém falecido.

Em outros desenhos, como aquele feito para homenagear Carlos Gomes (Fig.19) falecido recentemente, esta mesma proximidade pode ser percebida como na versão final do *Monumento a Carlos Gomes* (Fig. 27B), de Bernardelli, pela pose escolhida para a representação do maestro.

Outro exemplo é a figura da república que homenageia Saldanha Marinho (Fig. 20) e que será recriada no Túmulo de Campos Salles (Fig.88B). A inspiração para o *Monumento a Cristiano Ottoni* (Fig.34B) também pode ter vindo de uma imagem de Agostini (Fig.21), com a figura em tamanho natural do retratado e a associação do mesmo com a imagem do trem em movimento, que pode ser vista na base do monumento que

contém as rodas e principalmente pela representação da fumaça emitida pela máquina.

Uma imagem interessante é a representação da morte, presente em uma pequena estatueta de Bernardelli (Fig.66B) e imagem constante em diversas páginas de *Don Quixote*, sempre em referências satíricas sobre o problema do saneamento na cidade (a morte que é amiga do prefeito), como podemos perceber em ilustração relacionada ao problema da febre amarela (Fig.22).

A nosso ver, Bernardelli procura retomar estas imagens justamente pela ampla divulgação que elas possuem, dada a grande circulação desses periódicos. André Toral comenta que esses jornais não eram baratos e se dirigiam a um público letrado e de melhor poder aquisitivo.⁴⁵ Elias Saliba ressalta a importância e a tradição dos jornais humorísticos no Brasil, provenientes “do jornalismo satírico da Regência e dos folhetins cômicos do Segundo Reinado”⁴⁶. O autor comenta que “o século XIX foi aquele que viu nascer as revistas humorísticas, estimuladas pelos avanços nas técnicas de impressão e reprodução que possibilitaram o aumento nas tiragens e o conseqüente aumento do público leitor.”⁴⁷ Dessa forma a crescente associação entre humor e imprensa, que já existia em países europeus, como nota Saliba, também ocorreu nos principais centros urbanos brasileiros, principalmente nas três últimas décadas do século XIX⁴⁸.

Um outro aspecto que nos interessou em relação às ilustrações de Agostini é seu grande poder de “síntese gráfica”⁴⁹, um atributo da

⁴⁵ TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2001, p.63.

⁴⁶ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.39.

⁴⁷ Ibidem, p.38.

⁴⁸ Ibidem, p.38.

⁴⁹ Elias Saliba emprega o termo “síntese gráfica” ao mencionar o caminho da ilustração humorística no sentido de um menor uso de texto explicativo em relação à imagem.

ilustração humorística que, a nosso ver, é reutilizado de forma séria, para evocar a memória do representado em uma única cena. Da mesma forma, como nota Luciano Migliaccio, o jornalista se apropriou de elementos da tradição da escultura, como o medalhão fúnebre, empregando-o de uma forma nova: para enaltecer artistas e políticos vivos, ao longo das páginas da *Revista Illustrada* e de *Don Quixote*.⁵⁰

A ligação do artista com Angelo Agostini também pode ser percebida pelas reproduções de obras do artista apresentadas nos periódicos o jornalista dirigiu, como no caso do relevo *Fabiola* (1878) (Fig.143B), cuja gravura foi realizada provavelmente com base em fotografia enviada pelo artista que se encontrava em Roma e a imagem publicada em página inteira da *Revista Illustrada*, o que lhe permitiu ampla divulgação.

Da mesma forma, a publicação em 1902 do retrato de José Carlos Rodrigues feito por Agostini (Fig.23) é muito semelhante à escultura de Bernardelli (Fig.151B), cuja realização é mencionada em texto sobre as homenagens prestadas ao jornalista para comemorar a data em que ele assumiu a direção do *Jornal do Commercio*, com observação “um soberbo medalhão de Rodolpho Bernardelli, que constitui um retrato excelente”⁵¹.

1.4 – O Clube de Engenharia

Um grupo de grande importância política está representado pelos industrialistas fervorosos que compunham o Clube de Engenharia. Foi justamente esse grupo ligado às oligarquias paulistas que adquiriu poder político ao longo da Primeira República.

Rodolfo Bernardelli participa da fundação do Clube em 1880, enquanto ainda estava estudando na Itália. A instituição reunia

⁵⁰ Em conversa com a autora, em agosto de 2010.

⁵¹ *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 20 out. 1902, p.8.

destacados engenheiros civis e militares e alguns de seus membros foram Presidentes da República, como Rodrigues Alves. Havia ainda alguns industriais, como Cândido Gaffrée e Eduardo P. Guinle - donos da Companhia Docas de Santos, e personagens que posteriormente foram prefeitos e ministros como Pereira Passos e Lauro Muller, respectivamente. No começo do século, Lauro Muller, ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas foi designado para desenvolver a reestruturação do porto, sendo que o engenheiro Francisco Pereira Passos ficou encarregado de cuidar das vias urbanas, e foi indicado como Prefeito. Acreditamos que as relações de Bernardelli com este grupo são fatores que lhe favoreceram a obtenção de importantes encomendas de monumentos e de obras públicas ao longo da República Velha.

É importante ressaltar que Bernardelli realizou seus monumentos públicos e túmulos em estreita colaboração com arquitetos e engenheiros como Sante Bucciarelli, Domingos Morales de Los Rios e Ramos de Azevedo, o que é um dado do século XIX, onde na Itália, por exemplo, o concurso já inclui os nomes do escultor e do arquiteto.⁵² Uma hipótese formulada por alguns estudiosos é de que Bernardelli teria participado inclusive da elaboração do projeto vencedor para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1.5 – Historiografia sobre a produção de Rodolfo Bernardelli

Referências fundamentais para o conhecimento sobre a obra de Bernardelli são os escritos de Gonzaga Duque, como em *A Arte Brasileira* (1888), em que o autor aborda o tipo de realismo apresentado por Bernardelli em suas esculturas da fase italiana, e tece elogios à obra-

⁵²Sobre este tema ver: MANGONE, Fabio. Tra architettura e scultura : caratteri della "monumentomania" fra Ottocento e Novecento. In: L'ARCHITETTURA della Memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città, 1750 - 1939 / a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone. Milano : Skira, 2007. p. 261-265.

prima do escultor naqueles anos. Sobre *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884) (Fig.52B) ele diz que “a composição desse grupo é bela e moderna (...) nos menores contornos, nas linhas mais difíceis, mais sutis, nas massas menos espessas, não se lhe encontra uma falha, e, por isso, o detalhe forma um dos caracteres da sua obra.”⁵³ O jovem crítico Gonzaga Duque termina seu comentário questionando a relação do escultor com seus trabalhos, devido à ausência de auréola no Cristo e a presença em Santo Estevão, e afirma: “o artista não tem as convicções científicas do seu tempo nem a verdadeira fé católica e por conseguinte é um grande habilidoso que respeita unicamente o desenho e o *savoir-faire*.”⁵⁴ Para o crítico, o tempo dará a resposta.

No texto *O aranhoso da Escola*, de 1906, Gonzaga Duque se refere à posição do júri da Exposição Nacional de Belas Artes e comenta a delicada posição de Bernardelli na direção da Escola. Para Gonzaga Duque, Bernardelli vai se enredando nessa teia de convenções oficiais, de pequenas vantagens, que desmerece o artista e o diretor. Um exemplo é o caso da composição do júri do Salão Nacional de Belas Artes de 1906, em que dois membros são amigos pessoais do diretor, o que gerou protestos de expositores e alunos, que pediram a renúncia voluntária dos membros:

E que papel representa nisso o Sr. Diretor da Escola, o illustre esculptor Bernardelli? Por mais que se procure desresponsabilizar o Sr. Professor dos acontecimentos que se estão amiudando, a sua posição se compromette cada vez mais, porque, ou é nullo o seu cargo ou a sua intervenção nelle é de maior relevância. **Mas, o que é claro, é evidente, é que a Escola não satisfaz as exigências do ensino moderno, volta ao reprovado nepotismo e recae nos mesmos defeitos da antiga Academia...**

Nem um despeito, nem a menor, a mais leve prevenção, despertam-me estas linhas, traço-as por sentir que um artista do valor do Sr. Professor R. Bernardelli, que podia viver cercado das sympathias e da admiração de seus patricios, se deixe levar pela influencia de pequeninos ambiciosos.

⁵³DUQUE, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos). p.254-55.

⁵⁴Ibidem, p.256.

Lamento-o, e o faço com uma sinceridade que não tem muita gente, porque não é só **o nome do glorioso escultor do Christo e a Adultera é envolvido em uma viscosa techedura de pretensões e vinganças, como também a escultura vae perdendo o meste que a honrava, pela seducção das gloriolas do officialismo...** Bernardelli está emmaranhado numa teia, que prejudica grandemente o artista e desmerece, diminue e deformisa o homem.⁵⁵

Podemos perceber por meio dessas críticas que a imagem de Bernardelli como diretor e como artista estão sempre interligadas. No caso dos escritos de Gonzaga Duque percebe-se que a decadência moral apontada pelo autor abrange os dois lados de sua carreira.

Começou nesse momento a ser gerada uma imagem negativa do escultor e do diretor, que resulta em sua saída oficial da escola em 1915. Modesto Brocos, em *A questão do ensino de Bellas Artes* (1915) também analisa conjuntamente o personagem e o escultor. É preciso ressaltar que este é um livro que resulta de artigos realizados para a imprensa por Brocos, relativos às discussões sobre a reforma da ENBA de 1911. Escrito no calor das polêmicas daquele momento, a nosso ver, representa um comentário amargurado sobre o rompimento da amizade entre dois grandes artistas:

Em toda a minha vida, não conheci homem que soubesse dirigir seus interesses melhor do que Rodolpho Bernardelli. Tudo quanto desejou obteve, tudo quanto intentou, conseguiu. A deusa Fortuna o tem cumulado a mãos cheias de seus favores.

Ao terminar seus estudos de pensionista, voltou ao Rio, encontrando o paiz perfeitamente preparado para elle desenvolver suas actividades: os artistas que havia, já velhos, não estavam em condições de lutar e não desejavam senão a paz, e os trabalhos de arte projectados no paiz, estavam à espera de alguém que visse pôr sobre eles a mão. Assim, pôde com facilidade obter as encomendas do Osório e do Caxias. Teve nos seus princípios um competidor, Almeida Reis, escultor menos que medíocre, mas assim mesmo, poderia fazer-lhe uma terrível concorrência: a morte veio em seu auxilio, libertando-o daquele

⁵⁵DUQUE, Luis Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e esculptores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p.224-225.

importuno emulo. Depois já não encontrou mais obstáculos e pôde percorrer seu caminho socegado e sem contrariedades.⁵⁶

Mas principalmente a personalidade de Bernardelli é destacada por Brocos, que se referiu a ele como “uma sereia que enganou a todos”:

A sua maneira de agir também o tem favorecido, pois não sei de ninguém que tenha comércio com ele que não se sinta atraído e como magnetizado até o ponto de se sentir dominado pelo seu fluido. Esta força tem-lhe servido para fascinar todos os ministros do interior... (...)Este homem serviu-se d'esse poder mágico para ter a amizade do Imperador e da Princesa e depois do regimento caído, teve o tato de ser amigo do Deodoro e de quais todos os Presidentes que se tem sucedido. Soube também fascinar o grande publico, fazendo cotar como grande artista, este público continuava cegamente persuadido de que Bernardelli, na Europa, seria também cotado entre os grandes artistas. Este prestígio serviu-lhe para se conservar na direção da Escola de Bellas Artes, que, publico e governantes, todos uníssonos, pensam que aqui não temos outro homem capaz de poder dirigir aquele estabelecimento de ensino artístico.⁵⁷

Finalmente Brocos esclarece um pouco sobre a manipulação do júri dos Salões, como no caso da premiação de sua obra *A redenção de Cam* (1895) (Fig.24) e o papel da imprensa a seu favor:

No ano 95 expuz a Redenção de Cham: foi um sucesso. Bilac escreveu uma engenhosa critica sobre a maldição de Nôe, que o meu quadro desmoralizava. Inspirou a Coelho Neto uma composição sobre o navio fantasma. Os alunos ofereceram-me uma palheta e os jornaes desbragaram-se em elogios. Tudo isto foi obra dos meus amigos, principalmente do Henrique, pelas ganas que tinha ao Amoedo, pois este esforçara-se, mandando alguns bons trabalhos naquele ano, e convinha ao amigo exagerar o valor do meu quadro. O jury, influído, concedeu-me a primeira medalha.⁵⁸

Brocos afirma em seu texto que José Pinello e Francesco Pradilla y Ortiz não conseguiram obter um título de membro da Academia de San

⁵⁶BROCOS, Modesto. *A questão do ensino de Bellas Artes, seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor*. Rio de Janeiro: s.n, 1915. p.80-82.

⁵⁷ Ibidem, p.82-83.

⁵⁸ Ibidem, item XIV.

Fernando para Bernardelli, em Madri. Realmente o escultor só obteve o título no ano seguinte à publicação do livro. Segundo Brocos o motivo que a instituição alegou foi a falta de reconhecimento das qualidades do escultor. Ele cita como exemplo, o *Cristo e a mulher adúltera*, (Fig.52B) considerada pela crítica contemporânea como a obra-prima de Bernardelli. Brocos cria uma discussão imaginária sobre Bernardelli imaginando que um dos participantes da Academia, Bilbao, poderia ter feito um comentário: “vi aquele grupo que era um trabalho discreto de pensionista, e que só poderia recomendá-lo aos colegas de seu tempo, mas, como obra de arte, tenha paciência, aquilo nunca foi Cristo, aquele tinha o tipo de um mouro de Tanger.”⁵⁹

Ressaltamos que o *Cristo e a mulher adúltera* foi um trabalho com que Bernardelli consagrou-se como artista, tendo sido premiado pela obra na Itália e, no Brasil. A recepção ao trabalho em nosso meio foi muito favorável, considerando-se que se tratava do melhor mármore de grande tamanho feito por um artista local até aquele momento, como nota Luciano Migliaccio.⁶⁰ A comparação pouco positiva com o mouro de Tanger nos faz lembrar do quadro *Fanáticos de Tanger*, de Delacroix, em que o artista volta a representar tipos populares e que, segundo o próprio pintor, “chegam a um estado de verdadeira embriaguez, e então, espalhando-se pelas ruas, se abandonam a milhares de contorsões e muitas vezes cometem atos perigosos.”⁶¹ O comentário também nos faz lembrar alguns escritos de Pedro Américo, na coluna *Cartas de um Pintor* da *Gazeta de Notícias*, publicadas em 1884, que critica o fato de que, sob o pretexto de realismo, de positivismo ou de naturalismo, os artistas italianos contemporâneos não buscavam mais inspiração nos grandes mestres do

⁵⁹ Ibidem, p.85.

⁶⁰ MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. A Moema de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem. In: ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial, Pinacoteca, 2009, p.69.

⁶¹ POOL, Phoebe. *Delacroix*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Londres: Hamlyn, 1987, p.31.

passado, como Peter Paul Rubens ou Michelangelo Buonarroti, porque pretenderam, após a unificação do país, instaurar uma nova concepção de arte.⁶² Segundo o pintor, os novos artistas realizam figuras religiosas como Cristo, Moisés ou Davi, como “uns árabes vulgares, que muitas vezes representam com traços e physionomias capazes de incutir sérios receios em quem assim os encontrasse a sós em logar despovoado.”⁶³

É no sentido da construção de uma imagem negativa da figura pública de Bernardelli que podemos entender também o livro de Laudelino Freire, *Um século de pintura no Brasil* (1916), publicado um ano após a saída oficial do escultor da direção da Escola Nacional de Belas Artes. A obra nos permite perceber a visão controvertida que se formou acerca do escultor logo que ele deixou o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes. O autor comenta que Bernardelli fora gravemente recriminado por seus colegas por empregar uma grande parte da verba para aquisição de obras na compra de quadros de artistas estrangeiros. Freire não cita que quadros seriam estes. Esse aspecto da gestão de Bernardelli será tratado em nosso capítulo 4, mas podemos perceber que ainda, em carta de 1921, o escultor se preocupa com o crescente nacionalismo no cenário das artes brasileiras, que leva apenas a aquisição de obras nacionais, dificultando o contato com a arte internacional que ocorria por meio das mostras de artistas estrangeiros em nosso país:

Da Arte não me preocupo, mesmo acho que não vale a pena, não há nada de novo, e não haverá tão cedo porque agora é proibido aos artistas estrangeiros aqui virem com seus trabalhos, porque os impostos são quase proibitivos: o nacionalismo entende que assim deve ser.⁶⁴

⁶² SILVA, Op.cit., p.30.

⁶³ AMÉRICO, Pedro. Cartas de um pintor. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano X, n. 241, p.1, 23 ago. 1884.

⁶⁴ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin V. Mendonça. Rio de Janeiro, 07 jun. 1921. Coleção particular.

Por meio da análise dos textos comentados anteriormente é possível perceber que, nos primeiros anos do século XX, é criada, por meio da crítica e dos textos de história da arte escritos naqueles anos, uma imagem pouco positiva da figura de Bernardelli como diretor da Escola. Essa imagem justificaria a escassez de estudos que abordassem sua importância como professor e diretor da ENBA.⁶⁵

Em 1925, segundo o relato do próprio artista, ele recebeu uma homenagem de jovens artistas e alunos da ENBA:

E nesse dia (18), à tarde, me vejo o ateliê cheio de rapazes, com uma *corbeille* de flores, que vinham cumprimentar o velho artista. Muito naturalmente a surpresa foi muito emocionante. Entre os moços havia também amigos e artistas do tempo do meu combate. Os rapazes acompanharam sua manifestação com uma placa em prata com palavras gravadas, lembrando os serviços prestados à Causa Artística.
66

Em junho de 1931, alguns jovens artistas ligados a Escola Nacional de Belas Artes criaram o Núcleo Bernardelli que “era uma homenagem a Henrique e principalmente a Rodolfo Bernardelli, que na mocidade tinham também se insurgido contra o ensino retrógrado da Escola”.⁶⁷ Dessa forma podemos notar que já nesse ano, em que ocorre a morte do escultor em outubro, sua imagem pública começa a se alterar.

Após seu falecimento, grande parte de seu legado (355 esculturas, 189 desenhos, duas pinturas e uma gravura em metal) foi doado ao Museu Nacional de Belas Artes - MNBA do Rio de Janeiro.⁶⁸ Importantes bustos e maquetes foram doados ao Museu Histórico Nacional e os desenhos a

⁶⁵ No caso de Batista da Costa sua gestão é comentada no livro: NAGIB, Francisco. *João Batista da Costa*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.

⁶⁶ Verificar referência

⁶⁷ Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. Notícia sobre Rodolfo Bernardelli, Ricardo Cipicchia e Victor Brecheret & dos sete bronzes ora incorporados à Pinacoteca do Estado. *Fundições em bronze: escultura brasileira* *Jornal do Acervo Permanente Pinacoteca do Estado*. São Paulo, jun.-jul. 1998. p.7.

⁶⁸ DIAS, Op. cit. p.18

instituições no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, como já foi mencionado anteriormente.

O MNBA organizou, a partir da doação acima mencionada, a Sala Bernardelli (ca.1937), que apresentava obras escultóricas de Rodolfo e pinturas de Henrique e Félix Bernardelli, e permaneceu aberta na instituição por algumas décadas. Foi inclusive realizado um catálogo pelo museu, em que constavam informações sobre os artistas e a listagem de obras recebidas, com algumas imagens.

Por meio de uma fotografia de época (Fig.25)⁶⁹ é possível perceber que foram expostas além das esculturas em bronze e em mármore, modelos em gesso de monumentos e de esculturas como *Moema* (1895), e estatuetas do artista, oferecendo assim pela primeira vez uma visão abrangente de sua produção ao público em geral. A exposição foi acompanhada de um pequeno catálogo com listagens das obras doadas e informações biográficas dos três artistas.

Comentário sobre a bibliografia acerca do escultor

O primeiro estudo que considerou a totalidade da obra de Rodolfo Bernardelli foi a monografia de Celita Vaccani, *Rodolfo Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*, elaborada dezoito anos após a morte do escultor. A autora foi sua aluna no início do século XX. Realizada como tese de concurso para provimento da cadeira de escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Brasil, apresenta um amplo comentário sobre os principais trabalhos do artista e um levantamento geral de sua obra em todo o país. Muitas informações presentes no texto provêm desse contato próximo entre o escultor e a aluna, como alguns comentários do próprio artista sobre suas obras, que

⁶⁹ Imagem publicada em DIAS, Op. cit., p.19

serão analisados em nossa tese. Muitos deles nos revelam o propósito do escultor ao executar uma determinada obra. Por exemplo, Vaccani comenta que Bernardelli sempre dizia quando apresentava uma estatueta de Cristo tendo aos seus pés os destroços de uma guerra aos visitantes de seu ateliê: “Então foi para isto que eu vim? Depois de tantos séculos ainda estão assim!”⁷⁰

Vaccani acentua o gosto do artista pela modelagem naturalista do corpo humano, a sua preocupação em ressaltar a rigidez ou a flacidez dos músculos, e ainda a representação bastante realista dos tecidos, aspectos que realmente marcam a escultura de Bernardelli. Ela percebe variações formais ao longo da trajetória do artista, como o fato de que, em sua última fase de vida, ele apresenta uma tendência para a “espiritualização da forma”.

Uma abordagem de Vaccani que interessa especialmente à nossa pesquisa é o seu entendimento sobre a forma como o escultor trata o grupo escultórico, construindo perfeitamente e individualizando cada figura, ao mesmo tempo em que mantém “um soberbo conjunto de unidade artística”.⁷¹ Estas são características importantes apresentadas em trabalhos como *Cristo e a mulher adúltera* (Fig.52B) e principalmente no grupo do *Monumento ao Descobrimento do Brasil* (1900) (Fig.21B).

Um outro texto da autora, *O aspecto artístico do baixo-relevo* (1952), trata em certas passagens de características técnicas desse gênero artístico na produção de Bernardelli, como a questão da presença de figuras em relevo completo no baixo-relevo *Fabiola* (Fig.143B), o que gerou uma grande discussão sobre o tipo de trabalho realizado pelo artista, se alto, baixo ou médio-relevo. Ela ainda faz uma importante crítica à mudança de lugar do *Monumento a Duque de Caxias*, de Bernardelli,

⁷⁰VACCANI, Celita. Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica. Rio de Janeiro, s.n., 1949. Tese de concurso para provimento da cadeira de escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. p.107.

⁷¹ Ibidem, p.67.

reinstalado naqueles anos no alto do Panteão Nacional, em frente ao Ministério da Guerra:

O aspecto artístico do baixo-relevo depende tanto do local para o qual ele foi estudado que, se por alguma circunstância for mudado, dificilmente se mostrará com as mesmas qualidades plásticas com que anteriormente se apresentava.

O exemplo torna-se flagrante se considerarmos os baixos-relevos feitos por Bernardelli para a base do Monumento do Duque de Caxias, inicialmente localizado no Largo do Machado. Essas obras que, no primitivo local, podiam ser comparadas a quadros de cavalete, no lugar atual do monumento mal são vistas, e perderam a expressão e imponência que possuíam.⁷²

Bernardelli, entretanto, não foi bem compreendido pelos historiadores da arte e da crítica do século XX. Alguns críticos apontam o caráter conservador de sua produção em relação às vanguardas do começo do século XX:

O seu lugar na escultura nacional é dos mais respeitados. Ninguém se atreve a apontar-lhe falhas. Espécie de “noli mi tangere”, conquistou a opinião pública tanto quanto da crítica. Sua obra, contudo, apresenta a par de qualidades já salientadas, aspectos dos quais discordamos. Afinal de contas, ele não viveu tão distante dos movimentos renovadores e se conservou um dos puros acadêmicos da escultura brasileira. Isso não o recomenda. O artista que pára é como o pássaro que perde as asas.⁷³

Acreditamos que essa idéia de um escultor que nunca é criticado, por exemplo, se definiu ao longo do período republicano, em que são poucos aqueles que se atreveram a realizar um comentário ácido acerca da produção do artista, conforme pudemos verificar em nossa pesquisa e será tratado no Capítulo 3. No entanto, uma afirmação como a apresentada acima nos leva a refletir sobre as possibilidades de renovação artística no Brasil do fim do século e ainda sobre a qual modernidade Rodolfo

⁷²VACCANI, Celita. *O aspecto artístico do baixo-relevo*. Rio de Janeiro, 1952. Tese de concurso para provimento da cadeira de modelagem da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. p.57.

⁷³SILVA, H. Pereira da. *Crítica de Ateliê*. Rio de Janeiro: Sociedade Editore e Gráfica, 1959. p.171

Bernardelli se ligara, desde seus tempos de aluno da Academia Imperial de Belas Artes, vinculada à cultura realista e simbolista, e que permanece como a grande tendência durante toda a Primeira República.

Mesmo Alexandre Eulálio, grande estudioso do século XIX brasileiro, que apontou novas propostas para o estudo do período em suas análises, assim comenta a produção do artista:

Sensível mas sem grande imaginação, tendendo na fase européia dele para certo sublime convencional (Santo Estevão apedrejado; Cristo e a Adúltera), alcança força e elegância próprias em certos retratos brônzeos, como o de José de Alencar ou Teixeira de Freitas togado (talvez sua obra-prima) e, ainda, nas estatuas eqüestres de Osório e Caxias.⁷⁴

É possível perceber que ao escolher a escultura de Teixeira de Freitas (Fig.24B) como obra-prima de Bernardelli, e não o *Cristo e a mulher adúltera* como a grande maioria dos críticos, Alexandre Eulálio revela a preferência pelos modelos franceses, neste caso especificamente o *Balzac* (1893-97), de Auguste Rodin. A estátua de Teixeira de Freitas era também um dos trabalhos preferidos do escultor brasileiro, como nota Vaccani, e emocionara ao escritor Stefan Zweig, que se referia ao trabalho como uma “jóia da escultura, uma perfeição”.⁷⁵

Angelo de Proença Rosa, após comentar a importância da reforma proposta de Rodolfo Amoedo e Rodolpho Bernardelli de 1890, ressalta a ligação entre a obra do artista e os preceitos artísticos do século XIX:

A nossa primeira República tinha muito ainda do século precedente. Os Bernardelli foram lídimos representantes de uma época e de um gosto e neles atingiram culminâncias que só os grandes talentos conseguem. A “estética bernardellina” é acadêmica, dentro de um contexto urbano – classe média; não é uma obra de contestação ou reivindicações sociais. Assim os Bernardelli passaram por dois séculos e por muitos mundos, mas a obra de arte, eterna e imperecível, bem como o nome de seus

⁷⁴ EULÁLIO, Alexandre. O século XIX. In: MARINO, João (org.). *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p.119.

⁷⁵ VACCANI, Op. cit.,p.136.

autores não de ficar sempre na memória daqueles que cultuam o belo... A obra deles resiste e comove porque germinou de valores autênticos e próprios. Não se esconderam em modismo nem procuraram a notoriedade fácil.⁷⁶

Certa fidelidade aos valores artísticos da arte oitocentista do fim-de-século, a nosso ver, marca realmente a produção de Bernardelli, que em uma carta de 1929 afirma suas principais referências:

(...) lá na Itália diversos amigos meus que estavam na mesma casa em que estou foram embora. É assim cada um vai indo e vem vindo outros, esses, porém, que se foram eram proeminentes: Gemito, D'Orsi e Michetti e não serão substituídos tão cedo, maximamente com os futuristas.⁷⁷

Análises recentes sobre a arte do século XIX nos proporcionam uma nova visão acerca da produção do período, ressaltando a importância de alguns artistas até então esquecidos, como o próprio escultor Rodolfo Bernardelli.

Os estudos de Clarival do Prado Valladares (1972) no campo da arte tumular no Brasil ressaltam a importância do escultor neste campo. Para ele o túmulo de Orville Derby (1915) e o da família Nina Ribeiro (em que há um Cristo que para o autor se aproxima da imagem do Cristo Redentor) (Fig.107B) são os trabalhos mais conhecidos do artista. O autor afirma reconhecer no “acervo bernardelliano indiscutível qualidade artística, apesar do convencionalismo, da pressão dos contratantes e do desinteresse do próprio artista de ir além dos modelos tranquilamente aplaudidos”⁷⁸. A nosso ver, entretanto, é na produção cemiterial que a obra de Bernardelli apresentou maior liberdade e aprofundamento de certas tendências simbolistas, como veremos no Capítulo 2.

⁷⁶ROSA, Angelo de Proença. Os irmãos Bernardelli. In: *Aspectos da Arte Brasileira*. Wladimir Alves Souza (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p.81.

⁷⁷CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin Victor de Mendonça. Rio de Janeiro, 12 abr. 1929. Coleção particular, São Paulo.

⁷⁸VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1972. p.597.

O autor destaca entre os trabalhos de Bernardelli o túmulo de Campos Salles que, apesar de ser um trabalho de oficina, possui grande qualidade “pela complexidade dos seus elementos”⁷⁹:

três alegorias [sic] e mais a emblemática da República formam grandes massas de bronze, bem distribuídas na amurada de mármore e granitos, recurvada. Todavia Rodolfo Bernardelli, como escultor consciente de seu estilo individual e virtuosismo técnico, concentra-se no medalhão de mármore onde lê fez em relevo a efígie do sepultado.⁸⁰

Para Valladares os melhores trabalhos do artista estão no campo da retratística, como no excelente trabalho de modelagem do busto do Visconde de Araguaia (Domingos Gonçalves de Magalhães) (Fig.110B), e de algumas figuras de anjo como no túmulo de Zulmira Campos.

A importância dos projetos e desenhos do artista para a execução de suas obras pode ser percebida após a leitura do texto de Mattos (1985), em que autora comenta o primeiro projeto para o *Monumento ao Descobrimento do Brasil* (Fig.20B e 21B) de Bernardelli. Como nota a autora inicialmente a construção consistiria em um cais manuelino em cujo centro se encontra, sobre um alto pedestal, o grupo dos descobridores. O esboço em gesso dessa primeira concepção foi perdido, e sobraram apenas os desenhos que a autora menciona em seu texto, que nos permitem também perceber a proposta arquitetônica do monumento (Fig.177B, 178B, 179B, 180B, 181B e 202B).⁸¹

As pesquisas de Anna Carboncini (1986) introduzem novas questões sobre o assunto, por exemplo, a questão da influência de Bernardelli nas artes no Rio, que obriga os escultores estrangeiros a se fixar em São Paulo, como Alfredo Seganti, Virgilio Cestari, Lorenzo Petrucci e Amadeo Zani.⁸²

⁷⁹ Ibidem, p.597.

⁸⁰ Ibidem, p.597.

⁸¹ MATTOS, Ana Lúcia de. Monumento do descobrimento do Brasil por Rodolfo Bernardelli. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, n.4. Rio de Janeiro, MNBA, maio/dez. 1985. [n.p.]

⁸² CARBONCINI, Ana. Virada do século: a escultura em São Paulo. In: DEZENOVEVINTE: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986. p.12.

O estudo de Tadeu Chiarelli sobre Rodolfo Bernardelli é o primeiro que procura entendê-lo conjuntamente como escultor e enquanto diretor da recém-criada Escola Nacional de Belas Artes. Para o autor uma questão importante é “como o escultor conseguiu alcançar uma posição tão destacada no grupo de artistas republicanos, capaz de levá-lo ao cargo máximo da principal instituição de arte no país naquela época”.⁸³ Chiarelli aponta duas razões para justificar o ocorrido: primeiro como escultor filiado à estética naturalista, ele “colocava-se como artista renovador da escultura num ambiente profundamente marcado pela estatuária de viés neoclássico”⁸⁴, e em segundo, o papel da imprensa, como a *Revista Ilustrada* – “publicação de forte penetração na época e porta-voz implacável dos setores contrários à dominação do circuito de arte carioca da Academia – daria ao talento e à ousadia do jovem escultor”.⁸⁵

O autor comenta que a revista começa a criar paulatinamente uma imagem do escultor como “o maior já surgido no país”.⁸⁶ O periódico se refere a Bernardelli como um artista que possui grandes qualidades artísticas, mas que estas se desvinculam do aprendizado na Academia. A idéia de que o aluno superava a qualidade do mestre se afirma naqueles anos não apenas pelas idéias veiculadas pela *Revista Ilustrada*. Para Chiarelli, se comparadas as produções de Bernardelli e de Chaves Pinheiro, a diferença era claramente perceptível em esculturas como a *Faceira* (1880) (Fig.47B), em que com “sua sinuosidade estrutural que realça ainda mais a sensualidade da figura que representa naturalisticamente uma índia, bem demonstra a liberdade de Bernardelli em dosar com sua individualidade o frio repertório da estatuária carioca do Segundo Reinado.”⁸⁷

⁸³ CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Bernardelli. *Skultura*, São Paulo, n.31, jun-set 1990. p.3.

⁸⁴ Ibidem, p.3

⁸⁵ Ibidem, p.3

⁸⁶ Ibidem, p.3.

⁸⁷ Ibidem, p.4

Outra pesquisa importante para o nosso estudo é a dissertação de Suely Weisz, *Estatuária e ideologia: monumentos comemorativos de Rodolfo Bernardelli no Rio de Janeiro* (1996).⁸⁸ Seu trabalho reúne, pela primeira vez, dados sobre o encomendante, a negociação envolvida na realização das obras, a concepção geral dos monumentos e a crítica publicada na imprensa da época, o que facilita estudos posteriores sobre esse gênero de produção de Bernardelli.

Weisz destaca certos aspectos da produção monumental de Bernardelli, como o restrito panorama da escultura brasileira daqueles anos que o levou a ser único a destacar-se. Como nota a autora, após a morte de Chaves Pinheiro não havia outro nome para substituí-lo. Aquele que poderia ser um bom candidato, Almeida Reis, era “um artista com pensamento próprio e personalidade, não demorou para entrar em choque com o conservadorismo acadêmico brasileiro. Desde os tempos de aluno demonstrou uma liberdade artística que desagradava a seus professores.”⁸⁹ Estudando como pensionista na Europa, em 1865, enviou ao Brasil a escultura *O rio Paraíba do Sul* (Fig.143), obra de tema brasileiro em lugar do mitológico ou bíblico previsto pelas normas da Academia. Segundo a autora, um desentendimento com Chaves Pinheiro fez com que ele perdesse a bolsa de estudos no exterior e fosse obrigado a retornar ao Brasil.⁹⁰

A autora também comenta a atitude de Bernardelli de não participar de concursos, por que acreditava que “não havia no país nenhum artista em condições de competir com ele, nem júri com competência para julgá-lo”.⁹¹ Essa postura faz com que alguns críticos, em especial Cosme Peixoto, publiquem diversas críticas ao que designam como “monopólio

⁸⁸ WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e Ideologia: monumentos comemorativos de Rodolfo Bernardelli no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

⁸⁹ Ibidem, p.

⁹⁰ Ibidem, p.65-66

⁹¹ Ibidem, p. 67.

artístico”. Para Weisz a República procurou empenhar-se em construir sua imagem e, como afirma Cosme Peixoto, “as estátuas vão ser freqüentes em nossa terra, porque as revoluções são fábricas de heroes”.⁹² A crítica de Peixoto volta-se apenas ao fato de que apenas Bernardelli recebia as encomendas das esculturas públicas no Rio de Janeiro, “mas que para faze-las todas não haja um só projetista, o sr. Rodolpho; um só estatuário o sr. Bernardelli; um só contractante o sr. Diretor da Escola Nacional; e um só privilegiado, o sr. professor sem discípulos.”⁹³

Luciano Migliaccio (2000) comenta que apesar de seu talento fácil como retratista, Bernardelli não foi um artista convencional: “soube estimular o diálogo com a arquitetura e a decoração e modernizar o ensino, alinhando-se às tendências emergentes nos grandes centros europeus e norte-americanos.”⁹⁴

Essa vertente acentua-se na trajetória do escultor com o advento da República, momento em que “suas ambições voltaram-no para a decoração pública, o que resultou nas esculturas para o Teatro Municipal e nos esboços para a fonte da Carioca, nunca realizada.”⁹⁵ Para o autor, ainda nestas esculturas de Bernardelli destinadas a locais públicos “freqüentemente apresentam o caráter de bibelôs monumentais, em sintonia, sob certos aspectos, com os êxitos neobarrocos da Fonte del Maré, de Mario Rutelli, numa das praças monumentais da Terceira Roma, a Piazza dell’Esedra.”⁹⁶ Este último comentário de Migliaccio abre perspectivas para a compreensão da obra do artista não só em sua relação com a arte italiana, como na retomada de aspectos barrocos, presentes em vários momentos de sua produção.

⁹² PEIXOTO, Cosme. Monopólio artístico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan.1895, p.1. Citado por Weisz, Op. cit., p.79.

⁹³ Ibidem.,p.79.

⁹⁴ MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bienal, 2000. p.182

⁹⁵Ibidem, p.182.

⁹⁶ Ibidem, p. 184

Já em nossa dissertação de mestrado - *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli* - (Unicamp, 2005) apresentamos uma análise da formação italiana do artista e das obras realizadas no período em que esteve em Roma, como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, visando apresentar uma nova compreensão dessa fase da sua trajetória. Alguns dados da pesquisa realizada anteriormente foram aprofundados agora em nossa tese de doutorado.⁹⁷

Publicado em 2008, o livro de Marisa Guimarães Dias apresenta importantes informações sobre as obras do artista e um interessante conjunto de imagens de difícil reprodução, como a de figuras que se encontram no alto de pedestais. A autora, que pesquisa a obra de Bernardelli há muitos anos, ressalta a importância de uma visão abrangente do trabalho do escultor, que não exclua seu papel como diretor da Escola:

De fato, como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, sua atuação foi marcante em momentos decisivos não só da reforma da cidade, como também do enaltecimento do sentimento de nacionalidade da população. Além de participar da Comissão de Fachadas e conseguir um local nobre da avenida Central para instalar a Escola de Belas Artes, Bernardelli foi o escultor escolhido para exaltar os heróis da Pátria nos principais logradouros públicos do espaço urbano. Ademais, atendeu à burguesia carioca ao confeccionar bustos de personagens para as repartições públicas e privadas, e executar a encomenda de túmulos nos recém-criados cemitérios da cidade.⁹⁸

⁹⁷ SILVA, Op. cit., 2005.

⁹⁸ DIAS, Op. cit., p.30.

ILUSTRAÇÕES - CAPÍTULO 1



Fig. 1. Os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli (início do século XX). Foto A. Malta.



Fig. 2
Giovanni Dupré
Abel morto (1842)
Mármore, tamanho natural.
Hermitage, St. Petersburg.



Fig.3
Medardo Rosso
Il Vecchio (Sciur Fausti), 1883
Gesso patinado, 49,5 x 21 x 21 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (Itália)

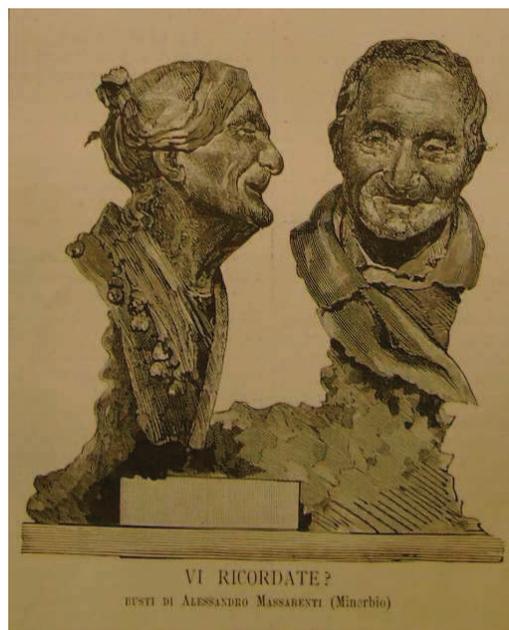


Fig.4
Alessandro Massarenti
Vi ricordate?
Ilustração do *Giornale Illustrato della Esposizione di Belle Arti 1883*, Roma, 15
abrile 1883 (capa)



Fig.5
Giulio Monteverde
Jenner che esperimenta la vaccinazione sul proprio figlio (original em mármore de
1873)



Fig.6
Capa do periódico *L'Illustrazione Italiana*,Milano, ano V, n.18, 5 maggio 1878.

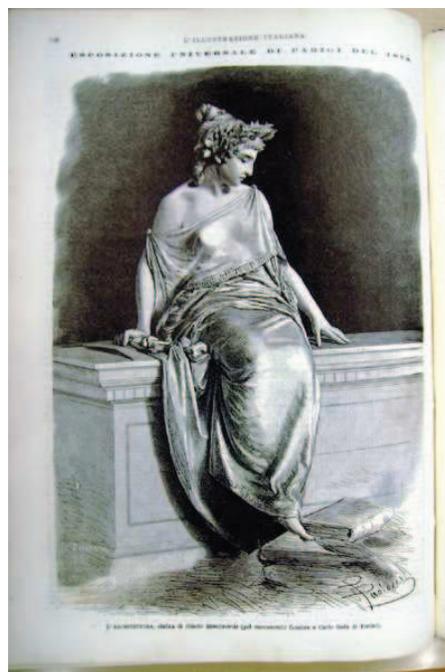


Fig.7
Ilustração do periódico *L'Illustrazione Italiana*,Milano, ano V, n.18, 5 maggio 1878, p.240.

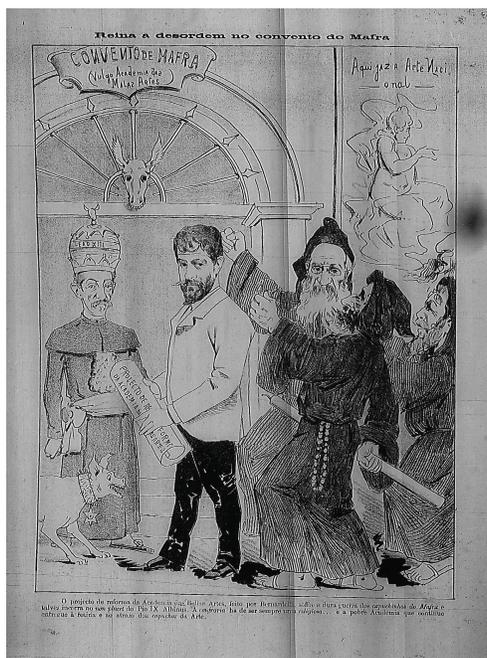


Fig.8

Ilustração do periódico *Vida Fluminense*, 01 março 1890, p.4

Legenda da imagem: O projecto da reforma da Academia das Belas Artes, feito por Bernardelli sofre a dura guerra dos *capuchinhos do Mafra* e talvez incorra no *non placet* do Pio IX Albinus. A *confraria* há de ser sempre uma *religiosa...* e a pobre Academia que continue entregue a rotina e ao atrazo dos *capuchos da Arte*.

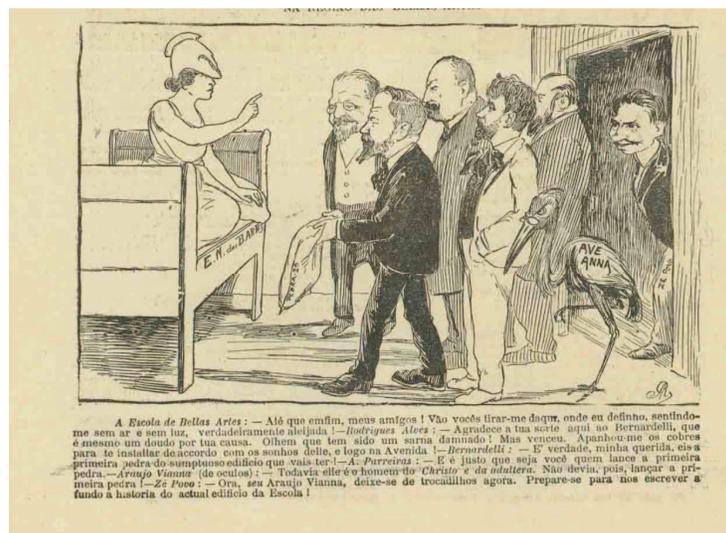


Fig.9 - Charge publicada em *O Malho*, relativa à construção do edifício da Escola Nacional de Belas Artes, em 1906.



Fig. 10
José Pinello
Ateliê dos irmãos Bernardelli, 1910
óleo sobre tela, Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ)



Fig. 11
Fotografias dos irmãos Bernardelli com grupo de pessoas em seu ateliê, a primeira é de 12/10/1928 e a segunda de 30/03/1930. Fotos de Augusto Malta. Acervo Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, RJ

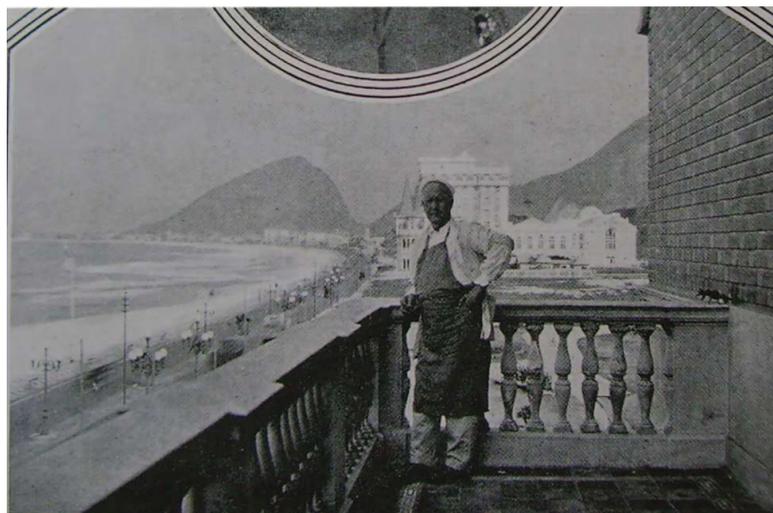


Fig.12 - Vista do ateliê dos irmãos Bernardelli (na foto Henrique)
Fotografia publicada na revista *Ilustração Brasileira*, agosto de 1930, n.4, n.36.



Fig.13
Louis Rochet
Monumento a D. Pedro I, 1862
Praça Tiradentes, Rio de Janeiro (RJ)



Fig. 14
Chaves Pinheiro
Modelo em gesso para estátua eqüestre de D. Pedro II, *ca.*1879
Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ)



Fig. 15
Louis Rochet
Monumento a José Bonifácio, 1872
Largo São Francisco de Paula, Rio de Janeiro (RJ)

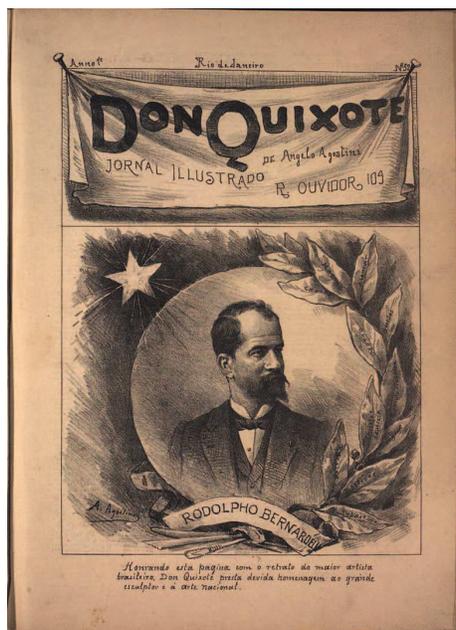


Fig. 16
Angelo Agostini
Retrato de Rodolfo Bernardelli, publicado em *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 11 set. 1895 (capa).



Fig. 17
De pé: Rodolfo Amoedo, Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, Sousa Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernardelli, Rodrigo Octavio, Heitor Peixoto; sentados: João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos.

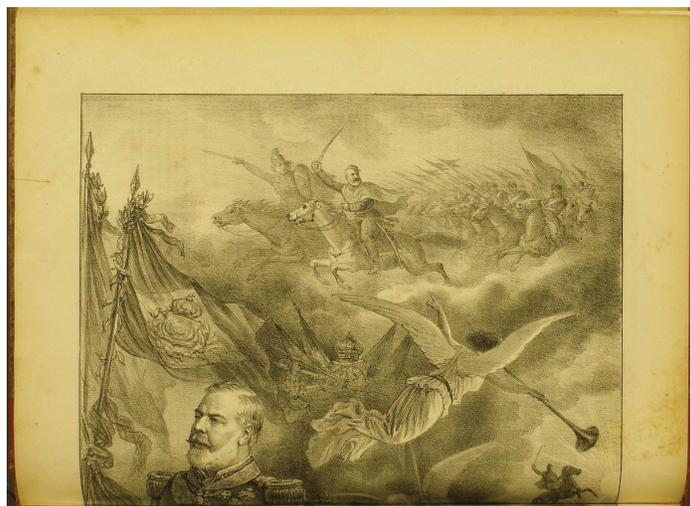


Fig.18
Angelo Agostini
Ilustração em homenagem ao General Osório
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 11 out. 1879, p.4.

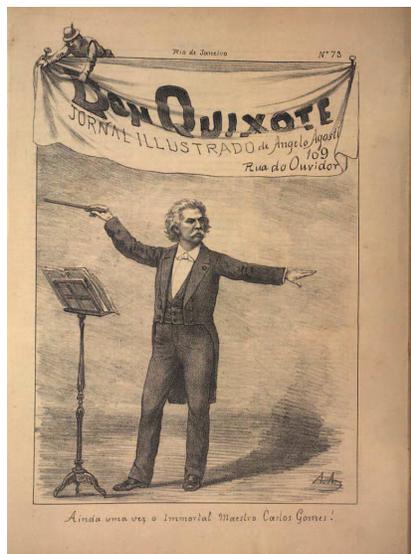


Fig.19
Angelo Agostini
Capa do periódico *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 17 out. 1896.

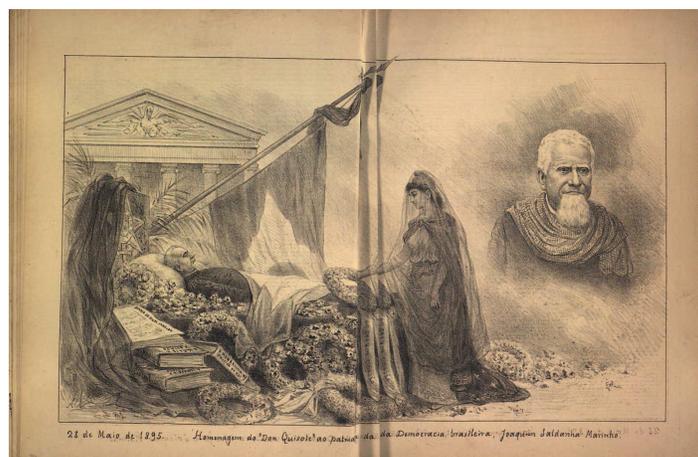


Fig.20
Angelo Agostini
Homenagem a Joaquim Saldanha Marinho
Don Quixote, Rio de Janeiro, 01 jun. 1895, p.4-5.

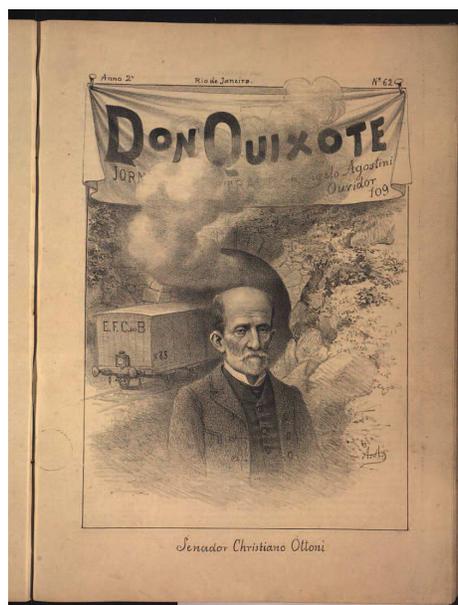


Fig.21
Angelo Agostini
Retrato do Senador Christiano Ottoni
Don Quixote, Rio de Janeiro, 16 maio 1896 (capa)

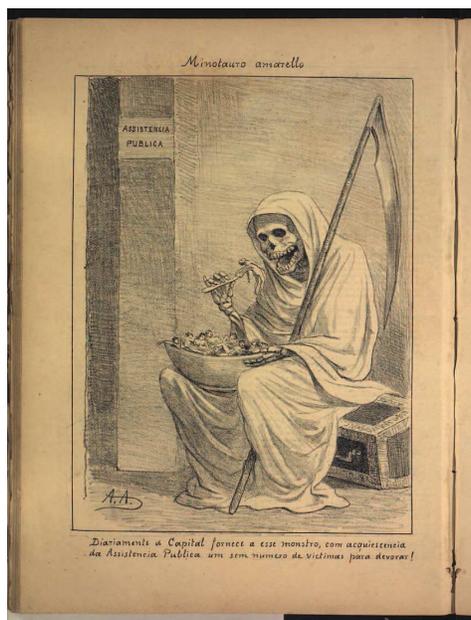


Fig.22
Angelo Agostini
Minotauro amarello
Don Quixote, Rio de Janeiro, 07 mar. 1896, p.8.



Fig.23
Angelo Agostini
Retrato de José Carlos Rodrigues, 1902
Publicado em *Don Quixote*, 20 out. 1902, p.8



Fig.24
Brocos, Modesto
A Redenção de Cam, 1895
óleo sobre tela, c.i.d.
199 x 166 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig.25
Sala Bernardelli, s.d.
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

CAPÍTULO 2

RODOLFO BERNARDELLI E OS GÊNEROS NA ESCULTURA

Nosso estudo sobre a obra do escultor Rodolfo Bernardelli é organizado de maneira a propiciar a compreensão de diversas fases do trabalho do artista, estabelecendo também uma organização cronológica e por tipologias de obras. Nosso objetivo principal é entender como ele tratou cada gênero, entre a escultura pública e monumental, o baixo-relevo, o medalhão, o busto oficial, o retrato mais intimista, a estatueta de gênero e a obra tumular.

Nos tópicos abaixo será abordada a trajetória de escultor por meio da análise de seus trabalhos, escolhidos entre os que consideramos mais significativos. A seleção foi realizada após o levantamento da maior parte possível das obras do artista nas coleções do Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional, Museu Mariano Procópio, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu Paulista; pesquisa essa que se encontra anexa em nossa tese, com imagens e fichas técnicas. As obras foram divididas por categorias gerais como Monumentos Públicos, Esculturas Tumulares, Estátuas e Estatuetas, Hermas, Bustos e Cabeças e, por fim, Maquetes e Estudos, respeitando a tipologia realizada por Celita Vaccani, aluna de Rodolfo Bernardelli no início do século XX, em seu estudo sobre a obra do artista, por acreditarmos que seria a mais próxima daquela aceita pelo próprio escultor.¹ Os esboços e desenhos preparatórios de Bernardelli foram estudados de duas formas: como projetos não realizados ou como parte integrante de seu processo criativo para uma determinada obra.

É importante destacar que devido à importância de Rodolfo Bernardelli no cenário artístico da época em que viveu e a ausência de estudos sobre vários de seus trabalhos, para concretizar nossa análise, foi preciso realizar um levantamento bastante completo em fontes primárias, como contratos de encomenda de obras, correspondência pessoal e notícias publicadas na imprensa acerca de algumas de suas peças mais importantes. Este fato fez com que precisássemos fazer uma seleção bastante rigorosa dos trabalhos a serem estudados neste capítulo, limitando-nos a comentar apenas parte de sua produção.

2.1 - Monumentos públicos de Rodolfo Bernardelli

A leitura de fontes primárias subdivididas em documentos pessoais e oficiais relativos ao artista, presentes no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes e Museu Dom João VI e de textos publicados nos principais jornais da época, como foi enfatizado acima, possibilitou-nos constatar que vários projetos públicos do escultor nunca foram realizados. Outras propostas suas foram tão modificadas ao longo do processo de execução que perderam suas características originais e inovadoras. Esses dados serão considerados pela primeira vez em nossa tese de doutorado.

Ressaltamos que os monumentos de Bernardelli, inaugurados em maior parte na cidade do Rio de Janeiro durante a Primeira República, precisam ser entendidos dentro desse novo contexto político. Como nota José Murilo de Carvalho, houve nesse primeiro período republicano “batalhas de símbolos e alegorias”², como parte da formação da “imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para

¹VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro, s.n., 1949. Tese de concurso para provimento da cadeira de escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

² CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.10

recriá-lo dentro dos valores republicanos”³. Para o autor, no início desse período, o sentimento de identidade coletiva não era forte, apesar da existência de alguns elementos, como a unidade de língua, de religião e política. Dessa maneira, a busca de uma identidade nacional para o país seria uma tarefa importante para a geração intelectual da República Velha, principalmente na primeira década do novo regime, “para o estabelecimento de um governo republicano que não fosse uma caricatura de si mesmo”.⁴

É nesse sentido que procuramos compreender a obra monumental de Bernardelli, como a recriação do passado imperial e da memória de vultos históricos no período republicano, com o objetivo de estabelecer um novo sentimento de nacionalidade. Um exemplo desse procedimento pode ser visto na retomada das imagens dos heróis da Guerra do Paraguai, assim como de intelectuais, políticos, industriais e músicos ligados à história do país no Segundo Reinado, como José Bonifácio, José de Alencar, Barão de Mauá, Cristiano Ottoni e Carlos Gomes, inserindo-os em um novo contexto político por meio dessas homenagens públicas, erigidas na capital da República.

Pudemos notar que, mesmo no período em que esteve fora do Brasil estudando na Itália como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, Rodolfo Bernardelli foi um artista que se manteve muito informado acerca dos acontecimentos políticos ocorridos no país. Um exemplo disto é o fato de que logo após a morte do General Osório, quando surge a idéia de se erigir um monumento em homenagem ao herói da Guerra do Paraguai, o escultor, residindo em Roma, escreve uma carta a Maximiano Mafra, secretário da Aiba, em que apresenta sua proposta de um primeiro projeto, ressaltando que é uma oportunidade de demonstrar o seu talento de jovem artista à sociedade brasileira:

³ Ibidem, p.10.

⁴ Ibidem, p.32.

Os nossos descendentes, porém, devem saber quem foi este homem grandioso e só a escultura é chamada a imortalizar-lhe a figura; foi com este pensamento que meu coração foi criando a esperança de ser eu o escolhido para esse fim, desculpe-me a ousadia, porém sou moço, amo minha arte como tenho-o provado até hoje e sou ambicioso de glória, poderei ser condenado por isto? Ocasão mais propícia para mostrar o meu talento certamente não terei mais! Peço portanto a V. S. que sempre se mostrou meu amigo e protetor 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 pôr 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...⁵

Acreditamos que a menção à França, presente no documento, possa ser atribuída aos dois monumentos de Louis Rochet, erigidos na cidade do Rio de Janeiro, ambos em homenagem a personagens públicos importantes do século XIX: Dom Pedro I e José Bonifácio, como foi mencionado em nosso Capítulo 1.

Em outra correspondência de Bernardelli é possível concluir que o artista prevê a concorrência com o escultor Cândido Caetano de Almeida Reis.⁶ Dessa forma, procurou antecipar-se, enviando desenhos do seu projeto, além de um orçamento em que se comprometia a fazer o monumento no Brasil:

⁵ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 17 de novembro de 1879. Documento Pertencente ao Arquivo Histórico do Museu Dom João VI/UFRJ (Cópia xerográfica transcrita)

⁶ WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e Ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.p.81.

Já concluí o esboço para o Monumento ao General Osório, vou mandar as fotografias brevemente neste esboço 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!⁷

É importante notar que ainda em 1880, ele está se propondo a realizar um monumento a um destacado escritor brasileiro, que acreditamos ser José de Alencar, falecido apenas três anos antes:

Tenho também uma idéia estupenda para um monumento dos nossos maiores vultos literários, posso dizer que será novidade. O que lhe parecerá demasiada audácia! Estou pensando, lendo e desenhando [até] mais tarde nos longos dias de verão *piano* porém [no] croqui em execução a figura principal terá um metro, terei muito fio que torcer, porém, tenho coragem e lá irei.⁸

Desde sua juventude, Rodolfo Bernardelli volta suas ambições de escultor ao campo monumental, que era ainda muito novo no Brasil oitocentista. Nos países europeus, por exemplo, foram erigidos centenas de monumentos públicos nas últimas décadas do século XIX. Para Lars Berggren e Lennart Sjöstedt⁹, os monumentos, eficazes instrumentos de propaganda política e ideológica, tiveram grande incremento no século XIX por várias causas, como a maior participação popular nas decisões políticas do governo, que exigia que os regimes veiculassem mensagens políticas mais amplas e voltadas a diversos grupos sociais. Para os autores, ao mesmo tempo, o século foi caracterizado em vários países por rebeliões populares, revoluções e guerras de libertação que geraram heróis e mártires, além de personagens históricos que foram recuperados como precursores de movimentos e idéias políticas contemporâneas. As obras

⁷ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 de março de 1880. Documento pertencente ao Arquivo Histórico do Museu Dom João VI/UFRJ. (cópia transcrita).

⁸ Ibidem.

⁹ BERGGREN, Lars; SJÖSTEDT, Lennart. *L'ombra dei grandi: monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*. Roma: Artemide Edizioni, 1996, p.3-4.

apresentam sempre uma função didática, como podemos ver na ilustração do *Ny Illustreret Tidende* de 1876 (Fig.26), em que um senhor parece comentar uma obra com um grupo de senhoras e de crianças. Os progressos técnicos na área de metalurgia, as novas técnicas de fusão e a presença de maiores recursos econômicos são justificativas materiais apontadas pelos autores para a “monumentomania” oitocentista.

Em carta a Bernardelli, de 06 de março de 1915, o escultor Giulio Monteverde comentou sua saída da direção da Escola Nacional de Belas Artes: “sou bem informado de tudo que você fez pela arte e pelo seu país, me entristece que não tenha recebido outra que não a ingratidão”.¹⁰ O mestre italiano afirmou no mesmo documento ser uma pena que o “raro talento” de Bernardelli não fosse mais aproveitado para produzir outras grandes obras monumentais, comentário que representa um grande elogio vindo de um escultor daquela qualidade e prestígio.

2.2 – Os Heróis da Guerra do Paraguai: Monumentos a General Osório e a Duque de Caxias

Dois monumentos públicos a heróis da Guerra do Paraguai foram encomendados no final do Segundo Reinado a Rodolfo Bernardelli e erigidos durante a primeira década republicana. A Guerra do Paraguai, como nota Jorge Coli, trouxe como consequência para as artes brasileiras a introdução da de pintura de batalhas, com telas como *Batalha do Avaí* (1872-77) (Fig.27), de Pedro Américo, gênero revigorado pela atualidade da guerra naquele momento:

Com essas imagens o Brasil afirmava sua preeminência na América Latina. Com elas, também, anunciava o peso, cada vez mais forte, das forças armadas como componentes essenciais do jogo do poder. Elas

¹⁰Carta de Gulio Monteverde a Rodolfo Bernardelli. Roma, 6 mar. 1915. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 224.

entram numa coerência política que conduziria, em 1889, à República dos Marechais.”¹¹

Em 1879, com o falecimento do General Osório, a idéia de erigir um monumento em sua memória foi apresentada pela Sociedade Rio-Grandense Beneficente, e a Câmara dos Deputados autorizou a verba para sua realização. O monumento havia sido inicialmente encomendado ao escultor Almeida Reis, que chegou a apresentar um projeto em 1887, mas ao final do processo Bernardelli é incumbido de realizar a obra.

Segundo o jornal *O Paiz*, Rodolfo Bernardelli recebeu a encomenda da estátua do General Osório depois de terminar a maquete do túmulo de José Bonifácio, em junho de 1887. A diretoria da Comissão encarregada pela ereção do monumento era composta por C. Gaffrée, Eduardo P. Guinle, Faustino Vianna e Manoel Vicente. A obra foi paga por meio de subscrição popular. O contrato foi assinado em 14 de janeiro de 1888.¹²

O *Monumento a General Osório* (fig.1B) localizado na Praça 15 de novembro, no Rio de Janeiro, foi inaugurado em 12 de novembro de 1894. Ele é composto por uma estátua eqüestre em bronze em uma base retangular em granito, que conta com dois baixos-relevos também em bronze em cada lateral. Em torno ao monumento há um gradil de ferro, desenhado por Bernardelli, que contém palmas simbólicas que representam a Glória¹³, e é sustentado por quatro pilares em granito, que possuem em seu topo representações de balas de canhões (Fig.28).

A figura eqüestre do General Osório está voltada para o mar. O general, representado de quepe e casaca militar, encontra-se um pouco inclinado para a direita: “de espada desembainhada, está em atitude viva de quem vai dar uma ordem”.¹⁴

¹¹COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005. (Livre Pensar, 17). p.86.

¹²Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli . Pasta 27, cad.a., n.4,1888.

¹³ VACCANI, Op.cit., p.130-131.

¹⁴ MONUMENTO a Osório. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1894, p.1.

Após muita procura entre as pedreiras locais, foi utilizado para compor a base o granito de Baveno, vindo dos Alpes, que apresenta um tom rosado. O granito usado para os patamares e degraus de fora é acinzentado e mais comum. Esta é uma característica da obra monumental de Bernardelli, que frequentemente optava por materiais que ofereciam diferentes nuances para compor os seus trabalhos.

Na face anterior e posterior do monumento foram colocadas coroas de louro em bronze com os dizeres “A Osório o Povo 1894” e “Nasceu a 10 de maio de 1808, na ex-Província do Rio Grande do Sul”¹⁵. A transladação do corpo do General Osório da igreja de Santa Cruz dos Militares para a cripta do Monumento ocorreu em 21 de julho de 1892.¹⁶ O presidente Floriano Peixoto participou da cerimônia, que contou com pompas militares. Nesse mesmo ano, o modelo da estátua equestre foi encaminhado para ser fundido nas oficinas Thiébaud, em Paris.

Construída a base, foram inseridos os baixos-relevos nas faces do norte e sul, onde estão representados os eventos do Passo da Pátria (Fig.4 B) e a batalha de Vinte e Quatro de Maio [Batalha de Tuiuti] (Fig.3B). O arquiteto Sante Bucciarelli foi quem se encarregou da montagem do monumento, porque Bernardelli se encontrava em Chicago naquele momento, participando da World's Columbian Exhibition de 1893.

O trabalho de Bernardelli inaugura no Brasil uma nova tipologia de monumento¹⁷. A obra deriva de monumentos europeus ao soldado caído, que abrigavam os restos mortais dos homenageados, como o monumento ossário erigido pelos franceses na Villa Doria-Pamphili em Roma em 1851. No final dos anos 1870, por exemplo, ocorreu uma grande discussão sobre a construção de um monumento similar, por parte dos italianos, relativo

¹⁵ VACCANI, *Op.cit.*, p.131.

¹⁶ Em 05 de dezembro os restos mortais de Osório foram transferidos para um mausoléu no Parque Osório, no Rio Grande do Sul. Conforme DORATIOTTO, Francisco. *General Osório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Perfis brasileiros), p.252.

¹⁷ ABREU, M.; BELLUCO, Hugo; KNAUSS, Paulo. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUSS, Paulo (org.) *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p.144.

aos combatentes mortos nas batalhas de 1867 e 1870, do qual foi colocada na época apenas a pedra fundamental e uma lápide na capital italiana.

A estátua eqüestre

A estátua eqüestre foi motivo de grande polêmica travada na imprensa, logo após a exposição da maquete do monumento. No final do ano de 1887, trabalhando no coro da Igreja da Candelária, onde era o ateliê improvisado de Zeferino da Costa, Bernardelli realizou um primeiro esboço, em gesso, que foi exposto nos últimos dias de dezembro na Associação Comercial do Rio de Janeiro. A maquete, segundo Souza, era maior que o tamanho tradicional de apresentação desse tipo de trabalho e correspondia à quarta parte do projeto final.¹⁸ Segundo Oscar Guanabarino o modelo realizado não poderia ser chamado de esboço, porque o seu projeto era acabado demais.¹⁹

A iconografia proposta pelo artista não foi aceita de forma tranqüila quando foi apresentado o modelo. O crítico X, da *Revista Illustrada*, que acreditamos que seria Angelo Agostini, como nota Rosângela Silva²⁰, respondia a Eloy²¹ [Arthur de Azevedo], da coluna *De Palanque*²², afirmando que o “legendário e característico poncho rebelde, lá está nos dois baixos-relevos que representam as duas batalhas mais importantes, em que Ozório tomou parte”²³ e fala do efeito detestável do poncho: “essa grande massa de bronze cobrindo completamente o corpo do general

¹⁸SOUZA, Adriana Barreto de. Osório e Caxias: os militares que a república queria guardar. *Varia História*, Belo Horizonte, n.25, jul. 2001, p.239.

¹⁹GUANABARINO, Oscar. Monumento Osório. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1887, p.2.

²⁰SILVA, Rosângela de Jesus. *Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado*. Revista de História da Arte e Arqueologia, Campinas,

²¹ Eloy, o herói até onde foi possível apurar, era o pseudônimo de Arthur Azevedo na coluna *De Palanque*, do *Diário de Notícias*.

²²Não foi possível recuperar o jornal que contém o texto, datado de 27/12/1887. Foi feita a consulta ao acervo digitalizado e em papel da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (RJ).

²³ MENDONÇA, Arthur de. Osório e Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1894, p.1

deixando-lhe apenas transparecer a cabeça e as botas, daria uma perfeita idéia, vendo a estatua pelas costas, de uma colossal tartaruga”.²⁴

O escultor comenta a representação do general sem a vestimenta típica do sul do Brasil, justificando-se a Arthur de Azevedo: “Propositalmente tirei o poncho ao Osório logo que não era uniforme, pensei estar no meu direito tanto mais como vistes tem os alto-relevos que o representam de poncho e chapéu (...) para citar fases de sua história”.²⁵

Segundo Arthur de Mendonça o escultor retratou o General Osório como o comandante-chefe das operações no Paraguai: “foi neste caráter que entendeu o escultor dever representa-lo”²⁶. Como se nota, tanto pela crítica como pela exposição do próprio escultor, ele optou por representá-lo fardado. O autor prossegue: “quanto às botas, que não eram do uniforme e apenas consentido o seu uso, diversos companheiros informaram o artista que nunca Osório as trazia...”²⁷. Bernardelli foi também criticado por realizar o General Osório de botas, provavelmente por achar apropriado à figura de um militar.

O próprio escultor comenta, em uma minuta de carta não datada, o seu projeto para a estátua, justificando a postura que deu ao personagem:

O cavaleiro ao qual não quis dar um movimento teatral (...) procurei ser o mais natural/verdadeiro e comum neste gênero de trabalho, tem uma atitude nova e natural (...) o braço direito o braço direito de um movimento nervoso é levado para traz, o que dá ao corpo um movimento que desenha largamente a parte anterior e posterior, o movimento das pernas que talvez não seja próprio do cavaleiro Riograndese e porém correto em equitação na execução, em grande pode sem alterar nem prejudicar [ilegível] da figura, colocando-se em frente.²⁸

²⁴ X. Bellas-Artes. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1887, p.6.

²⁵ Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli a Arthur de Azevedo. Pasta 27 – cad a – n.12 – II, Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rio de Janeiro.

²⁶ MENDONÇA, Arthur de. Osório e Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1894, p.1

²⁷ Ibidem.

²⁸ BERNARDELLI, Rodolfo. Minuta de carta, s.d. Pasta 27 – cad. a n.12 – III. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rio de Janeiro.

Oscar Guanabarinno fez uma belíssima descrição do projeto em gesso do monumento de 1887, em que comenta a postura do General: “A mão esquerda empunha as redeas que soffream o animal em trote curto, com a cabeça um pouco inclinada á esquerda, quebrando a monotonia de uma linha recta muito extensa. A direita traz a espada desembainhada em atitude de comando”.²⁹ O crítico procura entender a ação da personagem representada pelo artista, enfatizando os atributos de destreza e coragem necessária a um homem de ação. Posteriormente ele passa a comentar a fisionomia “que traduz a luta da preocupação de um posto que tantas vidas delle dependem. O olhar penetrante prende o espectador, e como que a boca vai transmitir uma ordem aos ajudantes do estado-maior.”³⁰ Guanabarinno termina com um elogio ao artista, ressaltando que a figura se destaca pela “flexibilidade do corpo no equilibrio instável da equitação; ao contempla-lo, chega-se a pensar que os grandes artistas não premeditam o effeito das suas obras, mas que tudo é o resultado de um acaso feliz”³¹. A idéia da genialidade do escultor, do fazer artístico sem esforço, sem necessidade de um efeito muito estudado, aparece nesse texto como uma das maiores qualidades do artista.

Olavo Bilac visitou o trabalho quando estava sendo realizado por Bernardelli, em 1890, e escreveu sobre a estátua eqüestre, segundo a explicação do próprio escultor:

Soffreando o cavallo, espada um punho, alta a cabeça vitoriosa, n'uma bella attitude de comando, Osório vive n'aquelle estatua prodigiosa. É ele próprio quem alli está, no campo de batalha, encarando o perigo. A todo instante, espera-se que os seus lábios se descerrem, que a sua espada se abata, que o cavallo voe, no arranco da investida.³²

Podemos pensar que a estátua eqüestre de Bernardelli possui uma ação em suspensão, ou melhor, ela sugere ao espectador um movimento

²⁹ GUANABARINO, Oscar. Monumento Osório. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1887, p.2.

³⁰ Ibidem

³¹ Ibidem.

³² O.B. Bernardelli. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 27 abril 1890, p.1.

que poderia encontrar desenvolvimento dentro do campo de batalha, como se o general fosse representado em plena guerra.

Os estudos para a estátua eqüestre

Em março de 1888, depois de assinado o contrato em janeiro, Bernardelli partiu para a Europa. Ele havia obtido ainda um terreno para a construção de seu ateliê na travessa do Senado. No ano seguinte o artista começou os estudos definitivos “passando dias inteiros no picadeiro da casa Moreau, á travessa da Barreira, fazendo trotar um animal rio-grandense, para estudar as linhas gerais do animal, em movimento e particularizar a musculatura.”

Na *Revista Illustrada* de 30 de dezembro de 1887, encontramos um comentário de Angelo Agostini que enfatizava a necessidade do artista observar um cavalo montado, para poder estudar bem todos os movimentos.³³ Essa preocupação aparece em alguns desenhos feitos por Bernardelli, relativos aos seus monumentos eqüestres, como é possível notar nas figuras 164B e 167B. Em um deles (Fig.168B) é interessante notar que o artista recria a *Corrida de Cavalos em Epsom* (1821), de Theodore Géricault (Fig.29), procurando estudar a movimentação do cavalo em uma corrida.

Adriana Barreto de Souza, em estudo recente, chama a atenção para a coleção de fotografias de monumentos eqüestres existentes no arquivo pessoal de Rodolfo Bernardelli no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, notando que:

são fotos de monumentos de várias cidades dos Estados Unidos, França e Itália. Em todas elas os cavalos encontram-se em movimento. É dessa maneira que Bernardelli esculpe o cavalo de Osório. Sobre o cavalo, o herói homenageado seguia os modelos estudados pelo estatuário. A imagem retratava uma situação de guerra: Osório tem

³³ X. Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1887, p.7.

uma das mãos nas rédeas enquanto a outra empunhava a espada no ar.³⁴

Algumas das fotografias dessa coleção do escultor apresentam novidades no campo da escultura oficial, como de uma representação não usual do cavalo feita por Alfonso Balzico para o *Monumento Eqüestre a Ferdinando di Savoia, duque de Genova* (1877) (Fig.30). Em outra obra, como no *Monumento a Vittorio Emanuele II* (1886) (Fig.31), de Ernesto Barzagli e Luigi Pagani, em Genova, o rei é representado em ato de saudar o povo que o aclama e nela, nela, cavalo e cavaleiro estão em movimento.

Na mesma coleção há ainda fotografias de monumentos realizados no começo do século XX, com a Estátua de George Washington de Daniel Chester French, erigida em Paris em 1900, o que demonstra que o escultor continuou a guardar este tipo de imagem nos anos posteriores a execução dos seus dois monumentos eqüestres. Comprovando a hipótese da autora, a nosso ver, o movimento final do cavalo modelado por Bernardelli assemelha-se, por exemplo, ao do animal representado na *Estátua eqüestre de Carlos IV (El Caballito)* de Manuel Tosiá (1796) (Fig.32), na Cidade do México e guarda também semelhanças com a do *Monumento eqüestre a Carlo Alberto di Savoia* (1861) (Fig.33), de Carlo Marocchetti, em Turim, obras das quais Bernardelli possuía as fotografias em seu acervo pessoal.

O escultor esclarece em uma minuta de carta que procurou realizar o animal a “fazer piafé” e “imaginado no momento que geralmente o animal toma logo depois o galope e a cauda que está levantada foi inspirada do natural”. Essa é uma postura de trote do cavalo freqüente em vários monumentos europeus, como no *Monumento ao Imperator Guglielmo I* (1893), de Gustav Eberlein, em Mannheim, Alemanha.

No entanto, essa preparação não impediu que o escultor brasileiro fosse bastante criticado em relação à pose do cavalo. Cosme Peixoto

³⁴SOUZA, Adriana Barreto de. Osório e Caxias: os militares que a república queria guardar. *Varia História*, Belo Horizonte, n.25, jul. 2001, p.236.

afirmava que ele “fez um cavallo de sela como se estivesse a puxar um carroção invisível”³⁵. Outras pessoas criticaram o cavalo por sua anatomia, que julgaram pouco estudada, e ainda pela cabeça considerada muito grande em relação ao corpo. Outro ponto em comum, como nota Weisz, foi um exagerado empinamento da cauda.³⁶

Dessa forma, é possível notar que um aspecto importante do monumento é a pose dada ao escultor ao cavalo. O crítico X da *Revista Illustrada*³⁷ comenta a dificuldade de se realizar um cavalo correndo ou galopando sem colocar uma base para sustentar a escultura, por exemplo, um tronco de árvore. O animal sofreado, não iria de acordo com a divisa do general que era marchar sempre avante. Por fim, empinado, o cavalo esconderia a figura do cavaleiro, que só poderia ser vista de determinados ângulos. Esse é um aspecto da estátua que será bastante discutido por Carlos de Laet no momento da inauguração do monumento, em que o autor confrontará o trabalho com estátuas eqüestres existentes na Europa, que apresentam um grau de novidade maior para esse tipo de composição, como consta em nosso Capítulo 3.³⁸

A figura do General Osório, como nota Celita Vaccani, faz lembrar o *Bartolommeo Colleoni* (Fig.34), de Andréa del Verrochio, tanto na forma com que o corpo é representado, um pouco virado para a direita, também empunhando uma espada, como pela coragem e decisão apresentadas pelo personagem. Essa mesma representação do soldado que avança a cavalo foi recuperada, por exemplo, na estátua de Francesco Mochi para o *Monumento a Alessandro Farnese* (1620–29) (Fig.35), na Piazza Cavalli, em Piacenza. Em uma ilustração do jornal *O País* (Fig.36) podemos notar que a figura de Osório vista de lado e voltada ao espectador, deveria ser o ponto de vista principal escolhido pelo artista.

³⁵ Cosme Peixoto citado em WEISZ, *Op.cit*, p.93.

³⁶Ibidem, p.93.

³⁷X. Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1887, p.7.

³⁸ Conforme artigos publicados por Cosme Peixoto e Cosme de Moraes (Carlos de Laet), entre novembro de 1894 e janeiro de 1895, citados em nosso Capítulo 3.

A representação do herói militar

Na representação de Osório criada por Bernardelli, é possível perceber que o escultor quis propositadamente representá-lo em uma atitude de combate, mas não excessiva, motivado justamente pelas dificuldades técnicas apontadas anteriormente. Podemos dizer que um outro ponto principal desse monumento é a indumentária da personagem. Bernardelli criou o General Osório de uniforme, e não em uma vestimenta informal, ligada à iconografia do sul do país.

A obra ganha dessa forma uma outra dimensão. Trata-se da representação de um militar que simboliza o herói nacional e o sacrifício e a luta pela pátria. Para Doratioto, a inauguração do monumento, alguns anos depois da Proclamação da República, era bastante proveitosa para aquele momento político:

os restos mortais de Osório foram trasladados para esse monumento em 1892, em meio a grandes homenagens militares, na presença do presidente Floriano Peixoto e muitos populares. Nesse momento de enfrentamentos políticos entre os republicanos, contestação do novo regime por intelectuais e políticos monarquistas e frustrações com a nova realidade política, **somente uma homenagem a Osório poderia ser consensual, não gerar polêmica e obter apoio de grupos e personalidades de diferentes tendências políticas.**³⁹

A função didática do monumento, como forma de preservar a memória da história da pátria em relação à população iletrada, é ressaltada por Coelho Neto em discurso realizado no momento da inauguração:

Agora, Bernardelli, aceita as minhas homenagens, pela tua grande obra imorredoura. Ella é mais uma página viva da história da nossa pátria. A estatuária é como a demótica, uma área de Expressão ao alcance do povo. **Os que não lêem, os simples, parando em frente a um bronze como esse, penetram o episódio que elles rememoram,**

³⁹ DORATIOTO, Francisco. *General Osório: a espada liberal do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.237. Grifo nosso.

apprehende e guardam para sempre n'alma a impressão recebida, transmittindo-a de geração em geração.⁴⁰

Um segundo ponto a ser observado no discurso é a exaltação do herói militar, do exército que atua na guerra e garante a paz da nação, como nota o articulista do jornal *O Paiz*:

Ali deixastes, personificada no bronze perpetuo, a bravura do nosso exército, ali deixastes todo o fastidio das nossas armas, toda a valentia dos nossos irmãos guerreiros symbolizados nesse destemido herói, que foi a columna do fogo da indemita coragem nas horas de combate, que foi a nuvem protetora dos valentes na hora de paz.⁴¹

Para Doratioto, o Monumento a General Osório representava uma forma de legitimação do governo republicano, provocando a comoção popular:

a jovem República, instalada por um golpe militar, sem a participação popular e com práticas que desmentiam essas promessas, não conseguiu construir um universo cultural legitimador, com símbolos e valores que obtivesse a adesão do povo. **Recuperou, então, personagens da Monarquia que permaneciam na memória popular e que permitiam a valorização de algum aspecto que levasse o cidadão a se identificar com a República.** A defesa da centralização por Osório e sua aceitação da ideia da República, apenas teórica, pois ressaltava não considerar o Brasil preparado para ela, **permitiram aos republicanos apresenta-lo como um “pré-republicano” e ao novo regime buscar se identificar com uma unanimidade nacional.** Assim, em 1894, Floriano Peixoto encabeçou a mobilização popular para a inauguração popular para a inauguração da estátua de Osório no Rio de Janeiro.⁴²

Doratioto nota que Osório foi o militar mais popular do Brasil depois de sua atuação na Guerra do Paraguai, tornando-se o patrono informal do Exército Brasileiro. No entanto, para o autor, a sua militância no Partido

⁴⁰ BANQUETE BERNARDELLI. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1894. p.1. Grifo nosso. Essa ideia também é defendida por Coelho Netto em palestra ministrada na Escola Nacional de Belas Artes, A arte do ponto de vista sociológico, em que o autor afirma: “É esse o carácter da Arte sob o ponto de vista sociológico – desperta sugere sentimentos em todos os homens, do mais rude ao mais inteligente”. Citado em ESCOLA Nacional de Bellas Artes, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1894, p.2.

⁴¹ Ibidem.

⁴² DORATIOTO, *Op.cit*,p.21.

Liberal que pregava a descentralização política foi outro grande fator da sua popularidade. Este último tema era a bandeira defendida não só pela elite agrária gaúcha, mas também pela paulista, ligada à cafeicultura.

Os baixos-relevos do *Monumento a General Osório*

Bernardelli realizou dois grandes baixos-relevos em bronze para o monumento, nos quais, por indicação da Comissão responsável⁴³, representou episódios importantes da Guerra do Paraguai, em que Osório teve destacada atuação: 24 de maio e Passo da Pátria.

Na opinião de Olavo Bilac o artista criou “duas obras estupendas de arrojo e de originalidade”.⁴⁴ Para Suely Weisz, Bernardelli fez os baixos-relevos deste monumento com muita liberdade, que lhe permitiu imaginar uma carga de cavalaria combatendo em um pântano e principalmente por tratar o relevo como um quadro, adotando as leis da perspectiva aérea.⁴⁵

Em relação ao relevo *Passo da Pátria* (fig.4B), o artista procurou representar o terreno pantanoso da região, e o ataque que as tropas aliadas realizaram no início de 1866, quando ocuparam o acampamento paraguaio do Paso de La Pátria, com o objetivo de alcançar a fortaleza de Humaitá. Este é um aspecto destacado pelo jornalista da *Gazeta de Notícias*, que escreve: “O reconhecimento do Passo da Pátria com sua paisagem típica e verdadeira, tem horizonte e caracter”.⁴⁶ No caso deste combate o cenário natural foi de grande importância porque as barreiras naturais ou os esteiros “eram terrenos alagados, com lodo no fundo, no qual se enraizavam profundamente juncos que alcançavam três metros de

⁴³ BERNARDELLI, Rodolfo. Minuta de carta, s.d. Pasta 27 – cad. a n.12 – III. Arquivo pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli/ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁴⁴O.B. Bernardelli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1890, p.1.

⁴⁵ WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e Ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996, p.98.

⁴⁶ GENERAL Osório. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1894, p.2.

altura, e que podiam ser atravessados somente por alguns caminhos, chamados de passos, escondidos pela vegetação e desconhecidos para os aliados”.⁴⁷

O cento da composição é a figura do General que levanta a espada: “Nomeado comandante-em-terra das forças brasileiras na guerra, Osório foi o primeiro a entrar no território paraguaio, no desembarque do Passo da Pátria.”⁴⁸ Como foi dito em nosso capítulo 1, a inspiração para o relevo provavelmente veio ao artista por meio de uma ilustração realizada por Angelo Agostini (Fig.18), pela forma como os personagens principais foram representados.

A bela imagem gerada pelos cavaleiros em movimento no campo de batalha atesta relações com a pintura de Théodore Géricault, como foi mencionado anteriormente, e ainda com a do pintor Filippo Palizzi, como *Il Colonnello Enrico strada in atto di comandare la carica (Napoli)*, 1867 (Fig.37), em que o personagem cavalga em velocidade, empunhando uma espada.

Alguns desses efeitos, ligados à pintura de história do século XIX, a nosso ver, também têm referências barrocas, com nas pinturas de batalha de Jacques Courtois, dito o Borgognone (Fig.38), que haviam servido a Pedro Américo para compor a *Batalha do Avaí* (1872-77), como aponta Jorge Coli, pela organização “de uma vista em grande profundidade”.⁴⁹

Bernardelli procura criar uma composição com uma ampla perspectiva em diálogo com a pintura. A idéia das figurinhas e armas que se destacam em primeiro plano, em uma composição que se abre para o horizonte infinito, provavelmente teve como referência as composições de tema militar de Gustave Dorè, como *Bataille de Montebello* (1859) (Fig.39) ou em *Bataille de l’Alma* (1856) (Fig.40), em que o autor enfatiza a extensa

⁴⁷ DORATIOTO, *Op.cit* p.153.

⁴⁸ *Ibidem*, p.128. (Acervo iconográfico)

⁴⁹ Marco Chiarini conforme citado em COLI, *Op. cit.*,p..97.

dimensão do campo de batalha e os vários planos em que as ações de combate se desenvolvem, por meio da representação dos combatentes.

O outro relevo do Monumento a General Osório refere-se à *Batalha de 24 de maio* [Tuiuti] (fig.3B), que foi maior travada na América do Sul até aquele momento, e contou com enorme carga de artilharia. Nela, segundo Doratioto, Osório evitou que cada batalhão lutasse isoladamente, e a cavalo comandou as tropas, constituídas em grande parte por soldados improvisados por civis que viviam uma situação de combate pela primeira vez.⁵⁰ Foi um combate que resultou no sacrifício de batalhões inteiros do lado aliado e incontáveis mortes também do lado paraguaio. A batalha representada por Bernardelli é assim descrita pelo jornalista da *Gazeta de Notícias*:

Há uma parte dele que só pode ser convenientemente vista à distância: é a estatua equestre, mas a outra não é menos digna da nossa admiração, e só de perto é licito apreciá-la em todos os seus pormenores. Referimo-nos, já se vê, aos esplendidos baixos-relevos em bronze, encravados no pedestal de granito. (...) O talento do Rodolpho Bernardelli, n'esta especialidade era já muito conhecido desde o belo baixo-relevo *Martyrio de S. Sebastião*, que mandou de Roma á Academia (...) **Agora a missão do artista era muito mais árdua, as scenas a representar mais movimentadas, a ação violenta.** (...) A batalha de 24 de maio é uma scena confusa, accidentada, palpitante de um intevello medonho; os grupos mesclam-se, e todavia se distinguem; as atitudes variam ao infinito, e todas ellas respiram o ardor da peleja tremenda. Em cada canto do quadro, destaca-se um episódio emocionante, **e cada canto do quadro, porque aquillo é um quadro,** destaca-se um episódio, e cada qual de execução mais difficil em taes proporções.⁵¹

No relevo *Batalha de Tuiuti*, podemos perceber como o artista definiu a composição a partir das diversas figurinhas de soldados, como nos desenhos que realizou para a obra (Fig.166B e 167B). Eles apresentam uma representação da guerra ligada à idéia da confusão de corpos de soldados que atacam e daqueles que caem feridos. Apesar dos vários planos em que o evento se desenvolve, a figura de maior destaque é a do

⁵⁰ DORATIOTO, 2008, p.158.

próprio General Osório, por estar melhor desenvolvida e no centro da composição.

Na composição elas se avolumam, no primeiro plano, em uma multidão de corpos e de faces com expressões de dor, e por vezes se destacam do plano de fundo, em um gesto dramático. Toda essa massa confusa é acrescida da representação de animais caídos e, em meio a ela, destacam-se as perpendiculares criadas pela armas. Um efeito similar poderia ser visto, por exemplo, nos baixos-relevos de Ettore Ferrari para a estátua de Garibaldi (1892), em Pisa (Fig.41).

Bernardelli pode ter buscado seus modelos, principalmente para destacar a figura do General Osório em meio ao conjunto de combatentes, em referências da pintura militar relativa ao *Risorgimento*, como em *La battaglia di S. Martino* (Fig.42), de Michele Cammarano, em que, como nota Elena di Majo, a composição apresenta, em primeiro plano, blocos múltiplos de ação militar de artilheiros, descritos com realismo a lutar em um terreno lodoso, ao fundo à direita surge o rei Vittorio Emanuele em um cavalo, para incentivar os soldados⁵², figura que se destaca pelo uso do branco em relação às tonalidade escuras que caracterizam esta pintura; ou em *La breccia di Porta Pia com la morte del capitano dei bersaglieri Pagliari* (1882) (Fig.43), de Archimede Tranzi, em que a figura do capitão a cavalo se destaca em meio a massa composta pelos outros soldados.

Dessa forma, as referências escolhidas por Bernardelli dialogam com pintura e poderiam ser considerados de maneira similar aos esboços de relevos de Davide Calandra para o *Monumento a Garibaldi* (1885) de Milão. Como aponta Maria Cristina Maiocchi adotando a definição de Luigi Chirtani, eles foram definidos na época como quadros modelados, nos quais predomina o sentido pictórico.⁵³ A autora cita um comentário sem

⁵¹ GENERAL Osório. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1894. p.2

⁵²MAJO, Elena di. Michele Cammarano. *In: GALLERIA Nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il XIX secolo.* Milano: Mondadori Electa, 2006, p.231.

⁵³CHIRTANI, L. Belle Arti. Concorso per il monumento a Garibaldi da erigersi in Milano. *In: L'Illustrazione Italiana*, Milão, n.34, 23 agosto 1885, p.123.

autoria sobre os relevos de Calandra para o *Monumento a Garibaldi* (1893) de Turim (Fig.44), publicado em *L'Illustrazione Italiana* que os define como painéis cujo êxito era resultante de uma porção dramática de inscrições, achatamentos, modelagens completas e elevações nas partes das armas e dos objetos de junção angular a fim de obter: “um calculado ilusionismo que previa a visão de longe: uma fatura larga, a golpes resolutos, como se pede aos monumentos dos heróis, destinados a sobressair-se em amplo espaço”.⁵⁴

Coelho Neto, escrevendo em 1900, ressalta a importância dessas composições de telas militares para formação do sentimento de nacionalidade. Ele comenta, em especial, as pinturas de Edouard Detaille, imagens a nosso ver, como a tela "*Vive L'Empereur*", 1891 (Fig.45), em que encontramos a representação da França em armas, nas quais a bravura e a abnegação dos personagens transmitem o sentimento da pátria. Escreve o autor:

que soldados são aqueles que investem atabalhoadamente, atropellhando-se na confusão da carga, a bayoneta em riste, ferozes, bravios, de olhos chammejantes, arrancando, com animo, açulads pela voz estridente dos clarins, peões e cavalleiros no mesmo lote, irrompendo na mesma fumarada, calcando cadáveres, tropeçando em destroços.⁵⁵

Não podemos esquecer o primeiro contato de Rodolfo Bernardelli com a pintura militar, quando em viagem a Roma, faz uma parada em Paris e vê uma cidade bastante destruída pela Guerra Franco-Prussiana,

⁵⁴“La “vita drammatica” dei riquadri, annotava un anonimo recensore de “*L'Illustrazione Italiana*”, è l'esito de un calcolato illusionismo che prevede la visione da lontano: una “fatura larga, a colpi risoluti, como si richiede ai monumento d'eroi, destinati a campeggiare in ampio spazio”, ottenuta con una fitta trama drammatica di graffito, stiacciato e piena tornitura e culminante nei pezzi di bravura delle panoplie di raccordo angolare.” Cf. MAIOCCHI, Maria Cristina.Parma: il monumento a Garibaldi. In: DAVIDE Calandra : l'opera, la gipsoteca / Museo Civico Antonino Olmo. A cura di Rosalba Belmondo e Maria Mimita Lamberti. Savigliano, 2004, p.87.

⁵⁵COELHO Neto. Bellas Artes. In: ASSOCIAÇÃO DO QUARTO CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL. *Livro do Centenário (1500-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901, p.9.

na qual os amplos panoramas de batalha de Paul e Felix Philippoteaux que alcançavam grande sucesso:

A pintura era toda militar, o panorama de Philippoteaux impressionava a multidão, o cerco de Paris, na cidade ainda se viam as ruínas das Tulherias, do Tribunal de Contas e outros.⁵⁶

Monumento a Duque de Caxias

O *Monumento a Duque de Caxias* (fig.5B), também encomendado ao artista em 1888⁵⁷, foi o segundo monumento realizado por Rodolfo Bernardelli, inaugurado em 15 de agosto de 1899, no Largo do Machado, no Rio de Janeiro. Segundo Weisz, o nome do local foi trocado em dezembro do mesmo ano para Praça Duque de Caxias.⁵⁸ Para a autora, Bernardelli tinha conhecimento ou teria participado da reformulação da praça, realizada para receber o monumento, dada a harmonia existente entre gradil, lampiões e decorações do lugar, como se nota pelos seus desenhos (Fig.199B).

A obra segue a tipologia do monumento anterior, com a estátua eqüestre sob pedestal em pedra, retangular, com dois baixos-relevos relativos a passagens da carreira militar do representado. O monumento era cercado por um gradil de ferro, que traz o nome CAXIAS, escrito de diversas formas e também desenhos de coroas ducais.⁵⁹ Bernardelli assim descreve a proposta para a figura de Caxias:

Compõe-se da estátua do Duque em grande uniforme tendo na direita o binóculo apoiado e apoiado sobre a perna (ilegível) que simboliza o

⁵⁶ BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188. Cf. WEISZ, *Op.cit.*, p.58.

⁵⁷Pasta 27, cad. c., n.1, 1888. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rio de Janeiro.

⁵⁸ WEISZ, *Op.cit.*,p.102.

⁵⁹ Ibidem, p.107.

general em chefe, a espada pousa sobre o coldre, a posição indica observação o cavalo está parado sem ser em descanso.⁶⁰

A representação do cavalo que fora muito criticada no monumento anterior, foi substituído por uma égua, e o escultor desenvolveu bem a anatomia do animal, criando um porte delicado.⁶¹ O monumento atesta o diálogo com modelos conhecidos de estátuas eqüestres. Para Vaccani, o *Monumento a Duque de Caxias* aproxima-se obras consagradas como o *Gattamelata* (1443-53) (Fig.46), de Donatello. Podemos também ressaltar a aproximação destas figuras ainda com monumentos italianos contemporâneos como o *Monumento a Garibaldi* (1883-96) (Fig.47), de Emilio Gallori, em Roma ou *Monumento a Vittorio Emanuele* (1890) de Cesare Zocchi (Fig.48), em Florença, pela pose segura e tranqüila do personagem representado. O escultor italiano Emilio Gallori afirma que queria imprimir em sua figura eqüestre a serenidade e a calma, que não poderiam ser dissociadas de uma figura como Garibaldi, “generoso e filósofo”, sempre humanitário.⁶²

Para Rodrigo Octavio, o escultor realmente quis criar dois diferentes tipos, representado na estátua de Caxias “um general de etiqueta”.⁶³ Dessa forma, enquanto o Osório é um “guerrilheiro audaz, que se lançava na refrega, Caxias era o Chefe disciplinado que, na calma e gravidade de sua função, de um ponto elevado, observava, comandava e vencia”.⁶⁴

É importante notar que Caxias é apresentado dessa maneira por Pedro Américo no quadro *Batalha do Avaí* e, a nosso ver, Bernardelli procura preservar a representação criada pelo pintor e fixada pela tradição. Essa também a imagem de Caxias presente no discurso proferido por Alberto de Faria, citado por Adriana Souza, que “assumia a tradição monárquica e conservadora de Caxias, afirmando que Bernardelli erguera

⁶⁰ Citado em WEISZ, Op.cit., p.104.

⁶¹ VACCANI, Op.cit.,p.125.

⁶² BERGGREN, Lars; SJÖSTEDT, Lennart. Op.cit.,p.89.

⁶³OCTÁVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, v.3, p.397.

a imagem de um ‘soldado e cidadão’ partidário da ‘ordem, da lealdade e do dever cívico’.⁶⁵

Os baixos-relevos

Para este monumento, Bernardelli realizou dois baixos-relevos com cenas relativas à Guerra do Paraguai. Um deles representa a entrada de Caxias em Assunção (fig.7B) e, o outro, uma cena de batalha ocorrida na ponte de Itororó (fig.8B).

A nosso ver, para a *Batalha de Itororó*, um dos modelos formais poderia ter sido os trabalhos realizados por Francesco Barzaghi, em um relevo como *La Battaglia di Magenta* (1881) (Fig.49) que compõe o *Monumento a Napoleone III*, pelo tipo de modelagem, com idéia da divisão em grupos distintos dos combatentes. No relevo de Bernardelli destaca-se os efeitos obtidos pelo artista, como o da estrutura da belíssima ponte que marcou o evento militar. Destacamos ainda a sugestão de atmosfera presente no céu e o realismo na representação da água que passa sobre a ponte.

Por outro lado, no relevo *Caxias em Assunção*, o artista segue a tradição da representação do triunfo militar. Da mesma forma, a referência pode ter sido uma outra obra de Barzaghi, *La entrata de Napoleone III e Vittorio Emanuele a Milano* (1881) (Fig.50), também para o *Monumento a Napoleone III*, pela chegada do grupo militar a uma cidade, com as edificações ao fundo e a saudação popular.

Um dos prováveis modelos para inserção de efeitos atmosféricos, como a representação de nuvens, além de obras como a de Barzaghi, deve ter sido o baixo-relevo *Alessandro Farnese recebe os embaixadores ingleses*

⁶⁴ Ibidem, p.397.

⁶⁵ SOUZA, Adriana Barreto de. Osório e Caxias: os militares que a república queria guardar. *Varia História*, Belo Horizonte, n.25, jul. 2001, p.239.

(Fig.51), para o *Monumento a Alessandro Farnese* (1620-1625), de Francesco Mochi.

O *Monumento a Duque de Caxias*, ao ser transportado para o alto de uma edificação comemorativa, em frente ao Ministério da Guerra, teve impossibilitada a visão da estátua e de seus relevos, devido à altura em que foi colocada a obra. Situada originalmente na Praça Duque de Caxias, ela mantinha uma relação com o seu entorno, que era uma grande preocupação do artista, como é possível notar também na polêmica sobre o local de colocação da obra no caso do *Monumento a Carlos Gomes*, em Campinas. Suely Weisz comenta a mudança de localização do *Monumento a Duque de Caxias*:

O projeto inicial exibia um equilíbrio correto entre a estátua, o pedestal, e a parte de cantaria, que não só embasava como também o realçava, pois a parte arquitetônica tinha sido idealizada como um elemento artístico. A colocação do monumento sobre uma estrutura arquitetônica muito mais alta impossibilitou essa leitura harmônica do todo, especialmente dos baixos-relevos que ficaram indecifráveis.⁶⁶

Esse aspecto que a autora ressalta é muito importante na trajetória do artista porque Bernardelli sempre trabalhou em seus projetos monumentais em cooperação direta com arquitetos, como Sante Bucciarelli ou Morales de los Rios.

2.3 – Monumentos a Benjamin Constant e a Floriano Peixoto

Rodolfo Bernardelli recebeu em 1894 e 1895 propostas para erigir monumentos a Benjamin Constant e a Floriano Peixoto, ambos não realizados, mas que demonstram o prestígio do artista na realização das obras que serviram para perpetuar a memória de personalidades ligadas aquele momento político.

⁶⁶WEISZ, *Op. cit.*, p.106.

O contrato desse primeiro monumento, do fundador da República, foi firmado entre o escultor e o Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Contamos apenas com uma breve descrição de como seria a obra, a ser erguida na Praça da República, no Rio de Janeiro, segundo o contrato firmado:

terá de altura em sua totalidade de 13 metros.(...) A base do pedestal medirá 12 m de diâmetro e terá a forma de uma estrela de granito.(...) Na parte central da estrela, e correspondente a cada raio dela elevar-se ao pedestais arquitetônicos, onde serão colocadas 5 figuras alegóricas, de mármore branco, representando A LIBERDADE, A ORDEM, A SCIENCIA, O TRABALHO E O PROGRESSO. As figuras estarão sentadas, e medirá cada uma 2,20 m. O fusto do pedestal será circular e de mármore de meia tinta, havendo no centro uma facha de mosaico na qual ler-se-á a inscrição – A MEMORIA DE BENJAMIN CONSTANT BOTELHO DE MAGALHÃES CONSAGRA A GRATIDÃO DOS BRAZILEIROS. Abaixo da cornija figurarão escudos correspondentes aos Estados do Brasil, ligados por festões de oliveiras. Sobre esta base ficará de pé a estatua em bronze do fundador da República, que terá 5,80 m.

O projeto de Bernardelli liga-se à noção de federalismo e de unidade da República brasileira e aos ideais positivistas, muito presentes no pensamento político do final do século, representados nesse projeto por meio das várias alegorias.

O *Monumento a Benjamin Constant* é finalmente inaugurado em 1926 na Praça da República, realizado pelo escultor Décio Villares, em outro contexto, ainda dentro de uma visão positivista. Ele é diferente do projeto de Bernardelli, tendo como enfoque principal a figura simbólica da Humanidade, Clotilde de Vaux, representada como uma mulher com uma criança no colo, as figuras de Benjamin Constant e de sua mulher, e os baixos-relevos feitos por Eduardo Sá com representações de passagens da vida do personagem.

Bernardelli deveria ainda erigir um mausoléu a Benjamin Constant no cemitério São João Batista, também não concretizado, e que nesse projeto contaria com um sarcófago com ornatos e com a figura da Pátria de

luto, sendo o sarcófago coberto parcialmente pela bandeira nacional. A estátua da PÁTRIA e todo o trabalho deste monumento seriam em mármore e, a nosso ver, ele seria muito próximo a proposta do Túmulo de Campos Salles, realizado por Bernardelli em 1916.

O *Monumento a Floriano Peixoto* foi proposto ao artista em 1895 pelo governo do estado do Amazonas, mas não foi realizado. No projeto de Bernardelli, o monumento contaria com uma estátua do Marechal representado com o braço esquerdo um pouco levantado e a mão entreaberta, provavelmente em atitude de discursar. Essa posição foi inspirada pela mensagem que ele fizera ao início da revolta, “cujo cunho característico foi inspirar confiança ao povo **pela lei e pelo seu patriotismo**. O movimento [da estátua] será sem pretensão e firme, a mão direita pousa sobre a espada desembainhada pronta para agir se fosse necessário”.⁶⁷

Segundo Bernardelli, o pedestal do monumento seria simples, quadrado em sua totalidade; na base seriam colocadas quatro águias do Amazonas para caracterizar o lugar onde o monumento seria levantado. Como ornato, ao invés de folhas de acanto dispostas nas volutas da base, próprias da tradição européia, ele optou por folhas de palmeiras abraçando as quatro volutas. Bernardelli comenta: “dispuz uma espécie de ornato que lembra a ornamentação de nossos primitivos povos. Em toda parte ornamental procurei fazer sentir que o Monumento é americano e para a América, o mármore será escolhido em harmonia com o bronze e polido para maior riqueza do conjunto”.⁶⁸

É importante ressaltar a preocupação do artista em inserir elementos decorativos com motivos regionais, que dariam um caráter

⁶⁷Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli a Eduardo Gonsalvez Ribeiro, governador do Estado do Amazonas. Rio de Janeiro, 16 out. 1895. Arquivo pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli/ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Pasta 35, 1895, n.1. Grifo nosso. Ortografia modernizada.

⁶⁸ Ibidem.

nacionalista ao projeto do monumento, que é um aspecto das artes que alcançará grande desenvolvimento durante a década de 1890.

Outro ponto importante é a escolha da combinação entre o bronze das estátuas e o mármore branco e polido na base, materiais que são frequentemente propostos por Bernardelli em seus trabalhos, estabelecendo assim um jogo de formas e cores na obra.

2.4 - Monumento a José de Alencar: a representação do escritor

O *Monumento a José de Alencar* (Fig.9B), localizado na Praça José de Alencar (antes Praça Ferreira Viana) na cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1897. Segundo a *Gazeta de Notícias*, a idéia de erigi-lo foi proposta pelos redatores do jornal o *Monitor Sul Mineiro*. A família Veiga entrou em contato com a redação da *Gazeta de Notícias*, que popularizou a idéia, divulgando a abertura de uma subscrição popular para o monumento a ser erguido na cidade e publicando, posteriormente, notas referentes aos donativos realizados. A campanha permitiu o assentamento da primeira pedra e do pedestal do monumento. Na ocasião de sua inauguração a imprensa ressaltou muito que se tratava de uma obra de escultor brasileiro. A *Gazeta de Notícias* apresentou na íntegra o discurso do escritor Coelho Neto e dos políticos presentes, como o prefeito municipal. Entre esses textos destacamos a fala de Olavo Bilac transcrita no jornal (ele foi encarregado de fazer a homenagem ao escultor), em que o autor comenta a imagem de José de Alencar presente no monumento:

Bernardelli deu a José de Alencar (mais conhecido ainda hoje como político do que como romancista) a mais bella e duradoura das consagrações, já agora é possível que a profissão das letras mereça mais respeito, uma vez que o povo está vendo que um homem de letras merece também a homenagem devida aos heroes e aos benfeitores da pátria.”⁶⁹

⁶⁹ JOSÉ de Alencar. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 maio 1897, p.1.

No jornal *O Paiz* encontramos um comentário ressaltando que é o primeiro monumento voltado a homenagear um escritor na cidade do Rio de Janeiro: “A crítica futura saberá apreciar o valor desse que Rodolpho Bernardelli apresentou, não como um retrato em bronze, mas como um monumento erguido pela primeira vez na capital do Brazil para honrar publicamente a memória de um literato”.⁷⁰ O monumento, desta forma, favorece a discussão sobre a homenagem devida aos homens de letras no país: “Não há no Brazil, senhores, esse **amor colectivo** da arte. O mesmo facto de se erguer hoje na praça pública a estátua de um homem de letras não prova que o Brazil comece a amar verdadeiramente aquelles que tentam fixar nas páginas de um livro, nas tintas de um quadro ou no mármore de uma estátua, a grandeza de sua terra.”⁷¹

Bilac nota que não há no Brasil uma grande motivação para erigir monumentos aos personagens ligados à cultura. O fato que demonstraria esse pensamento, segundo o autor, seria a demora de 12 anos para erigir o monumento a José de Alencar que, como foi comentado, ainda assim contou com várias atividades desenvolvidas por homens da imprensa e artistas para angariar os fundos necessários. Ressaltamos que o único monumento a um escritor existente no país era aquele em homenagem a Gonçalves Dias, erigido por volta de 1873 no Maranhão (Fig.82).⁷²

⁷⁰ JOSÉ de Alencar. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 02 maio 1897, p.1.

⁷¹ JOSÉ de Alencar. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 02 maio 1897, p.1.

⁷² Realizado em Lisboa pelo escultor português Pedro Carlos Quadrio dos Reis. O monumento é em mármore branco, e conta uma estátua do escultor: “Na mão direita do poeta, estendida para baixo, pende uma coroa de louros; a esquerda, à altura do peito, segura um rolo de papéis, aos pés do poeta estão a lira e a máscara. Na base do pedestal, as quatro faces apresentam-se talhadas em relevo, as efígies de Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Gomes de Sousa e João Lisboa.” Conforme NASCIMENTO, Lúcia Moreira do. *Alterações no Projeto de Praças para a Conservação de Centros Históricos. O Caso de São Luís do Maranhão*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2004. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, p.168.

O retrato de José de Alencar

O projeto do monumento foi comentado por Bernardelli com o jornalista Ferreira de Araújo, um dos integrantes da Comissão encarregado da execução do trabalho:

A estatua está sentada em acto de meditação. Será de bronze florentino, a base da estatua será redonda tendo quatro inscrições douradas sobre mármore e ornamentos de frutos e folhagens de nosso paiz. Essa base circular pousará sobre uma outra octogonal de mármore (ilegível) onde haverá 4 baixos relevos que poderão apresentar assuntos tirados do Guarany, Iracema, Mãe e Tronco do Ipê. Haverá mais espaço de (ilegível) entre quatro medalhões em baixo-relevo representando Pery, Ceci, Iracema e Martin (ilegível) acabando por dois grandes degraus.

A estatua os baixos relevos as medalhas e ornamentos são de bronze e a arquitetura do monumento será de mármore de diferentes nuanças.⁷³

Como nota Suely Weisz, há uma grande diferença na postura da figura da maquete daquela apresentada no resultado final (Fig.11B). Na maquete o personagem é representado cabisbaixo “dá a impressão de estar em um momento de pausa da leitura, descansando ou refletindo, mas mantendo o livro entreaberto marcado por um dedo. A cena nos parece mais expressiva, intimista e verdadeira que a da versão final”.⁷⁴ Para a autora esta versão não seria aceita pela comissão e pelo público, acostumado com uma representação mais tradicional do intelectual e político, como a do *Monumento a José Bonifácio*, de Rochet, e apresenta como exemplo disso o artigo intitulado “*Estátuas e Monstrenhos*” da revista *O Malho*, de 1928, que o coloca entre os monstrenhos da cidade, conhecido como “o homem que engraxa as botinas ali em frente ao Hotel dos Estrangeiros”.⁷⁵

⁷³Bernardelli, Rodolfo. [Minuta de carta a Ferreira de Araújo]. Documento do arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, pasta 27, cód.1, n.5. Citado em WEISZ, *Op.cit.*, p.111.

⁷⁴WEISZ, *Op. cit.*,115.

⁷⁵Citado por Weisz, p.117. ESPIL, Courtney. Estátuas e monstrenhos. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 27, n.1361, 13 out. 1928, p. 28-29,56.

A estátua sedestre popularizou-se em obras como *Voltaire sentado* (1781) (Fig.52), de Jean-Antoine Houdon, como ressalta Weisz⁷⁶, com representações de grande sucesso como *La Fontaine*, de Pierre Julien (ca.1785) (Fig.53), elogiada pelo pose natural do representado. Em seu pedestal encontram-se baixos-relevos com cenas das fábulas que “são ainda mais evidenciadas na raposa (...), com uma pata sobre um livro, que se insinua sob o manto de La Fontaine e olha para ele.”⁷⁷

Acreditamos que uma das referências de Bernardelli para a concepção do monumento possa ter sido o *Monumento a Vincenzo Bellini* (1882) (Fig.54 e 55)⁷⁸, de Giulio Monteverde. A obra foi descrita na revista *L'Illustrazione Italiana* de 2 de setembro de 1883:

O monumento merece toda a admiração: é uma das obras mais belas de Monteverde. É composta de uma base quadrada, da qual se vê uma escadaria com sete degraus, onde existem notas musicais. As estátuas (...) representam Norma, o Pirata, a Sonâmbula e o Puritano, e sobre um pequeno pedestal Vincenzo Bellini está sentado, com uma folha de música sobre o joelho esquerdo e com o braço direito apoiado sobre as costas da cadeira.⁷⁹

É provável que o escultor brasileiro tenha encontrado a principal referência formal no monumento de Monteverde. As figuras principais em ambos os trabalhos assemelham-se pela idéia de certa informalidade na postura dos personagens e por estarem ladeados por menções escultóricas de suas principais criações. Outra referência possível para Bernardelli

⁷⁶WEISZ, *Op. cit.*, p.115.

⁷⁷ LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França 1700-1789*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 247.

⁷⁸ O monumento a Vincenzo Bellini do escultor italiano Giulio Monteverde foi inaugurado em 22 de setembro na Praça Stesicoro de Catânia. Bellini foi um dos mais importantes compositores italianos do século XIX, compondo música sacra e principalmente óperas. No monumento de Monteverde ele foi representado ladeado por personagens extraídos de suas mais importantes óperas.

⁷⁹ Original: “ O monumento merita (...) ogni ammirazione: è una delle più opere del Monteverde. Si compone di un basamento quadrato, dal quale si innalza una gradinata di sette gradini, quante sono le note musicali. Le statue, che sorgono, rappresentano Norma, il Pirata, la Sonnambula e il Puritano, e su un piccolo dado, Vincenzo Bellini sta di musica spiegata sul ginocchio sinistro e col braccio destro appoggiato alla spalliera.” Cf. GIPSOTECA Giulio Monteverde. Collezione di Bistagno a cura di Patti Uccelli Perelli. Bistagno: Regione Piemonte: Comune di Bistagno, 2004, p.18.

poderia ter sido o *Monumento a Calderón de La Barca* (1880) (Fig.56), de Juan Figueras y Villa, que possui também a estátua sedestre e conta ainda com três relevos relativos a obras do escritor.

A figura de Vincenzo Bellini para o monumento foi pensada primeiramente por Giulio Monteverde em pé, conforme atesta uma fotografia de 1876 do esboço em argila, conservada no Archivio Fotografico del Comune di Genova. Os sucessivos estudos em terracota apresentam o compositor sentado, com o braço direito variando um pouco.

Em 1879 Monteverde apresenta um retrato do compositor próximo ao do resultado final da obra. A nosso ver, ele buscou dar uma postura mais natural ao personagem, que foi representado em um momento de inspiração, modelo a que Bernardelli recorrerá posteriormente.

Este tipo de representação fará sucesso em Roma na década de 1890, e poderá ser notado em vários monumentos públicos realizados naqueles anos, como aquele dedicado a Terenzio Mamiani, de Mauro Benini (1893).

Os baixo-relevos do *Monumento a José de Alencar*

Os baixos-relevos do monumento constituem uma parte importante do monumento e podem ser entendidos como composições que guardam grandes relações com o campo da pintura. Nota-se que a fase indianista do Alencar é privilegiada pelo escultor nesse monumento, principalmente pelos medalhões, em que há retratos de Martim, Iracema, Peri e Cecília (Figuras 19B, 16B, 17B e 18B) e em dois relevos, que contêm representações relacionadas aos livros *O Guarani* (1857) (Fig.13B) e *Iracema* (1865) (Fig.12B). Os outros relevos contêm ilustrações dos romances *O Gaúcho* (1870) (Fig.14B) e *O sertanejo* (1875) (Fig.15B).

Nossa análise procurou primeiramente buscar as passagens dos romances a que os relevos poderiam apresentar referências. No caso do relevo que trata do romance *Iracema*, para Alexander Miyoshi:

Iracema é provavelmente mostrada no capítulo sete do romance, no qual enfrenta o chefe de sua tribo, o tabajara Irapuã. Este, apaixonado por Iracema, pretende matar Martim enquanto ele dorme (Martim estaria no lado esquerdo do relevo, onde parece haver uma rede, amarrada a uma árvore). Iracema se interpõe a Irapuã, dizendo que o primeiro passo do chefe seria o “passo da morte”. Segundo o romance, Iracema deveria empunhar um arco e Irapuã um tacape. Talvez eles existissem no relevo, mas não resistiram (o monumento parece ter sido vandalizado inúmeras vezes).⁸⁰

Para Alfredo Bosi “o índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador”⁸¹ e, como ressalta ainda o autor, “a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono de sua pertença à tribo de origem”⁸². Bosi cita Machado de Assis, que escreveu a introdução do livro em 1875: “Não resiste, nem indaga, desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão.”⁸³ Para o autor, os romances de José de Alencar procuram mostrar uma visão conciliatória do enfrentamento entre selvagem e colonizador presente na história do Brasil:

Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitanias para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial. Nada disso impede, porém, que a linguagem narrativa de Alencar acione, em mais de um passo, a tecla da poesia. A beleza do prosa lírica reverbera aquém, ou, em outro sentido, além da representação do dado empírico que a crônica realista busca espelhar. E o mito, que essa prosa entretetece, se faz aquém, ou além da cadeia narrativa verossímil.⁸⁴

Dessa forma, para Bosi, o nativismo de Alencar é muito diverso daquele de Gonçalves Dias em *Primeiros Cantos* e *Timbiras*. Alencar formou-se no período que vai da maioridade precoce de D. Pedro II (de que

⁸⁰ MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Campinas, 2010. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. p. 377.

⁸¹ BOSI, 1992, p.177.

⁸² Ibidem, p.178.

⁸³ Ibidem, p.179.

⁸⁴ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.179.

seu pai fora um articulador) à conciliação partidária dos anos 50. Dessa forma, ele voltou-se não ao tema da destruição dos indígenas, como Dias, mas à “construção de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial”.⁸⁵

Em “*O Guarani*”, a passagem escolhida pelo escultor é o momento em que os Aimorés se preparam para atacar a casa de D. Antonio de Mariz, umedecendo as flechas com algodão e um produto inflamável, para incendiá-la. Peri se deixa aprisionar pelos índios, e envenena seu próprio corpo com curare, para que ao ser oferecido em banquete aos guerreiros também os pudesse matar.⁸⁶

Alencar descreve os aimorés como bárbaros, seres não civilizados: “enquanto se ocupavam deste trabalho [preparar as flechas], um prazer feroz animava todas essas fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorâncias e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana”.⁸⁷ Um pouco depois, o velho cacique dos Aimorés avançou sobre ele com uma imensa clava. Peri decepou então o punho do selvagem. Em seguida, depositou sua arma no solo e quebrou a lâmina. No romance, o velho cacique deu um passo a frente e fez um gesto enérgico com o braço direito decepado, indicando que ele era seu prisioneiro de guerra. Acreditamos que esta seja a cena representada no relevo. O personagem Peri se mantém altivo, “frio e indiferente”⁸⁸em comparação com os selvagens aimorés.

O romance “*O Gaúcho*”, segundo Araripe Júnior, foi o primeiro publicado por José de Alencar depois da crise política e tratava desse: “homem singular dos pampas, esse Manuel Canho, triste, excêntrico, cruel, em oposição a tudo, revoltado contra a sociedade, alimentando sistematicamente o ódio contra os homens...”⁸⁹ Esse aspecto da violência

⁸⁵ Ibidem, p.186.

⁸⁶ ALENCAR, José Martiniano de. *O Guarani*. Porto Alegre: L & PM, 2002. p.338-340.

⁸⁷ Ibidem, p.339.

⁸⁸ Ibidem, p.340.

⁸⁹ JUNIOR, Araripe. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978, cp.76.

na vida do personagem Manuel Canho é representado por Bernardelli em seu relevo. O gaúcho sai em busca do responsável pela morte de seu pai, ocorrida em sua infância, e o encontra pela primeira vez, enfermo. Compadecido, cuida dele. Volta então pela segunda vez a sua casa e o encontra já restabelecido, e mata-o perversamente com a mesma lança que fora usada na morte de seu pai. O escultor recriou a cena do embate entre os dois, ambos a cavalo, provavelmente a partir da narrativa do romance:

Foi então uma luta de rapidez e agilidade entre cavalos e cavaleiros; enquanto estes mudavam de atitude a cada instante, ora mascarando-se com o corpo do animal, ora, quando fugiam à desfilada, voltando a frente para não perder os movimentos do inimigo, os cavalos de seu lado apostavam de ligeireza e força nos galões que davam para o lado, e na prontidão com que empinavam para rodar sobre os pés, ou arremessar o salto.⁹⁰

Bernardelli, para esse relevo, parece ter sido inspirado pela pintura militar de Filippo Palizzi, principalmente em quadros e estudos como *Due soldati a cavallo, um italiano in atto di ferire e um austriaco (Napoli)*, 1867 (Fig.57)

A representação da paisagem tanto a da floresta como a dos pampas é um aspecto importante nos relevos de Bernardelli, porque demonstra a ênfase nas diferenças regionais do Brasil, tanto em termos da geografia como nos costumes, entre eles, as formas de vestir. Esse é um dado que marca a produção de Alencar, cujos romances contêm longos trechos em que o autor descreve minuciosamente os lugares onde se passam as histórias, os costumes locais e o vestuário.

No relevo “*O sertanejo*” (Fig.14B), acreditamos que o momento representado pelo escultor é uma passagem secundária do romance, mas de grande importância por denunciar o poder da aristocracia no nordeste. É aquele em que o capitão-mor Gonçalves Campelo, saindo para uma vaquejada, depara-se com a cabana do camponês José Venâncio, com uma

⁹⁰ ALENCAR, José de. *O gaúcho*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
Texto proveniente de: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

cumeeira de folhas de carnaúba recém-cortada. Campelo proíbe o camponês de cortar carnaúba em suas terras, pois a palmeira serve para fazer sombra ao gado na seca. Alencar ressalta a relação de poder entre o fazendeiro e o camponês: “O matuto curvou de leve o joelho, fazendo submissa reverência ao capitão-mór, que prosseguiu no meio de sua comitiva”.⁹¹

Eduardo Martins Vieira afirma que comparado a *Iracema* ou o *Guarani*, *O sertanejo* é um dos livros menos estudados de Alencar. O texto de Araripe Júnior seria ainda uma das referências fundamentais sobre o texto e traz uma visão um pouco negativa sobre essa obra do escritor após sua decepção com a vida pública e a política⁹². A nosso ver, Alencar cria nesse livro novamente um personagem um pouco desajustado, que é Arnaldo Louredo, como é também o gaúcho. É um romance em que o personagem está sempre em luta com uma aristocracia poderosa, que gerou tipos como o de Marcos Antônio Fragoso. Ele sobrevive em seu meio porque conta com um grande conhecimento acerca da natureza do lugar.

Considerando o aspecto formal, em dois relevos do monumento a José de Alencar, além de retomar o tema indianista, o artista cria uma belíssima representação da natureza local, que nos recorda as imagens da floresta brasileira realizadas por Johann Moritz Rugendas na década de 1830 (Fig.58).

A personagem Iracema nesse relevo foi associada a uma imagem feminina delicada, porém corajosa, que enfrenta o selvagem bárbaro (Fig.172B e 173B). No gesto de Iracema, como nota Luciano Migliaccio⁹³, encontramos ecos da valente figura feminina do quadro *Liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix (Fig.59), e isso nos permite pensar que

⁹¹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. 5. ed. São Paulo : Melhoramentos, [19--].,p.71. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em 20/04/2010.

⁹²MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: [s.n.], 1997. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, p.16-17.

⁹³Em conversa com autora em agosto de 2010.

o escultor quis inserir na composição a referência de uma mulher combatente, ligada aos ideais de defesa da revolução e da pátria.

A afirmação crescente do incentivo a uma postura cívica e patriótica dos cidadãos brasileiros será encontrada em livros publicados posteriormente como o de Affonso Celso, *Porque me ufano de meu país?* (1900) em que o autor prega um “ilimitado amor à pátria e dedicação absoluta, um afeto disposto a qualquer sacrifício, inclusive a própria vida.”⁹⁴ Celso retoma nesse livro o relato dos viajantes que percorreram o país no século XIX para “ensinar os brasileiros a ver a sua própria paisagem”.⁹⁵

O *Guarani* (Fig.13B) era, segundo Vaccani, a obra em baixo-relevo que mais agradava ao artista.⁹⁶ No trabalho, em que representou os Aimorés reunidos contra Peri, Bernardelli criou algumas figuras com acentuado relevo e dispôs os personagens em planos diversos, sugerindo assim diferentes profundidades na composição. Os índios armados com tacapes, ou ainda, agachados ao pé de uma fogueira, revelam em sua expressão e atitude um caráter de agressividade.

O artista explora nesses trabalhos os conceitos de selvageria e de aceitação do colonizador português, inspirado por personagens da literatura brasileira, mas que recriam o imaginário do país nos primeiros anos de colonização, onde se coloca a ausência de civilização.⁹⁷ A imagem remete a uma reunião de indígenas que recorda imagens produzidas por

⁹⁴ SILVA, Karla Goularte da Silva. *Os Nacionalismos nos livros de leitura da Primeira República (1889-1930)*. Criciúma: S.N., 2010 Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc, Curso de Pós-Graduação em Educação. Dissertação de Mestrado em Educação, p.48.

⁹⁵ Ibidem, p.65.

⁹⁶ VACCANI, Op. cit., p.79.

⁹⁷ Essa idéia vai persistir nos escritos de Julia Lopes de Almeida, que em *História de nossa terra* (1907), escreve sobre a importância da civilização para os povos bárbaros. Cf. SILVA, 2010, p.71. Segundo Manuela Carneiro da Cunha a partir do segundo quartel do século XIX começa a se desenvolver o pensamento de que os índios são a infância da civilização. Cf. CUNHA, CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.). “Política indigenista no século XIX”. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 135.

viajantes como a prancha de Jean-Baptiste Debret para a sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (Fig.60).

O relevo *O Guarani*, porém, tem algo de encenação teatral, como notou Jorge Coli⁹⁸ e parece mesmo fazer referências aos cenários de apresentações da ópera *Il Guarany* (Fig.61), de Carlos Gomes, que popularizaram o livro, com os dois personagens principais em destaque na frente do palco.

Nas composições ligadas a representações regionais Bernardelli, a nosso ver, propõe a afirmação de uma nova visualidade, como aquela da pintura de Pedro Weingartner, como em *Nova Veneza* (1893) (Fig.62), voltada à paisagem e tipos do sul do Brasil, ou na retomada da representação da floresta brasileira, como em *Sertanejas* (1895) (Fig.63), de Antonio Parreiras.

Um novo tratamento em relação aos temas que encontrarão desenvolvimento no começo do século XX aproxima esses relevos de Bernardelli a quadros como *Fim de Romance* (1912) (Fig.64), de Antonio Parreiras, pela tragicidade da vida no campo: “em que a morte é o desenlace inevitável”⁹⁹, ou a *Volta do Trabalho* (1911) (Fig.65), de Carlos Chambelland, pela representação da vida dos trabalhadores do nordeste do Brasil. Em *O Sertanejo*, o miserável camponês no centro da tela nos remete a imagens do universo simbolista de Puvis de Chavannes, como em *Pobre Pescador* (1881) (Fig.66), pela resignação e mistério da figura.

Bernardelli realizou belíssimos medalhões para o monumento a José de Alencar, como *Peri* e *Iracema*, obras que dialogam com trabalhos de artistas franceses como David d’Angers e Auguste Preault. O medalhão do monumento que contém a imagem de Peri (Fig.17B), do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, é um trabalho que se destaca pelo

⁹⁸ Em conversa com a autora, em dezembro de 2009.

⁹⁹ COLI, Jorge. Violeiro violento. In: ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial, Pinacoteca, 2009, p.105.

volume que o artista imprime ao dorso do personagem e ao rosto do personagem, a forma como bracelete de penas alcança o círculo que contorna o medalhão e os longos cabelos lisos, dispostos em massas, que se confundem com o adereço de penas que os ornamenta. Além disso, a maneira como a luz incide no relevo destaca as formas do indígena contra a floresta de grandes árvores que faz o fundo. O rosto sério de Peri, marcado pelos traços étnicos, é outro dado que impressiona o espectador. Sua imagem nos faz recordar o comentário de Alfredo Bosi sobre a imagem do índio em Alencar: “a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador”.

No medalhão *Iracema* (Fig.16B), o escultor propõe unicamente um retrato da personagem, sem nenhum tipo de representação para compor o fundo, retomando a iconografia do relevo presente no monumento. A ornamentação da indígena nos lembra a da *Faceira* (1880) (Fig.47B), pelo uso de uma grande pena para prender os cabelos e o colar de contas ao colo. Seu rosto possui uma expressão acentuadamente dramática.

O *Monumento a José de Alencar* tem um grande sentido para o momento político em que foi erigido. Por ocasião da colocação da primeira pedra, o escritor Machado de Assis proferiu um discurso em que destacava suas qualidades de literato, embora José de Alencar tivesse atuado também como político. Arthur de Azevedo faz um comentário similar: “se ele se limitasse a ser o romancista e o dramaturgo que foi e o poeta que deveria ter sido, a sua obra seria um monumento ainda mais eterno que o bronze da estátua que hoje erguemos.”¹⁰⁰ Acreditamos que esse comentário é devido a postura política conservadora de Alencar, em questões polêmicas como a abolição da escravidão.

É importante ressaltar que a obra de Alencar é marcada por “imagens recorrentes de poder e conflito”¹⁰¹ que ainda permeavam a

¹⁰⁰ AZEVEDO, Arthur. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 maio 1897, p.1.

¹⁰¹ RIZZO, Ricardo M. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Depto. de Ciências Políticas/FFLCH/USP, 2007.p.11.

sociedade republicana. Este fato explicaria a retirada da menção no monumento à peça *Mãe* (1860), que tratava da escravidão, agora abolida, ou à *Tronco do Ipê* (1871), cuja história se passava em uma fazenda do interior fluminense, e sua substituição por dois relevos que abordam a idéia de diversidade regional no nordeste e no sul do país. Esse foi o tema principal do discurso de Machado de Assis e, como procuramos demonstrar, está presente na concepção geral do monumento, por meio da escolha dos temas para os relevos:

O espírito de Alencar percorreu as diversas partes de nossa terra, o norte e o sul, a cidade e o sertão, a mata e o pampa, fixando-as em suas páginas, compondo assim com as diferenças da vida, das zonas e dos tempos a unidade nacional da sua obra.

Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas.¹⁰²

Dessa forma, em seus relevos, o monumento de Bernardelli parece retomar as relações históricas da pintura de paisagem e de gênero, voltadas à criação de imagens do Brasil, partindo de desenhos e pinturas realizadas por pintores viajantes que aqui estiveram, para alcançar as novas propostas artísticas dos anos 1890.

2.5 - Monumento ao Descobrimento do Brasil

O *Monumento ao Descobrimento do Brasil* (fig.20B, 21B e 22B), como nota Weisz, é considerado pela crítica como o mais “exuberante e arrojado” dos monumentos erigidos na época na cidade do Rio de Janeiro.¹⁰³ Foi realizado por encomenda da Associação Comemorativa do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, que era composta pelo Almirante Balthazar da Silveira, presidente, Dr. Benjamin Franklin de Ramis Galvão,

¹⁰² Machado de Assis. A ESTÁTUA DE JOSÉ DE ALENCAR. Discurso proferido na cerimônia do lançamento da primeira pedra da estátua de José de Alencar.

vice-presidente, Dr. André Gustavo Paulo de Frontin, vice-presidente, Dr. Oscar Varady, secretario, Capitão-tenente Eduardo Midosi, secretario, cpHenrique Coelho Netto, secretário, Barão de Quartim, diretor, Dr. Sá Vianna, diretor, Conselheiro Ernesto Cibrião, Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música, Rodolfo Bernardelli, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, o arquiteto Adolpho Morales de los Rios e o crítico português Ramalho Ortigão, entre outros.

O monumento constava entre os vários preparativos para o evento, organizados por esta Comissão, e teve como início a idéia da execução de uma estátua a Pedro Álvares Cabral, proposta por Ernesto Cibrião em sessão da Associação do Quarto Centenário de 06 de agosto de 1898. Não houve concurso para a execução do monumento porque, segundo a Comissão, “não só a urgência do caso afastava a idéia de qualquer concurso, **como não havia quem pudesse no Brasil disputar a primazia ao laureado mestre**. E os resultados vieram demonstrar amplamente o acerto d’essa deliberação.”¹⁰⁴

Segundo o *Livro do Centenário*, a conversa entre Ernesto Cibrão e Bernardelli resultou na proposta da estátua do descobridor, acrescida de mais duas figuras.¹⁰⁵ Cibrão, em seu relatório, refere-se ao pedestal e a cena histórica proposta pelo monumento. Podemos notar que a sugestão de outras figuras na composição é de Bernardelli:

Como convinha ao passo histórico dar a estátua um pedestal de arrecifes, erguendo-a no litoral com a frente para o interior, objetou-se a impropriedade de oferecer a figura o dorso ao mar, acudindo logo o artista com a intervenção de mais duas figuras, que, face ao oceano, não só atenuariam a impropriedade, mas a inverteriam em um só predicado.¹⁰⁶

¹⁰³ WEISZ, *Op.citp.*100.

¹⁰⁴ ASSOCIAÇÃO DO QUARTO CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL. *Livro do Centenário (1500-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901, v4, p.88.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.89.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.88.

É importante a descrição feita por Cibrão do Monumento para entendermos o momento escolhido pelo artista: “O estatuário surpreende o heroe no momento de cantar (que é o verbo dos cronistas, como quem hoje diria, implantar com força) a bandeira branca da Cruz de Cristo, o glorioso estandarte das grandes navegações e das grandes conquistas, na nova terra, empossando d’ella para o rei e para a grei”.¹⁰⁷

O primeiro projeto, cuja maquete foi perdida, pôde ser conhecido por meio de alguns desenhos de monumentos feitos pelo artista (Figuras 177B, 178B, 179B, 180B, 181B e 202B) que revelam a idéia da criação de “um cais, com uma escadaria ligando a murada ao mar e o grupo escultórico pousado sobre um pedestal”.¹⁰⁸ A proposta teria sido recusada devido ao elevado custo e à exigüidade da verba. A cena inicial seria reelaborada pelo artista, de forma reduzida, com a criação de um rochedo e de um pedestal sobre o qual se encontram os personagens ligados a este momento histórico (Fig.177B), avistando a terra.

Segundo Arthur de Azevedo, Bernardelli teve apenas um dia e uma noite para criar esse último trabalho, que foi realizado em Paris, com a fundição em bronze feita nas oficinas Thiébaud. O monumento tem a altura de 10 metros, com o pedestal, o que já representa uma redução se comparado com o que o escultor propusera inicialmente.

O grupo escultórico em seu topo é composto pela representação do descobridor Pedro Álvares Cabral, que, do alto dos arrecifes, em uma das mãos segura o chapéu, em atitude de respeito à terra recém-descoberta. e em outra finca a bandeira da Ordem Militar de Cristo, pela figura do escrivão Pero Vaz de Caminha, que tem na mão a carta ao rei Dom Manuel, com a primeira descrição da terra e de seus habitantes, e finalmente por Frei Henrique de Coimbra, o religioso que celebrou a primeira missa no país recém-descoberto, representado de braços cruzados sobre o peito, segurando em uma das mãos uma cruz. O grupo

¹⁰⁷Ibidem, p.88.

¹⁰⁸WEISZ, *Op.cit.* p.120

está assentado sobre um pedestal de granito em formato hexagonal, que conta com uma faixa de bronze com as cruzes de Cristo emolduradas em cercadura de estilo manuelino.

A base hexagonal foi projetada pelo arquiteto Morales de Los Rios, e nela encontram-se gravadas as inscrições:

“Qual a palmeira que domina ufana
Os altos topos da floresta espessa,
Tal bem presto há de ser no Mundo Novo
O Brasil bem fadado.”
(JOSÉ BONIFÁCIO – Ode aos baianos.)¹⁰⁹

“A terra ... em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo...” – (PERO VAZ CAMINHA – Carta.)

“Goza de tanto bem terra bendita, e da Cruz do Senhor teu nome seja.”
– (DURÃO – “Caramuru”, VI-59).

Encontram-se gravadas ainda as datas “1500” e “1900” e a inscrição: “A Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil mandou erigir este monumento”.¹¹⁰

É possível apontar certas analogias entre o Cabral de Bernardelli e algumas representações de Cristóvão Colombo, já bastante consolidadas ao longo do século XIX na Europa e na América Latina, tanto no campo da escultura como da pintura. Alguns exemplos desse tipo de imagem podem ser vistos na estátua feita pelo escultor José San Martín (Fig.67), ou a de Rafael Atché (Madri, Museu di Historia de Cita) ou no grupo escultórico composto pelas figuras de Colombo e Martín Pizon (Fig.68), um oferecimento da comunidade hispânica a cidade de Nova York, e assim como em telas como o *Primeiro desembarque de Colombo na América* (1862) (Fig.69), de Dióscoro Teófilo Puebla Tolín, em que vemos a representada pelo pintor a emoção dos navegadores ao chegarem a um novo continente.

¹⁰⁹ Ode em 3 trechos publicada em *Poesias Avulsas de Américo Elísio*, Bordeaux, 1825 .

¹¹⁰ Informações constantes em: <http://rememorarte.blog.br/?p=1806>. Acesso em 20/08/2010.

A obra de Bernardelli mantém um diálogo especial com o *Monumento a Cristóvão Colombo* (1892) (Fig.70), de Gaetano Riso, um oferecimento da colônia italiana à cidade de Nova York, que é composto por uma coluna que tem em seu topo a figura de Colombo. A revista *L'Illustrazione Italiana* traz uma descrição do personagem que em uma das mãos segura uma haste de timão, a outra mão pousada nos quadris e fita o horizonte longínquo, como a avistar a terra. O monumento possui em sua base dois baixos-relevos que se referem ao descobrimento e posse da nova terra.

Em um dos relevos do monumento Colombo e sua tripulação, em terra, agradecem a Deus pela descoberta (Fig.71). Um navegador ajoelhado carrega sobre as costas uma bandeira de Castelha e outro, curvado, beija reverenciosamente a veste de Colombo.¹¹¹ Bernardelli em seu grupo alude também ao momento em que Cabral pisa a terra pela primeira vez, tirando o chapéu em reverência, e deslumbra-se com o cenário natural que o circunda, fixando ainda no bronze as ações das pessoas que o acompanhavam.

A escolha das inscrições e dos trechos da carta de Caminha e de Santa Rita Durão, feita pela própria Associação, remete à idéia do progresso material em uma terra nova, propícia e abençoada pela Igreja Católica. Por outro lado, o poema de José Bonifácio, que faz a menção a um país que se distingue no Novo Mundo, é importante ainda por homenagear a memória de um personagem político caro aos ideólogos do regime republicano, por sua postura contrária aos “excessos democráticos” e a liberdade sem medidas, além da sua preferência por soluções moderadas e reformistas, que agradava inclusive aos positivistas.¹¹²

Segundo Armelle Enders, Bernardelli procurou realizar “uma alegoria da história do Brasil”, por meio da representação dos três personagens.¹¹³ A polêmica em torno da importância da figura do

¹¹¹ *L'Illustrazione Italiana*, Milano, anno XIX, n. 41, 9 ottobre 1892, p.244.

¹¹² VIOTTI, *Op.cit*,p.117-118.

¹¹³ENDERS, Armelle. “O Plutarco brasileiro”: a produção de vultos no Segundo Reinado. Disponível em www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/283.pdf. Acesso em 19 maio 2009.

navegador no descobrimento do Brasil na década de 1890, pode também haver motivado o escultor a compor um grupo em que a figura principal de Cabral é equilibrada pela representação da religião e a cultura.

Como nota Elisabeth da Costa Leal¹¹⁴, os positivistas nos primeiros anos da década de 1890, evitavam mencionar a figura de Cabral nas comemorações do Descobrimento do Brasil, para não realizar uma apologia a Portugal e a monarquia, e a solução encontrada foi relacioná-lo à figura de outros navegadores, como Cristóvão Colombo, que era italiano. Um outro aspecto importante é que, segundo a autora, ao tratar do encontro entre a civilização europeia e os índios, os positivistas tinham consciência de que este encontro havia sido responsável pela dizimação indígena e pela apropriação de suas terras, temas de alguns de seus folhetos, e fizeram inclusive propostas de modificações na Constituição a esse respeito.

Leal nota que alguns periódicos, como a *Revista Illustrada*, apresentavam uma visão diferente daquela proposta pelos positivistas, na qual com o Descobrimento do Brasil ocorrera a chegada da civilização e do progresso, e eram contrapostos dessa maneira, por meio de imagens, o 3 de maio de 1500, com uma representação da chegada dos europeus e dos índios que a observam escondidos, e o de 1890, sendo esta última data estava representada por meio da festa pública celebrativa ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, toda enfeitada com bandeiras para o evento. Outro evento celebrado na ocasião é a maior ligação entre Brasil e Portugal, com a união dos dois povos. Dessa forma uma versão conciliatória do descobrimento é apresentada em texto da *Gazeta de Notícias* de 03 de maio de 1900, que ressalta:

¹¹⁴ LEAL, Elisabete da Costa. O Calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento do Brasil em 1890: versões de história e militância positivista. Disponível em: www.scielo.br/pdf/his/v25n2/03.pdf. Acesso em 22.10.2010.

Os brasileiros, comemorando o 4º Centenário de 3 de maio de 1500, florificam os feitos dos navegadores portugueses; honrando seus genitores honra-se a si mesmos. O almirante Pedro Álvares Cabral bem merece a consagração da fama do seu nome nesta terra, que o luzente Pantheon de sua imortalidade.

A intelligencia e o patriotismo brasileiro, compreendendo os sentimentos que nobilitam um povo, respeitando a magestade da história, **petrificam no marmore e immortalizam no bronze a memória e o vulto de Cabral.**

Não se diga que a comemoração do 4º centenário é simplesmente em honra de um estrangeiro. Todas as razões dão ao almirante português mais do que a naturalização nesta terra. (...) Cabral encontra, aqui, a mais bella e a mais verdadeira das consagrações a do entusiasmo popular. **No monumento do largo da Glória nos desempenhamos dum dever sagrado, dever da nossa dignidade nacional,** que de certo não se submete ao julgo de paixões, odientas, mesquinhas e rasteiras.

115

É importante lembrar que o *Monumento ao Descobrimento do Brasil* representa uma manifestação concreta do pensamento ufanista que começava a se afirmar no país naquele momento, e encontra similaridades no livro de Affonso Celso, *Por que me ufano de meu país*, como nota Marcelo Wanderley, por “oferecer às novas gerações os ‘ensinamentos’ próprios ao reforço do sentimento patriótico, na mesma linha do que fizeram logo depois Olavo Bilac e Coelho Netto em ‘Contos pátrios’ valendo-se da ficção.”¹¹⁶ O autor ressalta que a “grandeza física, beleza paradisiaca, flora rica e solo fértil dariam embasamento a excelência nacional, convertendo-se em signos potenciais”¹¹⁷, amparado por duas fontes de inspiração interdependentes: a providência divina e os recursos naturais.

É nesse sentido que podem ser entendidas as inscrições presentes no pedestal do monumento. Em 1899, o escultor realizou o modelo definitivo da cabeça de Pedro Álvares Cabral, sobre o qual gravou a frase,

¹¹⁵ COMEMORAÇÃO do Centenário do Descobrimento do Brasil. Gazeta de Notícias, 03 maio 1900, p.3.

¹¹⁶ WANDERLEY, *Op.cit*, p.157.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.158,

“Salve! Terra Bendita!”¹¹⁸, em que notamos a mesma predominância do pensamento ufanista que permeia toda a concepção do monumento.

A figura de Cabral, por seu costume de época e, principalmente, pela pose, em que reverencia a nova terra, como já foi comentado, poderia remeter a representação presente no relevo do *Monumento a Cristóvão Colombo*, citado acima.

A figura de Frei Coimbra, a nosso ver, faz lembrar uma escultura como *San Francesco* (1880) (Fig.72) de Giovanni Duprè, cuja cabeça do santo, para Spalletti, é “modelada com uma expressão de tocante intensidade”¹¹⁹ e do qual Bernardelli recuperou o sentimento de fé e humildade que o personagem parece expressar, com os braços cruzados a altura do peito. Frei Coimbra, no entanto, segura uma cruz com a mão direita e volta seus olhos para o céu, como em agradecimento pela descoberta.

Foi possível notar que a figura de Caminha, pela pose apresentada, remete ao diálogo com a representação de *Colombo* (1875) (Fig.73) de Charles Cordier, para o *Monumento a Cristóvão Colombo* (1877), existente na Cidade do México, em que personagem “com o braço estendido e mão aberta voltada para o alto, parece dar graças pela terra descoberta.”¹²⁰

As três figuras foram criadas por Bernardelli com grande individualidade, de forma que para ver totalmente cada uma delas é preciso girar em torno do monumento. Cada personagem tem uma pose e expressão coerente com o papel histórico desempenhado. O artista explora nesse grupo escultórico o jogo de poses dos personagens, que se desvendam com o deslocamento do espectador, e revela uma comoção cívica particular em cada um deles.

¹¹⁸ MATTOS, Ana Lúcia de. Monumento do descobrimento do Brasil por Rodolfo Bernardelli. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, n.4. Rio de Janeiro, MNBA, maio/dez. 1985. [n.p.]

¹¹⁹ SPALLETTI, Ettore. *Giovanni Duprè*. Milano : Electa, 2002, p.285.

¹²⁰ Néstor Ponce de León. *The Columbus Gallery*. The 'Discoverer of the New World' as represented in Portraits, Monuments, Statues, Medals and Paintings Historical Description. BiblioBazaar, LLC, 2009, p.113.

2.6 - Monumento a Carlos Gomes (1905)

A análise de textos e imagens publicados em periódicos de época, como a revista *Renascença*, nos permitiu reconstituir o processo de realização do *Monumento a Carlos Gomes* (Fig.26B e 27B), com suas várias maquetes. O artista realizou diversos desenhos para obra, em que procura projetar não só a pose do maestro (Fig. 189B e 190B), como a posição da figura feminina no monumento (Fig.187B e 188B). Para realizá-lo, ele parte de diferentes projetos de obras tumulares, como lhe havia sido proposto inicialmente pela comissão responsável, para depois passar a elaborar propostas para um monumento-túmulo que ora enfatiza a atitude do maestro a compor ou, como foi representado por fim, a reger uma orquestra.

A existência de várias maquetes e desenhos feitos pelo artista nos revelam suas diversas concepções para o monumento, assim como alguns cartazes produzidos na época (Fig.74). Como fonte de algumas relevantes informações apresentadas, damos os créditos a Marisa Guimarães Dias (responsável pelo setor de escultura do MNBA) em seu pioneiro e relevante estudo sobre este monumento.¹²¹

Em 16 de novembro de 1896, faleceu em Belém do Pará o compositor Antonio Carlos Gomes. Sua morte comoveu todo o país, e solenes exéquias foram executadas em Belém. A pedido da Câmara Municipal de Campinas, com a intervenção do governador do Estado, Manuel Ferraz de Campos Salles e do governador do Pará, Lauro Sodré e do presidente da República, Prudente de Moraes o corpo foi trasladado para Campinas, sua cidade natal, que lançou uma campanha popular para erigir um monumento ao artista. A comissão encarregada de erigir a princípio um mausoléu e depois um monumento-túmulo ficou constituída

¹²¹ DIAS, Marisa 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.

em 24 de setembro de 1896, pelo Barão de Ataliba Nogueira, Bento Quirino dos Santos, César Bierrenbach, Carlos Kaisal e Leopoldo Amaral. Em outubro de 1897, o monumento foi encomendado a Rodolfo Bernardelli.¹²²

Em 19 de setembro de 1899 ficou deliberado pela Comissão responsável a escolha de Monumento-túmulo: que “se levantasse uma estátua na praça pública, com a cripta onde devesse ficar encerrado o corpo do eminente compositor, a exemplo do que foi feito no Rio com o venerando general Osório.¹²³ O local foi escolhido pela comissão pelo arquiteto Ramos de Azevedo e ali onde no passado existia a Casa da Câmara e Cadeia, na esquina das ruas Barão de Jaguará e Bernardino de Campos, onde foi colocada a primeira pedra da obra em 18 de setembro de 1903. Mesmo assim a escolha do local foi bastante polêmica. Os restos mortais de Carlos Gomes foram transferidos do Cemitério da Saudade e do jazigo da família Ferreira Penteado no dia 29 de junho de 1904.¹²⁴

O monumento foi inaugurado em 02 de julho de 1905 (Fig.25B), devido às inúmeras dificuldades que o escultor encontrou para concretizar a obra.

A revista *Renascença*, um dos principais periódicos voltados à divulgação das artes no Rio de Janeiro, dirigida pelo irmão do escultor, Henrique Bernardelli, traz um comentário sobre o monumento, ilustrado por belíssimas fotografias (Fig.75). O artigo era assinado por Manuel de Souza Pinto, que se propôs a comentar as variadas propostas para a obra por meio de suas várias maquetes. Acreditamos que o autor do artigo contou com a colaboração do próprio Rodolfo. Destacamos um trecho introdutório do texto em que o autor comenta a existência dos vários projetos:

¹²² AZEVEDO, Arthur de. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 out. 1897.

¹²³ AMARAL, Leopoldo. *Campinas: recordações*. São Paulo: s.n., p.78

¹²⁴ MONUMENTO a Carlos Gomes. *Correio Popular*, Campinas, 21 de maio de 1989.

O monumento que triumphalmente Campinas desvendou no primeiro domingo do passado Julho, prelo consciente e digno d'essa cidade honesta ao mais divulgado e universal dos maestros brasileiros, é, como se sabe, obra do insigne professor Rodolpho Bernardelli.

Esse monumento que, á primeira vista, poderá parecer apenas mais uma estatua sahida das mãos vigorosas que amoldaram as pedras do *Christo e a adúltera*, o bronze de *Pedro Alvares* – as duas mais perfeitas attitudes da estatuaria brasileira – tem porém, atraz de si, uma ascendência notável de *maquettes* diversas que é pena que não tenham sido algumas integralmente realizadas¹²⁵

Depois de ressaltar a importância das maquetes, continua o autor comentando o resultado final:

Essa obra tal como ficou a descoberto, agora em Campinas, não representa, quanto a mim, a melhor obra de Bernardelli, por minimamente representativa do esforço, da exuberância creadora, da paixão exaltante que o escultor dedicou ao assumpto.¹²⁶

Das maquetes apresentadas na revista *Renascença*, nos interessou especialmente aquela que conta com uma estrutura arquitetônica em estilo egípcio, na qual se acumulam os volumes de suas várias partituras. Encimada pelo busto do maestro, de seu interior sai uma figura de anjo com o semblante entristecido (Fig.30B). Nessa maquete Bernardelli dialoga com trabalhos como o *Monumento de Maria Cristina* (1791-5) (Fig.76) da Áustria de autoria de Antonio Canova ou, em uma referência mais contemporânea, a obras de Monteverde como a *Capella Bruni* (1876) (Fig.77)

Um outro projeto importante é a maquete existente atualmente no Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes em Campinas (fig.28B): “É uma grande caixa sepulchral de pedra com a estatua jacente do maestro, uma lyra sobre o peito, meio coberto pela bandeira brasileira, um anjo de azas fortes vela a tranqüilidade do seu repouso”.¹²⁷ Conforme foi possível apurar em nossa pesquisa, o intuito de doar as maquetes do

¹²⁵PINTO, Manuel de Souza. O momento a Carlos Gomes. *Renascença*, Rio de Janeiro, agosto 1905, ano II, n.18, p.45.

¹²⁶ Ibidem, p.46.

monumento a Carlos Gomes ao Centro de Ciências, Letras e Artes - CCLC de Campinas ocorreu ao artista em 1928, quando ele se propõe a restaurar as peças. Bernardelli procurou assim preservar a memória sobre o seu trabalho escultórico, por meio da doação àquela instituição.

É possível apontar relações entre a maquete existente no CCLC e uma obra de Giulio Monteverde: o túmulo do Conde Massari (Fig.78). Realizado para o cemitério de Ferrara tornou-se uma obra importante dentro da produção do escultor italiano, quando foi apresentada com grande sucesso na Exposição Universal de Paris de 1878. Sobre esse túmulo encontramos comentários em texto publicado na revista *L'Illustrazione Italiana* (1878), em que o autor ressalta a novidade da concepção formal, que conta a representação do corpo do morto envolto em um lençol mortuário e colocado sobre um leito fúnebre, em sua cabeceira uma figura do anjo com longas asas, apóia suas mãos sobre o travesseiro do defunto e se curva com cuidado amoroso a mirar-lhe o semblante, como um anjo da guarda que protege no caminho da vida. Como nota o crítico da *L'Illustrazione*, o contraste entre espírito e matéria, idealização e realismo, é trabalhado por Monteverde com sensibilidade.

Observamos que Bernardelli revela a influência por Monteverde em sua maquete que, apesar de apenas esboçada, permite observar a beleza formal do anjo e a delicadeza da elaboração do rosto de Carlos Gomes e do panejamento da sua túnica. Embora Bernardelli trate a figura com bastante realismo, por exemplo, no retrato do morto, dá uma postura e uma expressão idealizada a cada um de seus personagens, tanto pelo anjo que olha com admiração o rosto do morto, como pela serenidade da figura de Carlos Gomes que parece dormir, com a lira sobre o peito. A maquete existente no Centro de Letras e Ciências de Campinas constitui, dessa maneira, uma bela concepção de obra de arte funerária, delicada e intimista.

¹²⁷Ibidem, p. 48.

O autor do texto publicado na *Renascença* passa então a comentar os projetos realizados por Bernardelli, agora já concebidos a partir da idéia de um único monumento público:

Compõe-se d'um pedestal formado por meio tronco d'uma columna regular, onde se enlaça uma coroa – representando que o consagrado é a base primeira e talvez única da musica brasileira. No socalco do pedestal, na lamina do degrao, inscrevem-se alguns compassos famosos da sua obra. Sobre a columna ergue-se, tocada de novidade e graça a figura do maestro numa **scena intima**. Há um piano aberto com seu banco de frente e em pé, de *pyjama* alamarado, caseiro, matutino, na flagrante expressão d'uma harmonia nova que lhe acode à mente, Carlos Gomes abandonou nesse instante o piano onde ainda a mão deslisa e de cabeça sacudida e orgulhosa como a d'um leão d'atalaia, de perfil sobre o piano, vae escrever com a penna, que a dextra sustenta, o fresco accorde entrevisto.
(...) Sobre o piano pousa ao de leve, numa attitude grácil, a figura da gloria que debruçando, segreda ao ouvido do maestro a maviosa canção dos iniciados¹²⁸

Essa maquete também não foi aprovada pela comissão provavelmente por revelar-se intimista demais e apresentar a idéia do compositor em sua casa, com roupas cotidianas, no momento de inspiração para algum trabalho novo (Fig.31B). Para nós, essa proposta bastante original assemelha-se, por exemplo, a representação de *William Shakespeare* (1758) (Fig.79), executada pelo artista francês Louis François Roubillac. Como nota Marisa Dias, a concepção que apresenta Carlos Gomes ao lado do piano, vestindo a roupa que usava em casa, era a preferida pelo artista, que a considerava muito original e diferente dos monumentos erguidos na Europa.¹²⁹

Por fim, o autor do artigo comenta o resultado final do monumento, descrevendo o pedestal e as figuras que a integram:

A photographia já se encarregou de divulgar por esse paiz fóra o elegante recôrte da nova obra de Bernardelli. É um pedestal de pedra alegrado com palmas e lyras doiradas.

¹²⁸ Ibidem, p.265. Grifo nosso.

¹²⁹ Ibidem, p.265-266)

No sócco da columna senta-se magestosa a figura de Campinas pannejada com firmeza e coroada com o seu diadema blasonar.

E lá em cima, enfim, enérgica e correta, no aprumo de sua casa de bronze, a estatua dominadora e possante do maestro, frente á estante, com a batuta na mão, no seu gesto vigoroso de dominador de harmonias. É notável de expressão e modelado a cabeça que attrahe e prende o olhar do menos impressionavel dos observadores – grande cabeça de sonhador e illuminado, de grenha revolta, olhando vagamente o horizonte, como que sentindo passar no ar um som novo numa onda sonora.¹³⁰

Bernardelli esclarece que a figura que simbolizava a cidade de Campinas em uma das maquetes foi imaginada representando a História colocando uma coroa e uma palma em homenagem ao músico (Fig.32B).¹³¹ Posteriormente, Bernardelli alterou o projeto para uma posição mais adequada ao assunto, visto que se tratava de uma figura alegórica representando uma cidade, que tinha como atributos a estabilidade e a imponência da autoridade. Dessa forma ela não poderia ficar de pé no pedestal e principalmente de costas para o público.¹³² O artista colocou a alegoria feminina sentada, portando um cetro em uma das mãos e um ramo de louros na outra¹³³. Além disso, o artista inseriu nos ângulos do pedestal atributos da música, ornamentando-o com liras e palmas.¹³⁴

Acreditamos que, ao concretizar um projeto que considerou mais tradicional, Bernardelli, inspirado pela escultura italiana oitocentista, buscou dar um efeito de espontaneidade na elaboração da atitude do maestro, já que a figura feminina era uma alegoria. O artista comenta que teve que alterar o gesto do maestro: “fui obrigado a destacar o braço e estender a mão, para tirar da figura o ar de pose de fotografia que tinha”

¹³⁰ Ibidem, p.53.

¹³¹ DIAS, Op.cit, p.264

¹³² Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli ao Barão de Ataliba Nogueira, Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, documento APO 578.

¹³³ Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli ao Barão de Ataliba Nogueira, Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, documento APO 576.

¹³⁴ Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli ao Barão de Ataliba Nogueira, Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, documento APO 576.

¹³⁵, e para imprimi-lhe a idéia de vivacidade o escultor procurou “dar-lhe o movimento que ele tinha quando dava o sinal de atenção a orquestra para o ataque”.¹³⁶ Como foi comentando em nosso capítulo 1, ele provavelmente partiu da ilustração feita por Angelo Agostini para homenagear o maestro morto (Fig.19)

A nosso ver Bernardelli volta apresentar, nesses dois últimos projetos do monumento, afinidade com a produção de Monteverde, que, no começo de sua carreira, se tornara muito conhecido pelo grupo escultórico *Jenner* (Fig.5). O tema dessa obra é o cientista que sacrifica o próprio filho em nome da Ciência e ela se destaca por ter uma interessante execução formal. Um comentário sobre *Jenner* foi publicado em um artigo da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, assinado pelo crítico português Ramalho Ortigão, escritor que tinha muita influência no meio local brasileiro publicando textos em vários periódicos locais.

No trecho citado abaixo ele aborda a seção italiana da Exposição Universal de 1878 (Paris), e destaca entre as obras a escultura de Monteverde. Para o crítico, o artista que busca a renovação deve voltar-se ao povo e libertar-se dos rígidos modelos acadêmicos. Em sua opinião, a escultura *Jenner* é uma “exceção luminosa e brilhante (...) um pobre cirurgião d’aldeia, sentado n’uma cadeira, com a lanceta em punho, as pernas cruzadas, um pé sobre o outro, experimenta a vacina que acaba de descobrir inoculando-a no braço de seu filho”¹³⁷. Segundo o mesmo crítico, a atitude da criança nua colocada sobre os joelhos do pai e debruçada sobre o seu braço esquerdo é cheia de naturalidade e graça em sua revolta. A ação do cientista, de uma simplicidade grandiosa, exprime admiravelmente a concentração de seu espírito, a convicção de sua inteligência, a decisão de sua vontade. Para Ramalho Ortigão o mais

¹³⁵ Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli ao Barão de Ataliba Nogueira, Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, documento APO 578.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem: as nações artistas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro ano 4, n.328, p.1, 27 nov. 1878.

tocante no grupo escultórico de Monteverde é o clima de intimidade doméstica e a naturalidade de expressão que o grupo revela. São justamente essas características que podemos apontar no projeto preferido de Bernardelli, com a representação do maestro ao lado do piano.

O escultor brasileiro conseguiu também um bom efeito no projeto final: a estátua de Carlos Gomes nos permite imaginar, por meio da expressão do músico, ao observar o seu rosto e a sua postura, um concerto invisível, com a idéia do público na praça e da música executada. Como nota Luciano Migliaccio¹³⁸, esta é uma característica da produção de Bernardelli, que ambienta o espectador na cena criada por meio de suas esculturas. Um exemplo dessa forma de trabalhar do artista está presente concepção do grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884) (Fig.52B), em que o escultor dispõe o público em torno da cena, de forma a torná-lo participante e integrado à narrativa bíblica representada pelo artista. É realmente como nota o autor na revista *Renascença*:

Bernardelli foi magistral na execução d'essa cabeça perfeita e deu-a exacta, uma attitude de ouvir como nós não ouvimos, de apprehender pelos olhos, pelas narinas nervosas, pelas orelhas semi-ocultas na cabelleira, um compasso que o céu parece lhe dizer...¹³⁹

2.6 – Monumentos a Homens ilustres: Teixeira de Freitas, Barão do Rio Branco, Visconde de Mauá e Cristiano Ottoni

“Um pobre diabo que chamamos escultor tem que reproduzir os homens ilustres”

Rodolfo Bernardelli¹⁴⁰

¹³⁸ Prof. Dr. Luciano Migliaccio em conversa com autora, em março de 2009.

¹³⁹PINTO, 1905, p.54

¹⁴⁰CARTA de Rodolfo Bernardeli a Cesar Bierrenbach, por ocasião da construção do Monumento a Carlos Gomes. DOCUMENTO APO 531.

Monumento a Teixeira de Freitas

O *Monumento a Teixeira de Freitas* (Figuras 24B e 25B) foi inaugurado em 1906 na pequena praça de São Domingos, que segundo Rodrigo Octavio, “era um recanto horrível onde havia, em meio de baixo casario, a fachada de uma pequena igreja abandonada. Não se poderia escolher mais inadequado sitio para o realce de uma estatua”.¹⁴¹

Teixeiras de Freitas foi o consolidador das leis civis brasileiras e o jurista responsável pela elaboração do primeiro Código Civil da América Latina, entre 1858 e 1864.

Rodolfo Bernardelli relatou à Celita Vaccani que, ao realizar a maquete, “estivera diante de um problema difícilimo”¹⁴², que era o físico pouco elegante do representado. Ele recorre à solução da beca que o cobre, cujo volume é diminuído pela solução de cruzar os braços do personagem. A ênfase na representação naturalista do rosto e da toga do jurista nos fazem perceber que ela foi concebida para ser colocada em um pedestal baixo, diferentemente de sua atual colocação, e de forma que pudesse ser vista muito próxima pelo público, como é possível notar em documento escrito pelo artista:

há tempos que o Sr. Ministro da Justiça designara para a colocação a praça onze de julho, acho que essa praça é demasiado grande para o monumento que, como sabe, não é grande pois a estátua tem pouco mais de dois metros, para dominar esse espaço será preciso levantá-la sobre um grande pedestal que a prejudicaria...”¹⁴³

Na representação de *Teixeira de Freitas* é importante notar que o escultor quis dar ênfase à personalidade forte do jurista. Rodrigo Octavio ressalta que o escultor criou uma figura imponente, na expressão viva de seu prestígio.

¹⁴¹ OCTAVIO, *Op.cit*,p.392.

¹⁴² VACCANI, *Op.cit*p.107.

¹⁴³ Carta de Rodolfo Bernardelli a Sá Viana, 1905, Pasta 41/1900-1929, cad:h, n.2, arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

Bernardelli provavelmente inspirou-se na severa representação de personagens togados, segurando livros, como a de *Lutero* (inaugurada em Worms, Alemanha, em 1868) (Fig.80), feita por Ernst Rietschel. No entanto, é possível notar que a estátua de Bernardelli dialoga com a escultura *Balzac* (1893-97) (Fig.81) de Rodin, apesar da ausência de pedestal na obra do escultor francês, novidade que o escultor brasileiro não buscava em seu trabalho, mas pelo notável realismo do rosto, no qual não se percebe a preocupação em suavizar os traços faciais.

Nos discursos pronunciados durante a inauguração do monumento é comentada a existência de monumentos no Rio de Janeiro “que engrandeceram o nome da pátria no campo de batalha, da literatura e da política e da arte dramática”¹⁴⁴, mas faltava ainda uma estátua ligada a uma personalidade do campo do direito. Dessa forma, a memória de Teixeira de Freitas é abordada, em especial, por sua atuação para a extinção da execução pela força, citada como “fúnebre relíquia da barbaria quando as nações civilizadas da Europa ainda conservam o patíbulo e o carrasco em suas leis, sem diminuir o número e a audácia dos malfeitores.”¹⁴⁵

A estátua de Teixeira de Freitas, apesar de situada em uma praça modesta, já “que todas as praças desta grande cidade já tinham dono”¹⁴⁶, é considerada fruto do progresso, da visão brilhante da ciência e da humanidade e a maior vitória que o espírito humano pode alcançar que é a vitória do Direito. Continua o autor:

Imagem sculptural conserva-te ahi na immobilidade inflexível e severa do bronze, como a do Sêrvio Sulpício no Fórum Romano, dominando os acontecimentos que passaram no transito dos séculos e inspirando às gerações que por aqui passarem no lidar da vida o respeito á lei e ao sentimento do Direito.¹⁴⁷

¹⁴⁴ ACEVEDO, Eduardo. Discurso proferido por ocasião da inauguração da estátua de Teixeira de Freitas. Gazetilha. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 08 ago. 1905, p.2.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem

Monumento ao Barão do Rio Branco

Certos trabalhos como o *Monumento ao Barão do Rio Branco* (1912), (Fig.40B) localizado em Curitiba, PR, nos levou a perceber características da produção do artista.

O monumento em sua primeira versão continha a proposta da representação do Barão trabalhando em uma mesa repleta de livros e mapas, ladeado por uma figura alegórica feminina (Fig.38B), como podemos ver também em desenho do artista (Fig.203B). O trabalho sofre progressivamente a eliminação desses elementos (Fig.39B). A versão final é descrita por Bernardelli:

Representa o Barão do Rio Branco em pé em atitude de satisfação a mão direita na cintura (hábito comum do mesmo) a mão esquerda apoiada sobre um livro, que poderá levar uma inscrição sintetizando sua obra diplomática, este livro está sobre o ângulo de uma mesa portátil tendo em cima papéis, mapas, etc. O pedestal tem a forma quadrada de um paralelepípedo com ângulos voltados para dentro de maneira a formar quatro faces, nos ângulos estão quatro fachos romanos que representam a união com galhos de oliveira, símbolo da paz. No centro da parte anterior uma esfera incrustada na pedra onde será gravado o mapa dos novos limites do Brasil obtidos pelo Barão. Sempre na parte anterior e abaixo da esfera uma placa para inscrições e dedicatória.

O monumento foi simplificado em uma estátua do representado apoiado em uma pequena mesa com livros e mapas, que o tornou em seu resultado final muito diferente do que aquilo havia sido proposto originalmente pelo artista. A base e os quatro ângulos das faces laterais conteriam relevos e inscrições relativas à atuação do Barão de Rio Branco, em relação à obtenção da paz diplomática e ao aumento dos limites territoriais brasileiros. .

Bernardelli é considerado pela crítica do século XX como um artista muito ligado à escultura oficial oitocentista, porém, como no caso desse monumento, isto resulta do processo de realização de suas obras, ditado

¹⁴⁷ Ibidem

pelos gastos que envolvem sua execução, assim como pelo gosto predominante na época. Bernardelli terminou fixando uma imagem mais conhecida do Barão, cercada apenas pelos atributos que caracterizam a sua figura.

Monumento a Visconde Mauá

Em 1903, uma Comissão do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro encomendou a Bernardelli um monumento para homenagear o Visconde de Mauá, responsável pela construção da primeira estrada de ferro no Brasil.

O artista realizou duas maquetes para o monumento: “a primeira delas era um conjunto escultórico composto de um arco monumental, apoiado sobre pedras naturais, sob o qual ficaria a representação da Baronesa”, a primeira locomotiva (...) culminando com o busto do industrial colocado sobre um suporte”¹⁴⁸. O artista criou uma maquete em gesso (Fig.36B) e um desenho para esta proposta (Fig.193B).

Devido à escolha da Comissão, o monumento culminou em uma estátua de Mauá, elevada sobre uma coluna e idealizada para ter como entorno a recém-inaugurada Avenida Central (Fig.37B). Segundo Marisa Dias, “Bernardelli, então, realiza nova maquete, na qual o barão de Mauá aparece sobre uma coluna compósita”¹⁴⁹. A comissão aprova o novo modelo, mas exige que o artista crie uma estátua de corpo inteiro, “em trajes de gala, voltado para a nova avenida e indicando o caminho do progresso na capital”.¹⁵⁰

É interessante observar que na primeira maquete, Bernardelli aproxima-se formalmente de um outro projeto em que está trabalhando naqueles anos: o túmulo de Carlos Gomes. Uma das maquetes realizadas conta com uma estrutura arquitetônica em estilo egípcio (Fig.30B), na qual

¹⁴⁸WEISZ, *Op.cit*,p.139.

¹⁴⁹DIAS, *Op.cit*, p.38

¹⁵⁰Cf. Dias (2008: 39) a pedra fundamental do monumento foi colocada em 1904 e a inauguração ocorre em 1º de maio de 1910.

se acumulam os volumes de suas várias partituras, encimada pelo busto do maestro. De forma similar o artista recupera deste trabalho a estrutura arquitetônica, tornando-a vazada e sustentada por arcos e ali coloca a locomotiva como uma alegoria do progresso.

Naqueles anos, tanto no monumento público como na arte tumular são criados símbolos completamente novos, mas estreitamente ligados à modernidade e aos seus valores, como nota Franco Sborgi ¹⁵¹Para este autor, o caso mais conhecido é de inserção de símbolos provenientes do mundo industrial, comercial, científico, como o da roda dentada, que Bernardelli emprega no monumento a Cristiano Ottoni (Fig.34B), por exemplo, ou elementos náuticos e comerciais que evidenciam a ligação do homenageado com uma determinada profissão.

É importante lembrar que o monumento provavelmente teve como referência a homenagem de Agostini a Christiano Ottoni, que em páginas da *Don Quixote*, apresenta a imagem do personagem associada a um trem em movimento, como o faz também Bernardelli.

Forçado a alterar para uma opção mais conservadora em termos artísticos, Bernardelli propõe então a idéia da coluna com busto e posteriormente com figura de corpo inteiro (Fig.37B), como exige a Comissão, retomando obras como o monumento a Gonçalves Dias (1875), no Maranhão (Fig.82), a *Colonne de Juillet*, em Paris, ou a *Columna Commemorativa del Concilio Vaticano*, em Roma. No caso deste monumento, novamente a proposta original do artista é muito mais criativa do que o seu resultado final.

2.8 – Monumentos públicos em igrejas ou cemitérios

Túmulo de José Bonifácio

¹⁵¹ SBORGI, F. *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*. Torino: Artema, 1997. p.119.

Bernardelli realizou muitos monumentos funerários, presentes em cemitérios do Rio de Janeiro. Seleccionamos três daqueles que perpetuam a memória de personagens públicos, por agregarem outros sentidos ao monumento como o da memória cívica, como o *Túmulo de José Bonifácio*, localizado atualmente no Panteão dos Andradas, em Santos.

O *Túmulo de José Bonifácio* (Fig. 83B, 86B e 87B) foi criado em 1888 para ser colocado no centro da Igreja do Convento da Ordem do Carmo e gerou grande polêmica sobre a sua localização. Ao analisá-lo procuramos entender melhor o sentido da policromia nesse trabalho de Bernardelli e relacioná-lo a modelos formais condizentes com este tipo de representação.

Apesar da grande importância do escultor no cenário artístico brasileiro, pouco se sabe acerca de algumas obras tumulares. Um dos caminhos para constituir uma abordagem nova acerca da produção desse escultor, quase sempre considerada pela historiografia artística brasileira como bastante conservadora em comparação a obras de artistas europeus de mesmo período, passa pela análise de esculturas suas menos conhecidas e da relevância que elas podem adquirir em um momento histórico específico.

Em 1970, o historiador José da Costa e Silva Sobrinho reuniu em livro algumas informações sobre a construção do Panteão dos Andradas em Santos (SP):

José Bonifácio faleceu em Niterói a 6 de abril de 1838, na idade de 75 anos. Embalsamado, fora o seu corpo transportado, três dias depois, para o Rio de Janeiro, e depositado na Igreja da Ordem Terceira de N. S. do Carmo, onde ficou exposto até o dia 25 do mesmo mês, data em que sua filha, D. Gabriela Frederica Ribeiro de Andrada, o trouxe para Santos, sendo sepultado na capela-mor da igreja de N.S. do Carmo, segundo sua expressa recomendação testamentária. Os despojos do Patriarca ali jazeram durante mais de 30 anos, esquecidos de todo mundo, e sem qualquer laje, que protegesse aquele túmulo. A primeira lousa que o cobriu fôra obra de um modesto artista circense, de nome Antônio Carlos do Carmo, natural da cidade de Franca, Estado de São Paulo (...) Essa pedra só foi colocada em 1872, embora nela figure 1869. (...) Em 1885, quando governava a Província de São Paulo o conselheiro José Luís de Almeida Couto aventara ele a idéia da ereção de um túmulo

no lugar onde descansavam, na Igreja do Carmo, os restos mortais de José Bonifácio, o Patriarca. Não houve quem não acolhesse, com entusiasmo, a feliz iniciativa. Para a sua realização, entretanto, só no ano seguinte, já na presidência de João Alfredo, foi que o deputado Coronel Joaquim Benedito de Queiroz Teles apresentou projeto de lei autorizando o governo a despender até a quantia de 6:000\$000 (seis contos de réis) para aquele fim.¹⁵²

A realização de um túmulo para o Patriarca da Independência foi encomendada a Rodolfo Bernardelli pelo Conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira em 1886, logo em seguida aprovou o projeto do artista.¹⁵³

O dinheiro foi obtido com verbas do Governo Provincial, complementadas por subscrições públicas e contando com a colaboração do imperador D. Pedro II, do Conde d'Eu e da Princesa Isabel.¹⁵⁴ A escultura foi executada na Itália por volta de 1888 e enviada ao Brasil, chegando em 22 de novembro quando os jornais publicam notícias de que 19 caixas que a continham encontravam-se presas na Alfândega de Santos.

Sabemos ainda por Silva Sobrinho que as peças do túmulo, esquecidas na Alfândega de Santos foram a leilão e a 9 de agosto de 1889 foram arrematadas, pela Sociedade Humanitária dos Empregados no Comércio. Rodolfo Bernardelli, a par do ocorrido, reembolsou a comissão da quantia que ela havia gasto.

Instalada após a queda do regime monárquico, em dezembro de 1889, a escultura foi disposta em uma área rebaixada no claustro da Igreja do Convento do Carmo, para onde foi trasladada a sepultura de José Bonifácio (Fig.84B). Segundo o próprio Bernardelli, que fora ver o trabalho em 1921, a escultura se encontrava um pouco desfigurada devido a sua

¹⁵² Citado em SOBRINHO, Costa e Silva. *Um túmulo para o Patriarca da Independência*. Santos: Edição da Prefeitura Municipal, 1970, p.15-16.

¹⁵³ Carta de Rodolfo Bernardelli a Ferreira Viana, São Paulo, 21 de abril de 1886. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 334

¹⁵⁴ ALMEIDA, João Carlos Maciel de. O Panteão dos Andradas. In: SANTOS, Francisco Martins dos. História de Santos – Poliantéia Santista. Santos, s.n., s.d.p.175-176

exposição por tanto tempo ao ar livre, e ele, que trabalhara contando com um efeito determinado, percebe que ao final não se concretizara.

Nos anos 1920, por iniciativa da Câmara Municipal, foi construído em Santos o mausoléu dos irmãos Andradas a partir de um programa iconográfico idealizado por Affonso de Taunay, e contando com painéis em relevo relativos à história do Brasil realizados pelo escultor Elio di Giusti. O trabalho de Bernardelli foi transportado então para o *Panteão dos Andradas*, inaugurado em 7 de setembro de 1923. O Panteão é em nossos dias um lugar de visita obrigatória, construído para homenagear o Patriarca da Independência.

Silva Sobrinho afirma que o contrato celebrado entre Bernardelli e o Governo Provincial rezava logo na primeira cláusula que o monumento a José Bonifácio seria colocado no centro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Alguns fatos resultaram na colocação da obra em local externo, no claustro do Convento da Igreja do Carmo. Sobrinho cita um artigo publicado em São Paulo em 27 de outubro de 1889 em que se fala da polêmica para se assentar o túmulo: “após longa e fatidiosa peregrinação de Bernardelli, do sr. Bispo diocesano para o visitador da Ordem do Carmo, na Corte, deste para o Papa. Em Roma o nosso querido artista estava tão adiantado como antes de começar a sua via-sacra”¹⁵⁵. O artigo nos permite compreender que as discussões não ocorreram em função da instalação da escultura no interior da Igreja, mas devido ao local de sua colocação: “queriam encostar a parede um monumento artístico de quatro faces.”¹⁵⁶ O texto relata ainda que o próprio Bernardelli resolveu requerer então ao Presidente da Província a suspensão do primeiro artigo do contrato, que o obrigava a colocar o mausoléu no centro da Igreja do

¹⁵⁵ Citado em SOBRINHO, Costa e Silva. *Um túmulo para o Patriarca da Independência*. Santos: Edição da Prefeitura Municipal, 1970, p.22.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

Convento do Carmo e solicitar licença para erigi-lo no pátio central da mesma igreja.

O monumento representa o corpo de José Bonifácio embalsamado e da maneira como foi conduzido da rampa do Paço para a eça mortuária da Igreja do Carmo do Rio de Janeiro: revestido das insígnias de Cavaleiro do Paço, dentro do caixão aberto”.

Sobre o modelo do túmulo encontramos comentários na *Revista Illustrada* de 1887:

Visitando o atelier de Rodolpho Bernardelli, ahi vimos o bello tumulo de José Bonifácio, o velho.

É uma verdadeira obra de arte, na qual não se sabe que mais admirar, se a execução d'essa serena figura, em cujas linhas fisionômicas se desenha o sonno da morte, se a concepção do conjunto artístico, que dá ao túmulo um aspecto grandioso e que impressiona profundamente.

Tanto a figura do patriarcha da Independência, como a tapeçaria que cobre metade do sarcophago, estão feitas pela mão do mesmo.¹⁵⁷

A escultura realizada por Bernardelli é verdadeiramente impressionante na representação do rosto de Bonifácio. Tendo como base a máscara mortuária do político existente no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, traz no rosto a deformação causada pelos efeitos da doença e da morte. Trata-se de uma imagem exacerbadamente realista. Uma fotografia dessa máscara foi posteriormente reproduzida na revista *Renascença*, dirigida por Henrique Bernardelli, irmão do escultor, no começo do século XX.

O corpo morto de Bonifácio, em mármore branco, contrasta com o bronze de que é feito o manto que o cobre. No tecido vemos bem trabalhados os efeitos de textura, muito em voga em esculturas italianas contemporâneas como *Ruth* ou *Fabiola*, do escultor Girolamo Masini e brilhantemente executados por Bernardelli em obras como o *Cristo e a*

¹⁵⁷ PEQUENOS Echos. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 12, nº 451, 19 fev. 1887.

mulher adúltera (1884) (Fig.52B) e na pequena estatueta da *Baiana* (ca.1886) (Fig.57B), do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A escultura de Bernardelli nos recorda a importância das inovações de Charles Cordier no campo da escultura, como ao combinar mármore colorido com bronzes patinados, como em *Negro do Sudão* (1856-57) (Fig. 83).

Não há nesse trabalho figuras alegóricas, nem imagens de santos ou anjos. Como nota Luciano Migliaccio, a imagem criada por Bernardelli tem antecedentes europeus em obras como o *Túmulo do condotierre Guidarello Guidarelli* (Fig.84), de Túlio Lombardo ou o de *Gaston de Foix* (século XV), de Agostino Busti dito Il Bambaja¹⁵⁸.

A obra de Bernardelli é única em relação ao cenário brasileiro. Não é de nosso conhecimento, nessa fase de nossa pesquisa, outros túmulos colocados de tal forma em uma igreja em nosso país. A escultura jacente de José Bonifácio é extremamente inovadora na relação que estabelece com o espectador. Ela foi elaborada para ser observada no centro de uma igreja e sua figura provoca comoção e admiração. Seu realismo extremo traz um apelo novo à estatuária brasileira, cujas referências prováveis são esculturas existentes em igrejas italianas.

Uma análise inicial sobre esta escultura de Bernardelli nos leva a pensar em referências de esculturas barrocas, pelo extremo naturalismo na representação do momento da morte, como *Beata Ludovica*, de Bernini, que remete à idéia da agonia solitária da santa moribunda.

Outra referência possível é a estátua de *Stanislas Kostka* (1704) (Fig.85), de Pierre Legros, pela idéia da policromia e pelo realismo na representação do rosto do Santo. Trata-se de uma melodramática figura em mármore, como nota Francis Haskell, que “com suas cores representa o Beato moribundo em uma cama, onde olha para um crucifixo que tem

¹⁵⁸ Obras citadas em conversa com a autora, em setembro de 2008. Agradeço de uma forma mais ampla ao Prof. Luciano Migliaccio pela indicação de alguns dos modelos formais analisados.

na mão, tendo na outra uma pequena imagem de Nossa Senhora”, e que, como coloca o autor, gerou interessante polêmica entre o artista e os jesuítas sobre o local de sua colocação.¹⁵⁹

Outro aspecto importante em relação ao túmulo é a sua proposta de colocação abaixo do piso da igreja, cercado por uma grade de onde deveria ser visto o monumento, que nos revela o ponto de vista escolhido pelo escultor e a relação do espectador com esse trabalho¹⁶⁰.

A disposição pensada pelo artista para a obra, centralizada no interior da igreja e que, portanto, deveria ser observada pelo espectador em todos os seus lados, poderia ter como referência a escultura *Cristo velato* (Fig.86) da Capela Sansevero em Nápoles, realizado por Giuseppe Sanmartino. Acreditamos que Bernardelli conhecia essa obra, dado o seu contato com a arte e cultura napolitanas durante seu pensionato italiano (entre 1877-1885). A capela San Severo é um dos principais monumentos da arte italiana do Setecentos. O corpo do Cristo e o véu (sudário) que o cobre, sob a luz do interior da igreja, apresentam efeitos de variação das cores e das formas, em um trabalho feito com delicada habilidade.¹⁶¹ Um dos aspectos mais interessantes da escultura de Sanmartino é a idéia de um véu transparente sobre o rosto do Cristo. Tal efeito pode ser visto, por exemplo, no véu de água que cobre no rosto de *Moema* (1895) (Fig.49B) de Bernardelli.

Um outro monumento funerário oitocentista que provavelmente deve ter servido de referência ao artista é *Túmulo de Victor Noir*¹⁶²(Fig.87), Jules Dalou, no Cemitério Père Lachaise, em Paris, que conta uma figura em tamanho natural representando o jovem jornalista liberal do periódico *Marseillaise*, editado por Henri Rochefort. Victor Noir foi morto a sangue

¹⁵⁹ HASKELL, Francis. Pierre Legros and a statue of the Blessed Stanislas Kostka. *The Burlington Magazine*, v.97, n.630, (Sep.,1955), p.187-291.

¹⁶⁰ Minuta de carta de Rodolfo Bernardelli a Conselheiro Presidente da Província de São Paulo, sem data. DOCUMENTO APO 336.

¹⁶¹BORRELLI, Genaro. Il bozzetto del Sanmartino per il Cristo velato della cappella Sansevero. In: *Napoli nobilissima*, [3.Ser.] 13.1974, p. 185-189.

frio pelo primo de Napoleão III, Príncipe Pierre Bonaparte, em 1870. A sua morte sem sentido e a absolvição do príncipe dois meses depois, fizeram dele um mártir político. O realismo brutal da morte foi retomado por Bernardelli na figura de José Bonifácio, para provocar a comoção do espectador.

A idéia de cor na escultura é uma discussão importante para a geração de artistas a qual Bernardelli pertenceu. Podemos tomar como exemplo as esculturas de Carlo Marochetti, que adotou largamente o bronze em combinação com o mármore e perseguiu efeitos pictóricos nos relevos de seus monumentos. Eugenio Maccagnani, escultor que Bernardelli sempre indicou como eventual substituto para finalizar seus monumentos públicos também fez uso de materiais diversos em seus bustos, a fim de dar a idéia de cor. Medardo Rosso fala sobre a importância da cor na escultura:

uma obra de escultura não é feita para ser tocada, mas para ser vista de uma determinada distância, segundo o efeito desejado pelo artista. A nossa mão não nos consente de levar a nossa consciência os valores, os tons, as cores – em uma palavra, a vida do assunto. Para compreender o íntimo significado de uma obra de arte devemos basear-nos inteiramente nas impressões visíveis e nos ecos em nossa consciência e não no toque dos nossos dedos.¹⁶³

O emprego da policromia, com uso de materiais diversos, confere ao *Túmulo de José Bonifácio* um significado político. O retrato do personagem é realizado em mármore, que é um material nobre, em confronto com o manto, que é em bronze. Como relata a historiadora Ana Rosa Clochet da Silva, em seu leito de morte José Bonifácio olha para a colcha de retalhos que o cobria e aludindo à heterogeneidade de classes, cores e etnias que compunham o corpo nacional, afirma: “O que afeia estes bordados é

¹⁶² Citado em PINA, Mariano. *Bellas-Artes. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 set. 1895, p.1.

¹⁶³ Cf. entrevista publicada em CARAMEL, Luciano. Medardo Rosso, atmosfera, luce e spazio. PIROVANO, Carlo. *Scultura italiana del novecento: opere, tendenze, protagonisti*. Milano: Electa, c. 1993. p.31 Tradução nossa.

apenas a irregularidade do desenho...”.¹⁶⁴ É possível concluir que a existência do panejamento na obra possa ser entendido como uma alusão a essa frase, uma síntese do pensamento social de Bonifácio.

A luta pela abolição, que fora encabeçada por ele nos anos 1820, se tornara um fator político importante nos anos 1880, contando inclusive com o apoio da Família Real. Por exemplo, Silva Sobrinho relata que em Santos as festividades do dia 13 de maio de 1888 estenderam-se por todo mês, e foram vinculadas às homenagens que o povo prestou a memória de José Bonifácio: “A abolição enlaçou-se com túmulo do Patriarca.”

Foi instalado um pórtico no espaço entre a Igreja Matriz e o prédio da Alfândega, obra de Benedito Calixto. Segundo Sobrinho o pórtico apresentava colunas que imitavam pedra, assim como o friso e os capitéis assemelhavam-se ao bronze. Mas o trabalho era mais interessante ainda por seus detalhes:

(...) distinguíam-se ao centro, num belo painel, a imagem da Lei, e embaixo, as célebres datas: 28 de setembro de 1871 e 13 de maio de 1888. Ao lado da igreja completando a outra fachada do pórtico, encontrava-se um grande quadro a óleo, com o busto do Patriarca. Distinguia-se sobre o pórtico a figura de um índio, com uma bandeira na mão, onde sobressaía a seguinte divisa: Brasil livre. A direita do índio, que tinha a seus pés os instrumentos dos castigos e dos suplícios da escravidão, notavam-se dois bustos, um do sublime José Bonifácio e outro do poeta e advogado, que fora escravo, Luis Gama.¹⁶⁵

Segundo Ângela Alonso, embora existam grandes divergências intelectuais entre os defensores da escravidão, Joaquim Nabuco e outros liberais da Geração 1870:

mantiveram a convicção da superioridade da forma monárquica (...) A continuidade dos novos liberais com a tradição imperial está na absorção de seus ícones. Entretanto, o panteão liberal nacional é mobilizado em antagonismo a conservadores emperrados. A filiação se

¹⁶⁴ SILVA, Ana Rosa Clochet da. O homem que inventou o Brasil. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, julho de 2004, p. 84-87

¹⁶⁵ SOBRINHO, Costa e Silva. *Um túmulo para o Patriarca da Independência*. Santos: Edição da Prefeitura Municipal, 1970, p.18.

manifesta no elogio de lideranças dos liberais históricos dos anos 1860 (Cristiano Ottoni, Tavares Bastos, José Bonifácio, o moço, Pompeu; Nabuco de Araújo), no resgate dos liberais da Independência (Evaristo da Veiga, Bernardo de Vasconcelos e os Andradas Bonifácio e Antonio Carlos).¹⁶⁶

Dessa forma podemos concluir que Bernardelli ao realizar o túmulo de José Bonifácio, procurou fixar o político no momento das suas exéquias, criando dessa forma uma monumentalização de seu velório. A escultura, colocada no interior de uma igreja a maneira de um sarcófago, revela não só afinidades com túmulos de reis, mas principalmente com imagens de santos e mártires católicos e com o corpo do Cristo morto, revelando ampla relação com o discurso religioso ligado ao contexto dos últimos anos da monarquia no Brasil, sob a regência da Princesa Isabel, e à abolição da escravidão.

Túmulo de Campos Salles (1916)

Outro monumento funerário importante de Bernardelli em que a policromia teria papel relevante é o *Túmulo de Campos Salles* (Fig.88B), no Cemitério da Consolação, em São Paulo, inaugurado em 1916.

O projeto original do artista adotava a forma semicircular (Fig.88), “por ser mais adequada a importância do personagem a impedir que outros túmulos da vizinhança possam distrair e perturbar a atenção que merece o jazigo de quem foi o chefe da Nação.”¹⁶⁷ O autor provavelmente inspirou-se em trabalhos como o *Monumento a Gaetano Donizetti* (1897) (Fig.89) de Francesco Jerace, que contempla também a forma semicircular.

O monumento seria composto por uma parede dividida “em painéis por pilastras terminando em uma moldura e quatro escudos que poderão

¹⁶⁶ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.199-200.

¹⁶⁷ Descrição do projeto para um mausoléu ao Ilustre Manoel Ferraz de Campos Salles. Arquivo pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli – MNBA, APO 364..

ser acrotérios marcando as [quatro datas] do seu governo”¹⁶⁸. Em uma base ao centro seria colocada a figura de Campos Salles sentada, em mármore, também próxima da proposta de Jerace, mas com uma diferença essencial, a estátua do escultor italiano não possuía pedestal, o que representava uma grande novidade para a sua época.

Complementariam o trabalho nas duas extremidades em que termina a parede em semicírculo dois pedestais a sustentar figuras alusivas a Lei e a Justiça, também em mármore. Ele foi projetado com painéis e incensórios em bronze. Na parte anterior no centro e ao alto seria colocado o escudo nacional.

A obra foi alterada quando a viúva do político pediu ao escultor que substituísse a estátua de Campos Salles pela figura da República, em atitude de quem espalha flores sobre o sarcófago ou com coroas, palmas nas mãos. A nosso ver, nesse momento o artista recuperou, para compor a imagem feminina do monumento, a ilustração de Agostini feita em homenagem a Saldanha Marinho (Fig.20).

A encomendante solicitou ainda que Bernardelli fizesse um medalhão sobre o sarcófago com o retrato do estadista e no lugar da figura da Lei, criasse uma representação alegórica das Finanças. Posteriormente, em documento do escritório de Ramos de Azevedo informa-se que o sarcófago seria em granito róseo, sobre uma base e piso de granito claro. A parede ao fundo teria painéis em mármore e em granito róseo¹⁶⁹. As figuras são todas fundidas em bronze devido à dificuldade de importação de mármore ocorrida com a guerra.

Túmulo dos Imperadores (1925)

¹⁶⁸Ibidem.

¹⁶⁹ Documento APO 381 do arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

Outro trabalho do escultor, que sofre grandes modificações devido à influência do encomendante na concepção da obra, é o *Túmulo dos Imperadores* (1925) (Figuras 94B e 95B), localizado na igreja matriz de Petrópolis. O projeto foi proposto pela própria encomendante, a Baronesa de São Joaquim, como um túmulo que se assemelha ao do Duque de Nemours (Fig.90), na Chapelle St. Louis, em Dreux. Deveria contemplar um só túmulo, contendo os dois caixões, e tendo em cima as duas estátuas deitadas do Imperador e da Imperatriz. Para realização da obra, que seria colocada em capela da Igreja Nova de Petrópolis, o escultor recebeu da encomendante duas fotografias para empregar como referência, entre elas, uma fotografia da imperatriz para observação do diadema de do traje de grande gala, assim como do imperador para a farda de grande gala, uma foto do manto imperial, já para observação do cetro, coroa, espada e manto. A baronesa reforça a idéia de que gostaria que os pés das estátuas fossem cobertos com o manto.

A idéia proposta pelo artista contemplava além das duas figuras em mármore de Carrara, detalhes como inscrições em bronze dourado e os brasões de armas colocados nas almofadas onde repousam as cabeças, gravados em bronze esmaltado nas cores reais, elementos que depois não foram concretizados.

Como é possível observar na primeira maquete da obra preservada no acervo do MNBA (Fig.97B), flores espalhadas sobre a base do túmulo e o manto real cobrindo os corpos dariam um aspecto ainda mais impressionante à composição. Inicialmente, o escultor havia sugerido também uma inscrição que lembrava a data do banimento da Família Imperial, o que foi recusado pela por seus descendentes.

A proposta do escultor não foi realizada. Em primeiro documento a encomendante se propõe a aceitar as armas em bronze dourado, mas reclama que as inscrições deveriam ser gravadas no granito, para não ficar tão “*espalhafatoso*.” Por fim a Baronesa afirma querer todo o monumento em mármore branco.

O trabalho, que foi passado para o mármore pelo artista francês Jean Magrou em Paris, foi bastante alterado. Há no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes uma fotografia da maquete em gesso realizada por Bernardelli, que não retornou da França, segundo informações encontradas na documentação pesquisada.

Algumas esculturas tumulares de Bernardelli podem ser destacadas em sua relação com tradição da escultura funerária, como o *Túmulo de José de Alencar* (1914-15), com seu “tronco de árvore aberto em flores sobre a cruz”¹⁷⁰ e suas figuras veladas. Outros trabalhos revelam afinidade com a produção do escultor simbolista Leonardo Bistolfi, como o *Cristo* do túmulo da família Nina Ribeiro ou o *Anjo* da família Modesto Leal.

2.9 – Projetos urbanos: O chafariz do Largo da Carioca e o Lampadário Monumental da Lapa

Assim como elle está é que elle é o verdadeiro chafariz da Carioca – fonte pública e amplo e desabrigado pouso ao somno bohemio dos desherdados.

Mario Pederneiras¹⁷¹

O escultor Rodolfo Bernardelli, enquanto diretor da Escola Nacional de Belas Artes, participou de comissões da reforma urbana do Rio de Janeiro. Sua participação mais direta nos melhoramentos realizados na cidade naqueles anos pode ser vista na realização de um Lampadário Monumental para o Largo da Lapa das estátuas que ornamentam o Teatro Municipal e do projeto do Chafariz do Largo da Carioca, não executado.

¹⁷⁰ Carta de Maria de Alencar a Rodolfo Bernardelli, Rio de Janeiro, 18 maio 1915. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rio de Janeiro. Pasta 41/1900-1920, cad. R, n.2/1915.

¹⁷¹ Mario Pederneiras. *Tradições, Kosmos*, Rio de Janeiro, novembro 1906, Citado em DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Index, 1985, p.523.

Durante reforma urbana de Pereira Passos, nos primeiros anos do século XX, ocorreu a abertura de ruas e a criação da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro. Foi realizada a retirada da população mais pobre das áreas centrais e a demolição de antigas habitações, gerando revolta.

A prefeitura criou um concurso de fachadas para a Avenida Central e tornou obrigatória a pintura e a limpeza das frentes das casas. Abriram-se novos lugares de sociabilidade, como modernos cafés e praças ajardinadas, à maneira das grandes cidades européias. É dentro deste cenário que Bernardelli criou seu projeto para a ornamentação do Chafariz do Largo da Carioca. Entretanto não é tarefa fácil reconstituir um projeto não realizado, sobre o qual temos poucas informações, dispersas em vários arquivos e instituições.

O abastecimento de água era uma preocupação da nova administração e foram inauguradas ainda novas fontes e chafarizes. Um exemplo disto pode ser visto na aprovação pelo prefeito, em 17 de outubro de 1905, dos modelos para as fontes dos jardins de Botafogo e da Praça XV, que seriam realizadas na Europa¹⁷², e na inauguração, em 24 de fevereiro de 1906, de uma fonte artística na Praça da Glória, oferecida à cidade pelo comerciante de vinhos Adriano Pinto.¹⁷³

Em 11 de dezembro de 1905 um decreto informava sobre a proposta de ornamentação para o Chafariz do Largo da Carioca:

Considerando que, prolongada a rua da Uruguayana através do edificio do Hospital, ficará fechando a perspectiva da rua o historico monumento do Chafariz da Carioca, cuja decoração vai ser feita brevemente pelo Governo Federal, o que concorrerá para o embellezamento daquela parte da cidade.¹⁷⁴

O projeto de embelezamento do antigo Chafariz é encomendado ao escultor Rodolfo Bernardelli. Antes de abordar este ponto precisamos

¹⁷²DEL BRENN. *Op.cit.*, p.384.

¹⁷³Ibidem, p.456.

resgatar primeiramente a história do Chafariz. O rio Carioca, assim denominado pela existência de um peixe, o *acari*, cortava a cidade no sentido da baía da Guanabara e era usado para captação de água para a população. As obras de encanamento da água do rio até o Desterro datavam da década de 1670. Segundo Correa, foi inaugurado em 1723 o primeiro chafariz, vindo de Lisboa, que tinha 16 bicas ornadas de carrancas de bronze, das quais “dez estavam na fachada principal, duas nos ângulos chanfrados, e quatro nas laterais, o corpo do chafariz dividia-se em três partes, coroando a última, as armas da Metrópole e, na parte inferior, um tanque estreito de forma exótica sobre um patamar de três degraus, em curvas simétricas.”¹⁷⁵ O alagamento do Campo de Santo Antonio obrigou o governador a abrir uma vala até a Prainha, que é hoje a rua Uruguaiana e junto ao chafariz construíram-se tanques para lavar a roupa.

Em 1750, no governo de Gomes Freire de Andrade, as águas de Santa Tereza foram desviadas para o morro de Santo Antonio, por meio de dupla arcaria de pedra e cal, com quarenta e dois arcos, o Aqueduto da Lapa: “a obra mais monumental dos tempos coloniais”.¹⁷⁶ Demolido o primeiro chafariz foi realizado então um outro, provisório, de madeira pintada de forma a imitar granito, com quarenta torneiras, que rapidamente se deteriorou.

Um novo chafariz da Carioca foi começado em 1833 e concluído em 1840 (Fig.91) e dele temos também a descrição apresentada por Magalhães Correa:

Tinha a forma de uma casa de pedra lavrada com três portas entre duas pilastras de feitio particular e apoiadas sobre extensa e alta base para a qual se subia por uma extensa escadaria de degraus muito estreitos. Na base abriam-se trinta e cinco bicas de metal, que

¹⁷⁴Decreto do Prefeito, cf. Del BRENNA, *Op.cit*, p.409.

¹⁷⁵CORREA, Magalhães. *Terra carioca: fontes e chafarizes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. p.17.

¹⁷⁶Ibidem, p.17.

despejavam água em estreito e comprido tanque. Coroava a construção altaneira platibanda em forma de trono.¹⁷⁷

O autor comenta ainda um primeiro projeto do engenheiro militar Guillobel para a ornamentação do chafariz, inserindo colunas em estilo dórico, três estátuas em bronze, ao centro, um “caboclo”, subjugando um jacaré com o pé, e as outras duas de jacarés deitados. Guillobel não pode realizar esse trabalho, mas teria sido o responsável pela construção do chafariz.¹⁷⁸

O segundo projeto para ornamentação do chafariz foi o do escultor Bernardelli, já no começo do século XX. A proposta do escultor (Fig.76B), segundo sua própria descrição, era de completar os três nichos a fim de obter as dimensões de 5 metros de altura e 3 metros de largura, com 1,50 de profundidade, para colocar em cada um três assuntos de fontes em bronze.

No centro ele pensou em colocar a figura da *Carioca*, com 3,50 metros de altura, uma índia surgindo entre rochedos e plantas agrestes (Fig.77B e 182B). Na direita uma cena de pesca com dois índios tamoios, o homem de pé carregando um cesto com peixes e um outro pescando por entre as pedras (Fig.78B). Na esquerda seria representada *A caça*, com um casal de índios tamoios: a mulher manejando o arco e flecha e o homem trazendo sobre os ombros o produto da caça (Fig.79B e 184B). Os relevos e as figuras dos nichos seriam em bronze.

No alto da edificação deveria ser colocado um grupo em mármore representando a *Flora* [Figuras 183B e 80B). A escultura deveria contar com três metros de altura e toda a composição ocuparia a base de 7 metros. A parte arquitetônica do antigo chafariz ganharia maior altura nas partes laterais, proposta em 11,50 metros de comprimento por 1 metro de altura.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ibidem, p.18.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 19.

¹⁷⁹ Documento preservado no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Alguns dados são particularmente interessantes em relação ao projeto do Chafariz criado por Bernardelli. Contamos com a descrição do próprio autor, alguns desenhos, a fotografia da maquete feita por Malta, preservada no arquivo pessoal do escultor no Museu Nacional de Belas Artes e ainda as maquetes em gesso preservadas no acervo do Museu Histórico Nacional (ambos no Rio de Janeiro, RJ).

Observando a maquete em gesso podemos perceber que a figura da Carioca teria uma projeção maior do que aquelas dos painéis laterais: enquanto as outras figuras se encontram inseridas com maior ou menor volume em relação às pedras dos rochedos, a Carioca [Figura 4] sentada da forma como foi pensada pelo artista tem uma parte do corpo totalmente liberta do plano de fundo.

Sabemos pelos jornais de época que Bernardelli já havia realizado uma escultura de proposta similar em 1888, representando uma índia, para ser colocada no Largo do Valdetaro, também no Rio de Janeiro, onde seria instalada uma fonte.

Os modelos que o artista buscou para o trabalho são diversos. Para o relevo em que está representada a caça acreditamos que imagem da índia com o arco e a flecha foi criada a partir de *Iracema*, outro relevo do escultor, realizado para o *Monumento a José de Alencar* (1897) [Figura 12B].

A escultura que representa a Flora [Figura 80B], que encimaria o chafariz, apresenta afinidades com *A Carioca* (1865) (Fig.92) de Pedro Américo, como é possível ver em desenho realizado pelo artista (Fig. 183B). É possível que ela tenha sido inspirada também na escultura *Pathos* (ca.1898) (Fig. 93), de Achille d'Orsi, pela proximidade formal entre as obras. O trabalho de d'Orsi traz a representação de uma mulher que tenta libertar-se dos tentáculos de um polvo e foi considerado um notável exemplo de escultura decorativa para a ornamentação de uma fonte.

No relevo principal do Chafariz Bernardelli recorreu a proposta de uma recriação da natureza e da paisagem que remete aos relevos de

Bernardelli para o *Monumento a José de Alencar* e aos efeitos plásticos obtidos em *Moema* (1895) (Fig.49B), com a idéia do mar que envolve o corpo da índia, embora as maquetes em gesso sejam apenas um esboço do que seria a obra final.

Os nichos foram tratados pelo artista como colossais painéis em relevo que apresentam diferentes profundidades e volumes. A nosso ver, o escultor retoma temas clássicos de fontes européias, com figuras mitológicas em grutas e sobre rochedos, como as romanas *Fontana de Trevi*, pela idéia dos rochedos ou a *Fonte d'Acqua Felice* (séc. XVI) (Fig.94), pela presença dos painéis em bronze.

As figuras da Carioca e de Flora (que encima o monumento) nos recordam as esculturas femininas de Mario Rutelli para a *Fontana delle Naiade* (Fig.96) em Roma, cuja polêmica sobre o nu feminino marcou o momento de inauguração do trabalho e lhe deu notoriedade internacional.¹⁸⁰

Caso esse trabalho de Bernardelli fosse realizado a cidade do Rio de Janeiro contaria naqueles anos com uma obra monumental, em que as figuras dos índios se projetariam ao longo dos imensos rochedos de bronze. Bernardelli propõe figuras nacionais, como a imagem da índia que representa a figura principal e de outros índios, inseridos em cenas da caça e pesca.

O Chafariz da Carioca concretizado dessa forma seria um novo monumento que dialogaria com outro, um antigo símbolo imperial, o monumento eqüestre a D. Pedro I (Fig.13), com suas figuras de índios que ornamentam a base. É importante notarmos que em plena República Velha o escultor buscou retomar uma iconografia de cunho nacional para um projeto público, cuja origem se relacionava àquela do Império brasileiro, em cenas que remetem à pintura de paisagem, com suas

¹⁸⁰ É importante notar que o projeto de Mario Rutelli para esta fonte foi aprovado por Giulio Monteverde em uma comissão romana de 1885.

grandes quedas de água, e na representação dos indígenas em cenas de caça e pesca, como foi realizado por pintores como Debret e Rugendas.

Acreditamos que nesse trabalho monumental de Bernardelli o discurso imperial acerca da natureza brasileira e da imagem do índio seria atualizado com a construção de uma obra ligada à reformulação urbana e embelezamento da cidade.

O chafariz foi demolido em 1925. Alguns anos antes, um artigo de jornal comenta que o prefeito Carlos Sampaio estaria realizando um orçamento para ainda tentar realizar o projeto de Bernardelli, mas também não pode concretizá-lo.

Embora o projeto não tenha sido executado, alguns críticos na época emitiram sua opinião sobre o trabalho, como Mário Pederneiras na revista *Kosmos* de 1906:

Informaram jornaes, que empóz a desejada transformação desse abafado largo da Carioca, se vae emprehender a remodelação e o acabamento necessario do seu velho e tradicional chafariz, completando-lhe o aspecto desgracioso, encimando-o de linda estatua symbolica; e acrescentam mais, que conhecida mão de mestre já anda no glorioso afân de fazer estudos e traças projectos, que condigam com a pavorosa idea regeneradora.

Bem sabemos todos nós, cariocas de hoje e d'antanho, que aquillo que alli está, que nos vem da expressiva distancia dos séculos, falta a fraca esthetica da linha, falta o acerto necessario do conjunto e que, ou por incompetência profissional de quem o levantou, ou pela clássica excaszez de recursos, na época, não está ali, reproduzida com todas as minúcias da exactidão, a linda obra monumental do projecto do velho engenheiro Guillobel.

Mas enfeitado agora de estatuas e ornatos complementares, que lhe dêem graça e novidade, seria rebaixado ao ridiculo da velhice casquilha e apelintrada.¹⁸¹

O Lampadário Monumental

Em 1906, além da encomenda do projeto para o Chafariz, Rodolfo Bernardelli recebeu alguns meses depois uma outra, referente a um poste-

¹⁸¹ DEL BRENNNA, Op.cit., p.523.

lampadário destinado a substituir os antigos postes das Companhias Jardim Botânico e Telefonia, do Telegrafo Nacional e da Iluminação Pública, que se achavam reunidos próximos ao centro do Largo da Lapa.

O *Lampadário Monumental da Lapa* (Fig.72B, 73B, 74B e 75B) foi inaugurado em 07 de novembro de 1906. O monumento é composto por uma coluna de granito e bronze. No alto da coluna foram colocadas figuras como caravelas, torres de castelos, serpentes e luminárias, elevados por uma esfera armilar. Acreditamos que a composição do monumento derivasse do novo brasão da cidade (1894) (Fig.97), como se vê em desenhos do artista (Figuras 181B e 210B). O brasão foi criado, segundo alguns estudiosos, por Henrique Bernardelli.¹⁸²

As críticas na imprensa também se referem à iconografia apresentada pelo artista: “As cobras ficaram com a boca aberta e a língua de fora, e como estão dispostas em relação a todos os quadrantes, é positivo que ninguém escapara ao bote, isto é, a novos impostos municipais” .¹⁸³ É importante notar que o escultor, trabalhando junto ao prefeito Pereira Passos e aos representantes municipais, tenha recebido críticas que se referem de maneira mais ampla às transformações ocorridas na cidade, várias delas feitas à revelia da população.

Acreditamos que Bernardelli, com suas caravelas, torres, esfera armilar e golfinhos, objetivasse criar um discurso neste lampadário não só sobre os descobrimentos e novo mundo nos trópicos, fato comemorado seis anos antes, mas sobretudo recriar os símbolos do império português. Um dos exemplos desse procedimento é o emprego da esfera armilar no topo do monumento, como nota Clóvis Ribeiro:

A esphera armilar, divisa pessoal de D. Manoel, recordava o soberano em cujo reinado se descobrira o Brasil. (...) Usado na época dos descobrimentos, nas escolas em que se ensinava a arte da navegação, está descripto no canto X dos “Lusíadas”, como symbolo, é empregado

¹⁸² RIBEIRO, Clovis. *Brazões e bandeiras do Brasil*. São Paulo: Editora Ltda, 1933.

¹⁸³ “A PEDIDO”, *Jornal do Commercio*, 16 nov.1906, conforme DEL BRENNNA, *Op.cit* p.527.

desde a antiguidade, significando autoridade, domínio, império, poder, soberania, etc.

Referindo-se a D. Manoel, diz um seu cronista que este soberano, cunhando uma moeda, de um lado da qual se via uma esfera e do outro uma coroa com a palavra *Meã* “quis denotar que a Esphera que el rey D. João lhe dera por empresa, alcançou ele por obra, descobrindo e conquistando a Índia e o Brasil: de maneira que ficaram sendo sua coroa as quatro partes do mundo que compreende a Esphera”.¹⁸⁴

Dessa forma um dos sentidos da esfera armilar pode ser dado, como nota Emílio Carlos Rodrigues, pela “idéia de universo e ao brilho que o novo Império [português] teria no conjunto das nações”¹⁸⁵, presente nos arcos realizados para a cerimônia de Coroação de D. Pedro I em 1822. Há no acervo do Museu Paulista um desenho da esfera armilar feito por Bernardelli (Fig.186B), em que vemos o estudo deste tipo de representação.

Podemos concluir que Bernardelli, em seu lampadário monumental, retomou símbolos bastante conhecidos e tradicionais tanto da história de Portugal como da história brasileira posterior à Independência, restabelecendo dessa forma a ligação com o passado monárquico do país.

A nosso ver, um outro dado simbólico importante neste mesmo monumento são as cobras que transportam a luz, que provavelmente derivam do imaginário medieval ligado às navegações, mas servem também para atualizar um discurso sobre o saneamento da cidade e relacionado à medicina. Elas evocavam as medidas higienistas e a vacinação em massa ocorrida naqueles anos.

Outro elemento relevante, mas que não consta no brasão da cidade, é o ramo de café, inscrito na pedra da coluna do lampadário, e que retoma a iconografia da bandeira do império criada por Debret. Como nota Ribeiro:

¹⁸⁴ RIBEIRO, Clovis. *Brazões e bandeiras do Brasil*. São Paulo: Editora Ltda, 1933.,p.40

¹⁸⁵ RODRIGUES LOPEZ, Emílio Carlos. *Festas públicas, memória e representação: um estudo sob as manifestações políticas na corte do Rio de Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, p.292.

Na bandeira republicana, suprimiram-se os ramos de tabaco e de café, porque sobrecarregariam o pavilhão com uma especificação que não corresponde mais à realidade, visto que não são os únicos objetos agrícolas do comércio do Brasil, além de ocuparem um lugar secundário no mesmo comércio do ponto de vista geral.¹⁸⁶

Como explicar então a retomada desta simbologia no lampadário-monumento criado por Bernardelli? A inscrição na pedra provavelmente é uma referência à importância do capital advindo da atividade da cafeicultura no ano do Convênio de Taubaté.

Os interesses da oligarquia cafeeira foram representados pelas administrações civis de Prudente de Morais (1894-1898), Campos Salles (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906), e influíam diretamente na reformulação urbana do Rio de Janeiro. Para Nicolau Sevcenko, as três diretrizes do governo de Rodrigues Alves concentravam-se na reforma do porto para aumentar a circulação de passageiros e mercadorias, remodelar a cidade e sanear a cidade que era foco de doenças endêmicas e ligavam-se às necessidades dos cafeicultores de São Paulo, para quem a cidade do Rio de Janeiro era porta de entrada, e ao comércio internacional.¹⁸⁷

Essa relação de negócios revela a importância do elemento do ramo de café inscrito na coluna do lampadário, que adquire assim uma outra função a de marco fundamental da cidade, indicando a sua principal atividade econômica.

O Lampadário de Bernardelli atesta também um estilo *art nouveau*, com suas formas decorativas de animais e guarda algumas semelhanças com projetos inovadores na área do design, como o de Antoni Gaudí para um poste de luz para a Praça Real de Barcelona (1878) (Fig.98).¹⁸⁸

¹⁸⁶RIBEIRO, *Op.cit*,p.43.

¹⁸⁷SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. Coleção: Tudo é história. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p.41.

2.10 – Grupos escultóricos

Rodolfo Bernardelli criou dois grandes grupos escultóricos em sua carreira, *Cristo e a Mulher Adúltera* (Fig.52B), em mármore, e o grupo do *Monumento ao Descobrimento* (1900) (Fig.21B), em bronze, já comentado em nossa tese.

O *Cristo e a mulher adúltera* foi realizado por Bernardelli em Roma, enquanto pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, entre 1881 e 1884. Foi trabalho com o qual o Bernardelli obteve maior notoriedade em toda a sua trajetória, sendo mencionado pelos críticos de diversas épocas como a sua obra prima.

É uma obra de tamanho natural e em material nobre, considerando-se as esculturas que integravam o acervo da Academia Imperial de Belas Artes, em gesso. Era um trabalho com grandes dificuldades a vencer, como escreve na época o próprio escultor. Bernardelli comenta nos anos 1880 que esta era sua obra mais significativa:

Já dei começo ao mármore do meu grupo e espero sempre que a Academia me faça o benefício de obter do Governo Imperial o outro ano que tanto pedi tanto mais que haverá uma grandiosa Exposição em Turim e que tendo meu trabalho concluído naturalmente desejaria [apresentar-me] estou quase certo que obterei muito sucesso (...) poderei apresentar-me e receber meu batismo de artista na Europa.¹⁸⁹

Em 1884, ao apresentar o *Cristo e a Mulher Adúltera* na Exposição de Turim, o escultor brasileiro foi homenageado com o Grau de Cavaleiro da Coroa da Itália.

No esboço em gesso para o trabalho (Fig.55B e 56B) apresentado à Academia em 1882, o escultor “ainda não havia projetado o efeito realístico do manto, uma das qualidades mais reconhecidas da obra.”¹⁹⁰ A cabeça do

¹⁸⁸ Agradeço a observação a Jorge Coli.

¹⁸⁹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 20 fev. 1883. Arquivo Histórico Museu Dom João VI.

¹⁹⁰ SILVA, Op.cit.,p.90.

Cristo era coberta com um solidéu. A figura da adúltera é a mais próxima do resultado final, mas possui as costas e as pernas cobertas pelo panejamento, que no mármore “revelam-se entre as aberturas do tecido (...) o que faz com que a figura apresente uma maior sensualidade.”¹⁹¹

Acreditamos que um dos principais modelos formais para o grupo escultórico possa ter sido uma gravura sobre o mesmo assunto, feita como ilustração para a *Bíblia Sagrada*, ilustrada nos anos 1860 por Gustave Doré (1832-1883) (Fig.98). Podemos notar que o jovem artista tem como fonte de inspiração para seus trabalhos obras bidimensionais, como uma gravura, prática que irá permanecer em trabalhos posteriores.

Um outro aspecto importante seria a referência aos escritos de Renan, pela imagem de um Cristo humanizado, como nota a crítica de Mariano Pina, apontada em nosso Capítulo 3. A idéia de um Jesus orador, que fala a uma multidão é uma característica elogiada pela crítica de arte da época, como é possível ver em nosso capítulo 4 e em nossa dissertação de mestrado.¹⁹²

Um outro modelo temático e formal mais direto para o grupo *Cristo e a Mulher Adúltera*, de Bernardelli, pode ter sido *A virgem prudente e a virgem tola* (1866) (Fig.99) de Giulio Monteverde, com a qual o trabalho de Bernardelli apresenta grandes semelhanças formais. Luciano Migliaccio nota que para realizar “o melhor grupo em mármore executado por um escultor até então” o artista fez uma “reflexão sobre as possibilidades pictóricas da pluralidade de pontos de vista permitida pela pose das duas figuras”. Para o autor o trabalho revela “o estudo da tradição italiana desde a Incredulidade de Santo Tomás (c.1457-83) de Verrochio aos grupos de Gian Lorenzo Bernini e até os autores do século XIX, como Lorenzo Bartolini e Vincenzo Vela”¹⁹³.

¹⁹¹ Ibidem, p. 91.

¹⁹² SILVA, Op.cit., p-102-118.

¹⁹³ MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. A Moema de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem. ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de

Bernardelli filia-se ainda a uma tradição de representações de passagens da vida de Cristo, como o grupo *Il bacio di Giuda* (1884) (Fig.100), de Ettore Ximenes, apresentado também na mostra de Turim de 1884 e a esculturas de Ignazio Jacometti (Fig.101) ou gravuras de Gustavo Dorè (Fig.102), que remetem a composição da cena com poucos personagens.

A nosso ver, é possível notar que Bernardelli pensou nesse tipo de escultura ao realizar seus projetos para a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, conforme é possível ver nos desenhos feitos por ele, que têm a menção a um projeto triplo de esculturas para a igreja (Figuras 160 B e 161B).

2.11 - Estátuas

Entre as estátuas realizadas pelo artista destacam-se *Davi* (1875) (Fig.43B), em gesso patinado, a primeira estátua em tamanho natural realizada por Bernardelli nos seus anos de formação, *Santo Estevão* (1879) (Fig.45B) e a *Faceira* (1880) (Fig.47B), ambos passados para o bronze em 1921, *Cristo e a mulher adúltera* (1884) (Fig.52B), grupo estudado em nosso mestrado e *Moema* (1895) (Fig.49B)

Alguns desses trabalhos apresentam forte ligação com a escultura italiana renascentista, como *Davi*, que se aproxima daquele realizado por Michelangelo. Em outras obras como *Santo Estevão* ou a *Faceira* o artista buscou o diálogo com modelos franceses e italianos contemporâneos a Bernardelli.

Santo Estevão (1879)

A escultura *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* ou *Santo Estevão*, como ficou conhecida, foi realizada em Roma em 1879 e recebida pela Academia Imperial de Belas Artes em abril do ano seguinte.¹⁹⁴ Ela foi descrita em um parecer da Seção de Escultura apresentado em sessão da Congregação de 9 de novembro de 1880:

O protomártir da religião de Jesus Cristo está moribundo, os excessos das dores que lhe causa o martírio (perfeitamente na fisionomia) e em todas as fibras de seu corpo ainda jovem, neste transe supremo ele volve para o céu olhos repassados de mais pulsante angústia e somente ela sem a (...) de esperança da glória, que se desenha com rara perfeição, em toda esta estátua, desde os cabelos desalinados e revoltos da cabeça até nos dedos encolhidos dos pés. **Esta expressão, por demais realista, substitui aqui aquele de sentimento ascético que deveria predominar na alma dos mártires cristãos** e principalmente na do Santo, escolhido pelo pensionista por ter sido o primeiro que derramou seu sangue como confessor de Jesus Cristo. Na opinião da Seção d'Escultura **é isto resultado natural e quase inevitável de filiação do pensionista na escola realista, escola atual da Congregação da Academia Imperial das Belas Artes não aceita, como guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores.**¹⁹⁵.

Podemos perceber que por esse documento os professores de escultura da Academia desaprovaram a expressão do santo, entendendo que isso se devia a filiação do artista à escola realista, mas ainda assim eles percebem que ela foi muito bem executado.

A escultura, que foi estudada em nossa dissertação de mestrado¹⁹⁶, tem o tema retirado da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, canto XV do Purgatório. Na base da obra há a inscrição:

“Poi vidi genti accese in foco d'irà

¹⁹⁴ O trabalho foi passado para o bronze em 1921 e integra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Há ainda cópias da escultura nos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.

¹⁹⁵ PARECER da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196. Grifo nosso.

¹⁹⁶ SILVA, Op.cit., p. 71-75.

Con pietre un giovinetto ancider – forte
 Gridando a sé pur: ‘Martira Martira!’
 Purgatório Canto XV Dante”¹⁹⁷

O momento escolhido pelo artista é aquele em que o santo voltava os olhos para o Céu, rogando a Deus perdão para seus carrascos. Em *Santo Estevão* foi possível observar que Bernardelli teve como modelo a escultura *Tarcisius, Martyr Chrétien* (1868) (Fig.103) de Alexandre Falguière, pela semelhança formal entre os trabalhos.

Uma crítica do jornal *O Paiz* de 1886, ao destacar a produção de Bernardelli, ressalta nesse admirável trabalho a idéia de representar o adolescente: “tendo por typo uma das maiores dificuldades da esculptura.”¹⁹⁸ Como foi comentado em nossa dissertação de mestrado ele foi representado nu, e muito em sintonia com os trabalhos de *Gemito*¹⁹⁹.

A nosso ver, outra presença formal importante nessa obra é a estátua do *Hermafrodita*, tanto pela nudez como pela forma como o corpo do santo está disposto. A revista *L’Illustrazione Italiana* (1879) menciona a descoberta de uma cópia da estátua do Hermafrodita (Fig.104) nas escavações para construção do Teatro Costanzi, em Roma naqueles anos, e destaca as outras cópias preservadas no Musée du Louvre, em Paris e na Galleria degli Uffizzi, em Florença. O autor comenta que a estátua provavelmente tornara-se moda na antiguidade, usada para ornamentar para a casa dos ricos e faz um paralelo com o uso da cópia da *Vênus de Médicis*, executada em terracota para adornar os jardins oitocentistas.²⁰⁰

¹⁹⁷ Vi gente acesa, após, de ira insensata
 um jovem lapidar, no furor seu,
 um ao outro incitava: Mata! Mata!

¹⁹⁸ ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1886, p.1

¹⁹⁹ SILVA, Op.cit.,p.74-75.

²⁰⁰ *O Hermafrodita* é uma estátua da época helenística, que foi descoberta perto das termas de Diocleciano em 1608 e tornou-se uma das peças mais admiradas da coleção Borghese nos séculos XVII e XVIII. Foi restaurada em 1619-16020 por Gian Lorenzo Bernini para o cardeal Scipione Borghese. Ela foi vendida em 1807 pelo Príncipe Camilo Borghese a Napoleão e encontra-se no Museu do Louvre. O tema foi retirado das *Metamorfoses* (IV, 25, 285-388) em que Ovídio narra a história do amor da ninfa Salmacis que, na sua paixão pelo filho de Hermes e Afrodite, surpreende-o durante o banho e abraçando-o permanece junto a ele transformada na criatura andrógina do Hermafrodito.

Bernardelli, ao criar o *Santo Estevão*, buscou uma representação nada convencional para o santo, oscilando entre a estátua clássica e a tradição cristã, representada pela obra de Falguière. Dessa forma a estátua é permeada de ambigüidade, e marcada por certo erotismo, que caracterizava também algumas pinturas de temática religiosa de Pedro Américo, como *Davi e Abisag* (1879) (Fig.105), que podem ter influenciado o escultor.²⁰¹

Faceira (1880)

A *Faceira* é, entre todos os trabalhos apresentados pelo escultor naqueles anos, a obra mais elogiada pelos professores da Academia em Parecer de 1882. Trata-se de “um nu feminino, representa uma índia brasileira de pé, adornada com penas de pássaros tropicais e dentes de feras selvagens”²⁰². A nosso ver, sua boa aceitação se deve ao fato de ser considerada como uma escultura de gênero, tipo de trabalho em que são permitidas maiores inovações. Essa forma de representar a mulher indígena tornou-se comum na produção do artista que irá retomá-la em *Moema* (Fig.49B) e em *Iracema* (baixo-relevo) (Fig.12B).

Trata-se da representação de uma índia, mas com uma forte carga de sensualidade e muito “*inclinada a um exotismo amaneirado*”, como aponta Luciano Migliaccio²⁰³. Bernardelli realizou vários desenhos para compor a figura, nos quais é possível perceber a sua preocupação em definir a posição do corpo da mulher (Fig.154B, 155B) e assim como a forma como ela seria vista pelo espectador (Fig.156B).

²⁰¹ Ver comentário sobre Santo Estevão de BLEYS, Rude. *Images of ambiente: homotextuality and Latin American art, 1810-today*. Nova York: Continuum, 2000., p.29.

²⁰² CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil; a Faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.161.

²⁰³ MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: MARQUES, Luiz (org.). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001 p.33.

Um esboço em terracota desta obra, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, traz um estudo bastante erotizado do corpo da índia, com uma representação muito realista dos seios e principalmente do púbis feminino (Fig.48B).

Quando a *Faceira* foi apresentada na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, além da habilidade do escultor na execução do trabalho, a crítica da época ressaltou muito a sensualidade da figura, como em texto de Félix Ferreira:

A *Faceira* é uma concepção inspirada e executada com maestria e facilidade. Vê-se nela que a mão que moldou essas formas donairosas e cheias de vida, as quais não serão talvez as de um tipo indígena, mas em todo o caso são de uma mulher sedutora, é tão bem adestrada, quando ardentemente artístico o cérebro que ditou as curvas graciosas dessa estátua helênica.²⁰⁴

Para Oscar Guanabara, que faz uma contraposição entre a *Vênus de Médici* e a *Faceira*, a primeira, uma cópia do original grego do Museu de Nápoles feita também por Bernardelli, destaca-se por suas formas “serenas, macias e proporcionais” e pelas formas “encarecidas pelo mármore, que tem enorme vantagens sobre o gesso, como material de estatuária”. Para ele a *Faceira* “agrada desde o primeiro relance, de olhos, não só pela elegância do conjunto, como pela fisionomia altamente expressiva e de um cunho bem original”. A beleza da *Faceira* não é convencional, mas um produto da escola realista, “com todas as seduções do modernismo” e curiosamente o autor nota o caráter proposital de sua composição: o olhar penetrante, a boca que se entreabre em um “sorriso de meiguice”. Percebe por fim que Bernardelli quebrou algumas regras da

²⁰⁴ FERREIRA, Félix. *Estudos e apreciações*. Texto da edição original de 1885 (em domínio público) com ortografia atualizada. Texto copiado de publicação digital de ArteData, 1998. Não paginado.

estatuária convencional “como a moderação dos movimentos e a sobriedade do gesto” e a pose “indagada e premeditada”.²⁰⁵

Para o crítico Gonzaga Duque, que escreve em 1888, a *Faceira* não apresenta características étnicas.²⁰⁶ Ele rompe com uma representação coerente com o tipo físico do indígena, tal como havia sido feito nas esculturas realizadas por Louis Rochet para a base do *Monumento a D. Pedro I* (1862), no Rio de Janeiro.

Ela é excessivamente adornada, tendendo dessa forma para uma imagem caricatural. As considerações de Gonzaga Duque nos levam a entender a escultura como a representação de uma prostituta. Suas críticas, a nosso ver, são muito próximas às considerações da crítica francesa quando ocorreu a polêmica acerca do grupo *A Dança* (1865-1869) (Fig.122) de Jean-Baptiste Carpeaux, cujas mulheres possuem igualmente corpos flácidos e lascivos.²⁰⁷

É possível pensar que a *Faceira* deriva também de representações femininas mais tradicionais como a *Flora* (1858) (Fig.106) de Vincenzo Vela, mas mantém ainda diálogo com as esculturas femininas feitas por Barzaghi, como *Frine spogliata al cospetto de' giudici* (1863) (Fig.107):

O artista mantendo-se estranho as lutas da época, decide encontrar a mulher, não na sua veste histórica, mas aquela na sua dimensão “heróica e mitológica” - Judite, Silvia, Frine, Flora, Psichê, que a faz senhora de um território exatamente oposto aquele masculino, musa inalcançável e idealizada, sutilmente melodramática, invulnerável protagonista da aventura existencial melhor, aquela ligada ao amor.²⁰⁸

²⁰⁵Guanabarrino, Oscar. A Exposição de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1884, p.1. Folhetim do *Jornal do Commercio*. Citado em GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de Arte em Oscar Guanabarrino: Artes plásticas no século XIX*. Campinas: s.n., 2005. Dissertação de Mestrado em História da Arte - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

²⁰⁶ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.(Coleção Arte: Ensaios e Documentos). p.252.

²⁰⁷ SILVA, Op.cit., p.80.

²⁰⁸Original: “l’artista, mantenendosi estraneo alle lotte del tempo, decide di incontrare la donna, non nella sua veste storica, bensì in quella sua dimensione ‘eroica’ e mitologica – Giuditta, Silvia, Frine, Flora, Psichee – che ne fa la signora di un territorio nettamente opposto a quello maschile, musa inafferrabile e idealizzata, a volta sottilmente melodramatica, invulnerabile protagonista dell’avventura esistenziale migliore, quella legata

Como nota Pinotti, o tema de *Phryné*, caro ao Oitocentos francês, fora representado anteriormente por Jean-Léon Gérôme, em quem Barzaghi se inspirou, fez muito sucesso nos salões franceses, e parece apresentar um sentido de continuidade no âmbito de uma tradição artística européia de representações femininas, considerando-se que o escultor italiano realizou várias versões do trabalho. Ela tornou-se um prenúncio dos futuros estilos, irão valorizar a sensual mulher moderna.²⁰⁹ Para a autora, a escultura de Barzaghi tem uma carga emocional e expressiva que faz de cada obra sua um trabalho autônomo, no qual o mundo interior do personagem retratado desenvolve um papel decisivo na criação da obra. A escultura não se fecha em si, e o gesto da figura se dirige ao espectador. Da mesma forma, a *Dea dei Fiori* (1878) (Fig.108), de Barzaghi está procurando com o olhar provocativo, a quem coroar.²¹⁰

Como nota Ana Cavalcanti, é possível pensar que a *Faceira* tenha sido criada por Bernardelli em consonância com obras que faziam sucesso em mostras internacionais, dado o gosto do público francês pelas formas anatômicas da mulher representada na tela *O Nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel ou da *Mulher com papagaio* (1866) de Gustave Courbert.²¹¹ Acreditamos ainda que o olhar provocante da *Olímpia* (1863), de Manet, que “olha sem pudores para o espectador”²¹², como aponta Cavalcanti, pode ter sido referência importante para a escultura de Bernardelli, assim como a já citada *Deia di Fiori* di Barzaghi.

Da mesma forma, a *Phryné* (Fig.149) de Gêrome teve tanto sucesso na Exposição Universal de 1867 que Alexandre Falguière realizou

all'amore.” Cf. FRANCESCO Barzaghi (1839 - 1892) / testo critico di Gianna Pinotti. Mantova : Sartori, 2006, p.6-7.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ FRANCESCO Barzaghi (1839 - 1892) / testo critico di Gianna Pinotti. Mantova : Sartori, 2006, p.7

²¹¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a Europa e o Brasil; a Faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.161-168.

pequenos bronzes inspirados no tema para serem vendidos nas mostras, por influência de Goupil.

Podemos perceber na *Faceira* de Bernardelli o gosto pela representação de personagens exóticos, de culturas distantes, embora sem a precisa observação antropológica, como *L'Africana*, de Emanuele Caroni (Fig.109), trabalho muito comentado na Exposição de Filadélfia de 1876 e na Exposição Universal de Paris de 1878.

A pose provocativa da *Faceira* nos faz recordar a *Baccante stanca* (Fig.110) de Tito Sarrochi, segunda versão de uma escultura feita pelo artista italiano, em 1864, inspirada no tema das mulheres adoradoras de Dionísio ou Baco. Para Spalletti, para realizar este trabalho Sarrocchi teve como referência formal uma obra do escultor Giovanni Duprè, de quem foi aluno. Por volta de 1850, Duprè realizou uma *Baccante ubriaca*, obra desaparecida, mas que foi descrita pelo próprio artista como uma mulher sorridente, que tinha presa aos lábios uma taça e se apoiava em uma árvore, em um ato de quase cair. Por sua vez, a *Bacante* de Sarrocchi foi considerada "casta", uma obra voltada à admiração serena do belo. A estatueta foi elogiada pela expressão da figura, harmonia das formas, e pela leve languidez da postura da personagem. Acreditamos que Bernardelli deva ter conhecido esses trabalhos, dado o seu interesse pela produção de Duprè.

É preciso lembrar também que a *Faceira* retoma a imagem do índio nos anos finais do Segundo Reinado, um dos pilares da ideologia e cultura do período e que carrega o peso de toda essa tradição. Dessa forma, um outro dado pode nos dar uma idéia das intenções do artista ao realizá-la: uma fotografia da escultura publicada em monografia de Celita Vaccani sobre o artista.²¹³ Na imagem (Fig.111), Henrique Bernardelli caracterizado de frade e portando um pequeno livro em suas mãos, olha para a figura da

²¹² Ibidem.

²¹³VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro: [s.n], 1949.Tese de concurso para a cadeira de Escultura da ENBA. p.80

Faceira, ainda em barro. A escultura, que se encontra disposta sobre uma base de madeira, pela forma como foi colocada ali, nos dá impressão de também fitá-lo. A fotografia foi realizada provavelmente no ateliê do escultor, nos anos que ambos os artistas estudavam na Itália. É importante ressaltar que a imagem insere-se na tradição oitocentista de *Tableaux vivants*, presente inclusive no meio cultural brasileiro, como é possível notar em fotografia referente à “*A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*” (1632), de Rembrandt, representada por Olavo Bilac, Coelho Netto e Arthur Azevedo e outros (Fig.112).

A primeira referência possível sobre a fotografia com a *Faceira* levamos a pensar acerca da relação histórica existente entre o índio e a religião católica, a catequização entendida como forma de civilização. Mas uma outra imagem, muito conhecida devido a seu impacto no cenário das artes européias, pode ter sido uma referência importante para a “montagem” da cena. Trata-se de um trabalho do artista belga Félicien Rops (1833-1898), *As tentações de Santo Antonio* (1878) (Fig.113), uma imagem conhecida por ter sido utilizada por Freud “para ilustrar o conceito de supressão do desejo em santos e penitentes”.²¹⁴ Para Luciano Migliaccio, há uma correspondência entre a foto e o quadro de Rops, em que o crucifixo se transforma numa imagem lasciva aos olhos do eremita ajoelhado.²¹⁵ Rops encontrou seu tipo de *femme fatale* nas ruas e bordéis parisienses, ligada à idéia de uma mulher que inflama o desejo do homem, mesmo do santo.²¹⁶ Nesse trabalho a confrontação entre os três personagens, Cristo, a mulher e o demônio é empregada para expressar simbolicamente esse conflito interior. A obra causou escândalo e seu autor tentará em vão oferecer uma leitura cristã da mesma. Para Migliaccio, “o corpo da indígena com sua pose lasciva seduz o missionário (...). Bernardelli faz da

²¹⁴MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation, 1870–1910*. New York: Skira, 1990. p.23.

²¹⁵MIGLIACCIO, Luciano. Aula ministrada aos alunos de Pós-Graduação do IFCH/UNICAMP, em outubro de 2007.

escultura um estudo de costume, nos moldes do realismo social da época”. e ao parodiar o tema, “a idéia de mestiçagem, como fundamente da nacionalidade brasileira, é abertamente escarnecida”.²¹⁷

Moema (1895)

Dos anos 1890, que representam uma nova forma de modelagem na trajetória do artista, presente também nos relevos para monumentos realizados por Bernardelli, é de fundamental importância a *Moema* (1895) (Fig.49B), pela retomada do tema indianista na produção do escultor.

Em relação ao tema da obra, acredito que o escultor, além da leitura essencial do livro *Caramuru* do frei José de Santa Rita Durão, canto VII, possa ter se inspirado também em um poema de Luís Guimarães. Bernardelli estreitou a amizade com aquele escritor em Roma, entre 1873 e 1880, período em que esse exercia funções diplomáticas naquela cidade e publicava seu livro *Sonetos e rimas* (1880). A escolha do momento a ser representado pode ter surgido ao artista a partir do poema *A voz de Moema*, que se inicia com uma citação de um dos trechos mais famosos do *Caramuru*: “Ah Diogo cruel!’ disse com mágoa. E sem mais vista ser sorveu-se n’água”.²¹⁸ Nessa obra é possível notar que Bernardelli preferiu recorrer ao momento em que o corpo da índia afogada ainda não chegou completamente à praia, dando dessa forma grande intensidade dramática à cena.²¹⁹

²¹⁶ MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation, 1870–1910*. New York: Skira, 1990. p.125.

²¹⁷ MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In: CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.30.

²¹⁸Poema integrante da série Primeira Parte. In: GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. *Sonetos e rimas: lírica*. Pref. Fialho D’Almeida. 3.ed. Lisboa: Liv. Clássica Ed. de A. M. Teixeira, 1914. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em: 25.03.2004.

²¹⁹A idéia da imersão parcial do corpo de Moema na água pode ter sido inspirada na pintura de Pedro Américo. Na escultura de Bernardelli, a maneira como o artista modelou o corpo da mulher e as ondas do mar, enfatizando as modulações da luz, nos leva a estabelecer certa relação com a cena noturna construída por Américo. Remete ainda a

Em *Moema*, na visão de Luciano Migliaccio²²⁰, o escultor revelou um propósito novo. Enquanto diretor da ENBA, procurando recuperar a tradição criada pelo pintor Victor Meirelles (1832-1903), modernizando-a pela referência formal a escultores contemporâneos italianos, como Medardo Rosso e Vincenzo Gemito (1852-1929).²²¹

A posição do corpo da índia também pode ter sido determinada por um desenho de Victor Meirelles (Fig.114), em que pintor havia realizado o corpo da Moema de braços em uma praia. Alexander Miyoshi nota que nesse trabalho:

O busto e rosto estão virados para baixo, de braços, e os braços estendidos, como os de um nadador, com a cabeça voltada para o mar, como para ilustrar, talvez, a tentativa de alcançar o navio (ao contrário do que ocorre na tela, com a cabeça voltada ao continente). Da cintura aos pés, porém, seu corpo está de lado, expondo de forma monumental apenas uma das pernas e nádegas.²²²

Trata-se de uma estátua jacente feminina, que se aproxima formalmente de obras italianas oitocentistas, como *Ad Murenas* (1891) (Fig.115), de Luigi di Luca, pela representação muito realista, na base da escultura, de um chão de terra no qual se vê um pouco encoberta a representação de uma caveira. Mas, como nota Luciano Migliaccio, é importante observar a forma como esse escultor ambienta a estátua, criando a idéia do corpo da índia em pleno mar, levado pelas ondas. O próprio escultor comenta as possibilidades que o tema oferece em carta a Eliseu Visconti:

(...) Volto a caceteá-lo – Pense no seu quadro, olhe que é necessário que esse seu trabalho o coloque em primeiro lugar, evite a banalidade e

imagem evocada no poema de Guimarães, que provavelmente conhecia o quadro de Pedro Américo, já que escrevera uma biografia do pintor em 1872.

²²⁰ Cf. MIGLIACCIO, Luciano. *Moema – Rodolfo Bernardelli*. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 22 mai. 2003.

²²¹ Ibidem.

²²² Miyoshi, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Campinas, SP : [s. n.], 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.p.85

seja original, não se descuide de ser correto no desenho sem ser amaneirado. Estou preparando um trabalho para a exposição só para não deixar a seção de escultura às moscas creio que achei assunto bom, é Moema morta no mar²²³

O tema do corpo da índia representado parcialmente submerso poderia ter como referência a *Moema* (1859) (Fig.116) de Pedro Américo, como nota também Carlos de Laet. Mas a figura feminina em meio a um mar em movimento, a idéia da correnteza poderia ter tido como fonte de inspiração a *Ofélia* (1876) de Auguste Préault (Fig.117), como nota Migliaccio.

A escultura de Bernardelli, em sua composição formal, tem a figura, em tamanho natural, disposta horizontalmente na base. Uma das suas referências poderia ser encontrada novamente no *Hermafrodita* (séc II a.C.) (Fig.118), como nota Migliaccio, se pensada a partir da relação entre o corpo da índia e a base da escultura.²²⁴ O colchão feito por Gian Lorenzo Bernini para a estátua do Cardeal Borghese permitiu a recuperação da aura erótica que havia naquela estátua antiga. A representação do dorso e a sinuosidade do corpo da estátua levam o espectador a pensar que se

²²³ Carta de Rodolfo Bernardelli a Eliseu Visconti. Rio de Janeiro 08 ago. 1895. Documento do arquivo histórico do MNBA, coleção Eliseu Visconti. Citado em texto de Ana Cavalcanti. Disponível em http://ana.canti.googlepages.com/O_Publico_e_as_Exposicoes_Gerais_de_.pdf. Acesso em 25/2010.

²²⁴ Em 1619, Gian Lorenzo Bernini fez, por encomenda do cardeal Borghese, uma base para a estátua do *Hermafrodita*, encontrada naqueles anos, que era composta por um colchão e um travesseiro. Segundo Mathias Winner o escultor escolheu um modelo contemporâneo de colchão que poderia encontrado em qualquer divã das salas da Villa Borghese, deixando de lado a idéia da representação de um leito de relva, que se relacionaria melhor ao texto ovidiano. O motivo, para Winner, era o conhecimento de Borghese do texto de Plínio (Nat. Hist. XXXIV, 86), que tratava da obra do escultor Polykles, o *Ermafroditum nobilis*. O atributo *nobilis* poderia ser traduzido como “de boa linhagem”. Para o autor, “o *Hermafrodito* obra de Polykles, como outras criaturas híbridas, estava a serviço de Eros e – segundo uma expressão do mesmo Plínio – do prazer (*deliciis*), era sem dúvida uma criatura refinada”. A figura foi sensualmente esculpida sobre um colchão marmóreo, ela volta o seu rosto para o lado direito, e com a perna esquerda eleva vagamente durante o sono a manta que lhe serve de lençol. O colchão feito por Bernini para a estátua do Cardeal Borghese permitiu a recuperação da aura erótica que havia naquela estátua antiga. WINNER, Mathias. *Ermafrodito*. In: BERNINI scultore : la nascita del barocco in Casa Borghese. A cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze. Roma : De Luca, 1998, p.124–134.

trata de uma figura feminina, e apenas observando-a do outro lado é que se divisa o sexo masculino, gerando um engano óptico e uma combinação bastante lúdica.

Em *Moema*, o jogo dos pontos de vista da obra também aparece, pois só percebemos que se trata de uma morta quando nos aproximamos do seu rosto por baixo do véu de água, imagem que a aproxima de figuras de como o *Cristo velato* (1753) de Giuseppe Sanmartino (Fig.86). Como nota Luciano Migliaccio “a figura deitada no chão oferece a possibilidade de variar os pontos de vista em relação à distância do espectador, da iluminação e da textura da superfície da obra”²²⁵.

O artista dá um novo tratamento à obra, que a afasta da concepção de uma frisa, e solicita do espectador novas maneiras de olhar²²⁶. Há nesse trabalho o contraste entre a representação realista de certas partes do corpo da índia que submergem das águas e a indefinição de outras, que estão imersas e se misturam com água.

Essa maneira de trabalhar a escultura faz lembrar o contato do artista com a escultura italiana contemporânea, em especial com alguns trabalhos de Vincenzo Gemito (1852-1929). A obra pode revelar ainda relação com o baixo-relevo do escultor Francesco Jerace, *Nidia cega* (ca.1871) (Fig.119), em que ele representou a protagonista da obra romântica de Edward Bulwer Lytton, *Os últimos dias de Pompéia*. Esse trabalho é marcado por uma nova forma de modelagem, no qual a escultura tem como parâmetro as mudanças ocorridas na pintura, isto é, uma realização que se aproxima de um esboço, como na pintura de

²²⁵MIGLIACCIO, Luciano. *Moema* cujo amor as ondas não apagaram. A *Moema* de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem. ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial, Pinacoteca, 2009, p.69.

²²⁶ Cf. MIGLIACCIO, Luciano. *Moema – Rodolfo Bernardelli*. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 22 mai. 2003.

Domenico Morelli, elaborada com um fazer rápido, que parece dissolver na luz as figuras.²²⁷

No entanto a parte submersa do corpo de Moema, em especial o seu dorso, faz lembrar o mármore polido das esculturas de Canova, como nota Migliaccio, em Paolina Borghese (1805-1808) (Fig.120), da Galleria Borghese, entre outras obras.

Conforme constamos em nossa pesquisa *Moema* foi inicialmente proposta como um esboço para o mármore, não tendo sido executado nessa matéria. Seria interessante avaliar os efeitos obtidos pelo artista em material nobre. Acreditamos que o uso do mármore permitiria dar uma maior impressão de leveza das formas e das massas do que aquela existente no bronze. Sem dúvida o trabalho iria se aproximar dos efeitos plásticos de obras de Giovanni Battista Lombardi como: a da *Naiade* (1858) (Fig.121), na qual o virtuosismo do artista é demonstrado por meio da representação do pé da mulher parcialmente imerso em um curso de água.

Angelo Agostini, em crítica publicada em *Don Quixote*, também destaca esse aspecto em *Moema*:

Ultimamente haverá apenas um mez, achava-me no atelier Bernardelli, e vi quantidades de barro atirado sobre umas taboas. Oito dias depois esse barro tinha a forma de uma mulher. No fim de quinze dias essa mulher era uma índia afogada, arremeçada á praia e meia encoberta pelas águas do mar. (...) Fazer um corpo meio mergulhado n'água é de uma audácia que só quem tem consciência de sua força pode executar em escultura. O gesso, porém, é uma matéria opaca, que não se presta ao effeito, no marmore, é que Bernardelli conta obter a transparência e o movimento da agua, que no gesso, apenas indicou.²²⁸

Moema é uma escultura que impressiona pelo forte contraste entre a beleza das formas do corpo da índia e a representação muito realista de

²²⁷ VALENTE, Isabella. Francesco Jerace scultore. Dalla ricerca del bello nel vero, alla scoperta del vero nel bello ideale. In: FRANCESCO Jerace : scultore (1853 - 1937) / a cura di Erminia Corace. Testi di Giovanni Russo; Carlo Stefano Salerno; Isabella Valente. Roma [u.a.] : EdE, Erminia Corace, 2001. p.18

²²⁸ AGOSTINI, Angelo. Rodolpho Bernardelli. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 11 set. 1895, p.2-3.

seu rosto, em que se nota a ausência de vida. Esse dado também é percebido pela crítica de Olavo Bilac, que descreve de forma sensível a escultura, de forma a ressaltar a modelagem vibrante, associada à idéia de movimento das ondas do mar, a sensualidade dos cabelos emaranhados dispersos na água, a e o impressionante rosto da morta:

Mas aqui a temos agora, perpetuamente bela, vivendo na mais forte obra que a escultura brasileira tem produzido. Que formosa! Depois de cinco minutos de contemplação, a ficção de Bernardelli apodera-se dos olhos e do espírito da gente. Agita-se a água. **O corpo da morena morta parece subir e descer, ao brando offego das ondas. Como que a sua cabelleria se emaranha e desemaranha na correnteza, a feição de um punhado de algas esparsas.** Sacodem-se as pernas, embalança-se o dorso: **apenas a face, dolorosa e pallida, tem a rigidez terrível da morte** – olhos cerrados para sempre, lábios retorcidos, n'um derradeiro lamento...²²⁹

As esculturas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

O edifício do Teatro Municipal é inaugurado em 1909, após longa campanha realizada por Arthur de Azevedo. Para a fachada do edifício Bernardelli realizou seis alegorias das artes, que caracterizam a Poesia, a Tragédia, a Música, o Canto, a Dança e a Comédia.

Destacamos entre elas a *Dança* (Fig.81B) da qual existe um estudo preparatório realizado pelo artista. Nesse trabalho, a alegria e o movimento da figura são representados na sua expressão e na maneira como segura em uma das mãos um pandeiro enquanto, com outra aberta, prepara-se para fazer soar o instrumento.

O trabalho atesta grande influência do escultor Carpeaux, artista que o Bernardelli admirava desde sua juventude²³⁰, em seu polêmico grupo *A Dança* (1867) (Fig.122). Encomendada por um velho amigo, o arquiteto Garnier, foi concebida para integrar, com outros grupos

²²⁹ FANTASIO. Fantasio na Exposição: Moema. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 04 set.1895, p.1. Grifo nosso.

escultóricos, a decoração da Ópera de Paris. No entanto, destoava dos outros trabalhos, pela vivacidade e movimentação que apresentava, com mulheres nuas, que dançavam em torno a uma figura masculina, um Gênio da dança, que segura um pandeiro. Aos pés das mulheres, um *putto* porta o símbolo da loucura.

A crítica francesa viu na obra uma grande indecência, a começar pelo movimento da dança, que relacionou ao do can-can: “a linguagem dessa obra, para alguns críticos, era similar a dos freqüentadores dos bailes populares de Paris e aquelas mulheres bêbadas do grupo escultórico, equivalente às suas infames freqüentadoras.”

O grupo escultórico foi ameaçado ser retirada do local, por insultar a moral pública, o que não ocorreu devido à eclosão da Guerra Franco-Prussiana. Zola escreveu sobre a obra em 1870, em resposta às notícias de sua remoção, afirmando que essa ofensa à moralidade pública não era a razão: o motivo real era que a obra representava a verdade essencial acerca do Império francês. Para o escritor francês ela era uma violenta sátira à dança do mundo contemporâneo, a falsidade e à corrupção da vida moderna.²³¹

Acreditamos que Bernardelli ao criar a sua alegoria da Dança procurou dialogar com o trabalho de um dos principais escultores franceses do século XIX, em uma obra que abriu novas perspectivas para as artes. O escultor brasileiro buscava novamente criar uma ponte entre as principais cidades européias e o Brasil e correspondia dessa forma às expectativas da modernidade carioca do início do século XX.

Outra escultura a ser destacada, entre as obras realizadas por Rodolfo Bernardelli para o Teatro Municipal, é a imagem da Musa da Comédia, Tália (Fig. 81B2), uma imagem já consolidada pela tradição, por exemplo, da escultura romana antiga (Fig.123). Na obra do escultor

²³⁰Cf. BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188.

²³¹WAGNER, Anne M. *Jean-Baptiste Carpeaux: sculptor of the Second Empire*. New Haven: ale University Press, 1990. p.242.

brasileiro (Fig.135B) sua representação revela um lado brincalhão ao espectador, em sua piscadela marota, com um dos seios à mostra e portando ainda uma série de máscaras com diferentes expressões.

A nosso ver, a escultura aproxima-se muito de uma caricatura, que também foi um dos interesses gráficos de Bernardelli, dada a quantidade de desenhos desse tipo que nos legou (Figuras 214B, 215B, 216B, 217B). Este gosto refletiu-se também no campo da escultura, como é possível notar pelo retrato que ele fez do amigo França Júnior, jornalista, dramaturgo e pintor.

A *Comédia* de Bernardelli nos parece, por sua representação formal, uma paródia do tema das Musas, e leva a pensar na importância do humor para esse grupo de artistas e literatos do grupo do artista, com destaque para Arthur de Azevedo. Ele foi um personagem muito ligado a uma geração de escritores e também de artistas que despontam nos anos 1880, vários deles trabalhando com caricaturas e ilustrações para imprensa.²³²

A escultura do Teatro Municipal nos faz recordar que a *Comédia*, com seu lado burlesco, permite tratar também de assuntos sérios como a política. Um texto publicado na época demonstra importância desse gênero artístico:

Na mesma Athenas – cuja constituição pode ser chamada por Platão uma “theotocracia”, pois a cidade democrática, era, de facto, um vasto teatro religioso e político, onde cada cidadão representava um papel definido e preciso, vereis, ao lado da Tragedia, nascer e crescer a Comedia, apartando-se pouco a pouco da brutalidade das festas bacchicas, começando por imitar as inclinações grosseiras de certos homens, descrevendo depois grupos de homens e quadros sociais em uma cepia ainda tosca a vida real, depois sujeita a influencia da imaginação, creando fantasias e lendas e finalmente, posta a serviço da democracia triumphante, vibrada ás mãos dela como uma arma terrível, caricatura e satyra, servindo então aos cronistas da Hellade, como tantos seculos mais tarde devia servir a Baumarchais, de **besta e funda contra a arrogância dos poderosos.**²³³

²³² Ibidem, p. 306.

²³³ Theatro Municipal. A inauguração. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 jul.1909, p.2.

Em nossa visão, o trabalho poderia ser entendido como uma última homenagem do escultor a seu grande amigo, falecido um ano antes. Uma referência provável para esse trabalho deve ter sido a coluna *Olympo Brasileiro* (Fig.124), do periódico *Semana Illustrada*, que satirizava personagens da mitologia clássica, utilizando-os para criticar situações políticas brasileiras contemporâneas.²³⁴

A representação do Estudo

O *Estudo* (Fig.51B) é uma escultura feita para a entrada da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Traz uma representação de um homem vestido em trajes contemporâneos, que porta na mão direita algumas folhas de papel e na outra, mas apoiada ao corpo, segura uma caveira. Como nota Luciano Migliaccio, a primeira vista o círculo formado pela caveira nos faz lembrar um globo terrestre.²³⁵

É apenas quando nos deslocamos ao redor da obra que podemos visualizar no crânio um dos olhos e o buraco da orelha. A sua iconografia retoma dessa forma pinturas de homens segurando caveiras como em alguns retratos holandeses do século XVII de Frans Hals, mas nesse caso a caveira não simboliza o *memento mori* e a *vanitas*, mas representa o interesse científico pelo estudo anatômico.

O personagem poderia ser um médico consultando suas anotações ou mesmo um professor em atitude de repassar suas aulas. A sua semelhança com Rui Barbosa, como apontam alguns estudiosos²³⁶, poderia mesmo ressaltar a importância do estudo, prática que o intelectual sempre incentivava em seus discursos.

²³⁴ Agradeço a Maria Antonia Couto da Silva e Luciano Migliaccio pelas informações sobre essa coluna.

²³⁵ Em conversa com a autora, agosto de 2010.

²³⁶ DIAS, *Op.cit.*,p.49.

Considerando o local para o qual ela foi realizada e a mentalidade cientificista da época, é uma escultura em consonância com sua época, representando a importância do conhecimento. Nela, no entanto, o artista não trabalha o tema de maneira direta, mas utiliza novamente um jogo de pontos de vista e de ambigüidades, que a aproxima também da representação da *vanitas*.

A Estátua de D. Pedro I

A estátua de D. Pedro I (Fig. 50B) foi um dos últimos trabalhos criados pelo artista, feita por encomenda de Affonso de Taunay, para decorar a escadaria do Museu Paulista. Para realizá-la ele partiu de uma maquete apresentada ao arquiteto Tommaso Gaudencio Bezzi em 1889, como comprova a correspondência entre o artista e Taunay.²³⁷

É uma obra que Bernardelli já idoso, teve diversas dificuldades técnicas para finalizar, principalmente devido à falta de uma pessoa especializada para auxiliá-lo:

ando tão agitado e inquieto com meu Pedro I que às vezes receio ficar doente, a consciência é minha inimiga. Tenho me esforçado para, ao menos, mandar uma coisa que tome o lugar; mas agora o que é difícil é poder passar o gesso; com os trabalhos atarefados da Exposição não meio de ter quem venha passar a gesso o trabalho, o homem que tenho sempre, caiu doente, e creio que de tuberculose, e por conseqüência inutilizado.²³⁸

A demora por parte do escultor em entregar o trabalho fez com que se desentendesse com Affonso d' Escragolle Taunay. O artista afirma em correspondência pessoal que estava trabalhando adoentado, e comenta com ironia que se ao final o diretor do Museu Paulista não mais a quisesse, ela ficaria em seu ateliê:

²³⁷ Citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 79-103 (2002-2003).p.93.

No dia 14 escrevi uma carta (incluindo uma fotografia) ao Dr. A. Taunay na qual participava que não podia enviar a estatua de D. Pedro I. O Dr. Taunay me telefonou muito contrariado, mas o que fazer? A estatua esta aí em barro, mas eu sozinho não a posso fundir em gesso. Tomada esta resolução pude sossegar e descansar e não tive mais vertigens. Só eu é que sei o que tenho passado, pois a comecei em pleno verão, e desde março, (ilegível) pelo (ilegível) o movimento de revolução (...), mas estou tranqüilo, o D. Pedro poderá ir adiantando sem medo e se não for mais necessário, **aqui ficará para a coleção.**²³⁹

Como a estatua efetivamente não ficou pronta para a data acertada, Taunay conseguiu com o diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro um busto de D. Pedro I de autoria de Marc Ferrez. Ele escreve a Bernardelli:

Faltava a peça central de toda a decoração do Museu, quando o resto se achava entregue [...]. Se é verdade que o meu pedido o magoou creia também com toda a sinceridade que a ausência de seu gesso nas festas de 7 de setembro no Museu do Ipiranga me fez passar momentos muito penosos e ouvir pilhérias sobremodo desagradáveis.²⁴⁰

Como aponta Ana Claudia Brefe, a obra fazia parte do programa decorativo do Museu Paulista, a ser inaugurado em 7 de setembro de 1922, para as festas do Centenário da Independência do Brasil. A autora conta que ao redor do nicho onde seria colocada a estatua de D. Pedro I, foram instaladas “seis estátuas de “bandeirantes célebres como a montar guarda ao proclamador da Independência brasileira”²⁴¹ e que o próprio Taunay explicava que [...] cada uma delas simboliza uma das unidades da Federação que foram território de São Paulo.²⁴²

²³⁸ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin V. Mendonça , Rio de Janeiro, 09 ago.1922. Coleção particular.

²³⁹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin V. Mendonça, Rio de Janeiro, 20 set. 1922. Coleção particular. Grifo nosso.

²⁴⁰ Citado em BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 79-103 (2002-2003).

²⁴¹ Ibidem, p. 98

²⁴²Ibidem, p.98.

Brefe ressalta que todas as imagens preparadas para a decoração são voltadas à celebração do “grande feito de D. Pedro I, simbolicamente imortalizado no quadro *Independência ou Morte!*”. A autora ressalta que no programa decorativo do Museu estão presentes os personagens que mais estritamente estiveram comprometidos com o destino do jovem país naquele momento, e também os feitos que diretamente significaram o rompimento do Brasil com Portugal.

Dada a importância dessa escultura na recuperação do passado monárquico brasileiro acreditamos que o artista tenha se demorado também para determinar o resultado iconográfico, como se nota em correspondência de 1922:

Minha estátua de D. Pedro me tem amolado porque não tenho ninguém que me procure fatos necessários sobre a indumentária daquele tempo. Aqui temos o costume de não conservar nada, de maneira que estou incerto no que deverei por nas mangas, no peito, etc. O amigo Latour bem que me arranhou umas fotografias de um busto que está na Escola, mas a Espada? Como poderia ter sido? Em bem sei que o público (maximamente nesses tempos) não sabe ou não se importa, se está direito, se é da época, enfim, nesses tempos de futurismo tudo é permitido, mas eu não sou destes tempos! E a consciência está sempre reclamando seus direitos...²⁴³

Em outra correspondência o escultor escreve: “(...) O meu senhor D. Pedro, ainda me está amolando, mas eu não o largo. Só agora pude descobrir umas calças e botas da época.”²⁴⁴

Para representar o *D. Pedro I* é bastante provável que Bernardelli tivesse como referência formal as estátuas de reis realizadas por diversos escultores italianos em 1888, para o programa decorativo para a fachada do Palazzo Reale, de Nápoles (Fig.125), por ser um dos mais importantes do período e que reuniu os principais artistas atuantes na época.

²⁴³ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin V. Mendonça, Rio de Janeiro, 07 maio 1922. Coleção particular.

²⁴⁴CARTA de Rodolfo Bernardelli a Benjamin V. Mendonça, Rio de Janeiro, 07 jan. 1923. Coleção particular.

A escultura revela proximidade formal com obras como *Alfonso d'Aragona* de Achille D'Orsi (Fig.126), pela postura solene da figura de pé, segurando o cabo da espada com a mão esquerda. A obra de Bernardelli, no entanto, possui o gesto do braço direito um pouco mais espontâneo e amplo que a de d'Orsi e parece dirigir-se em discurso ao espectador.²⁴⁵

Se realmente o artista foi inspirado por esse grupo de esculturas, como acreditamos porque Bernardelli possuía fotografias das estátuas em seu acervo pessoal²⁴⁶, ele optou por recorrer a uma solução formal bastante oficial, como convinha à encomenda, e não a obras mais inovadoras formalmente como o retrato de Vittorio Emanuele II (Fig.127), de Francesco Jerace, na fachada do mesmo palácio, por todo o movimento representado na figura, envolta em uma bandeira italiana ao vento, e sua ênfase no gesto do juramento que ela faz.

2.12 - Estatuetas

Algumas estatuetas de Rodolfo Bernardelli são projetos para esculturas maiores como *São Lucas Evangelista* (ca.1886) (Figuras 58B e 162B), de um realismo donatelliano.

Outras obras demonstram interesses específicos do escultor, como a representação dos costumes em *Baiana* (s.d.). Em 1886, Gonzaga Duque se refere a uma escultura de Bernardelli intitulada *Hue!*, que representa “uma negra crioula da Bahia, trazendo a mão um pequeno balaio de

²⁴⁵ MARINIS, Maria Simonetta nota que essa obra de d'Orsi não foi bem recebida, foi considerada um simulacro frio e sem vida. Della Sala comenta que o artista que havia combatido com suas obras a velha escultura clássica, quis nesse trabalho imitar os clássicos, não imitando o belo, mas seus defeitos: não há nesse trabalho um fazer acurado, a figura é mal colocada no nicho, permanece muito para fora, mais baixa que as outras, cansada sobre a armadura. A cabeça permanece como colada (...) também a pose é rígida, forçada, não natural, o rosto se não é muito expressivo, como querem alguns, não satisfaz plenamente. Marinis procura ainda em sua análise descartar a idéia de que o artista possa ter realizado uma paródia ou mesmo o caricatura do personagem. Cf. MARINIS, Maria Simonetta de. *Il tempo, la vita e l'arte do Achille d'Orsi*. Roma: Japadre, 1984.p. 139.

²⁴⁶ Fotografias preservadas no acervo pessoal do escultor, Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

frutos, que num ademane gracioso, faz aquela exclamação”, exposta na Livraria Faro & Nunes, em 1886²⁴⁷. É muito provável que seja a *Baiana* (Fig. 3) do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, já que não conhecemos outra obra de mesmo tema realizada pelo escultor. Ao representar uma pessoa do povo, a vendedora de frutas, ele faz uma referência à atividade dos antigos negros de ganho. A estatueta revela proximidade formal com algumas representações femininas presentes na escultura italiana contemporânea, pela busca da representação objetiva do traje da baiana. Na opinião do Gonzaga Duque, entretanto, a obra é elaborada demais. Para o autor, esse tipo de escultura, que se volta à representação de imagens do cotidiano, requer, como a caricatura, muita espontaneidade e simplicidade e, no entanto: “vê-se claramente que ali andou a mão de um grande artista a procurar o rigoroso modelado das formas”²⁴⁸. Destacamos notar os efeitos de textura que o artista procurou obter em relação ao tecido e as dobras da roupa na estatueta.

A *Baiana* é importante, sobretudo, porque com ela, em nosso ponto de vista, Bernardelli procurou indicar uma direção para a arte nacional, voltando-se a representação dos costumes brasileiros. Como consequência, em 1888 vemos o seu aluno Benevenuto Berna realizar de forma similar o busto de uma baiana e de um “conhecido preto mina vendedor de jornais” (Fig. 153).²⁴⁹

Na estatueta *Paraguaçu* (1908) (Fig.59B e 60B) Bernardelli retoma a representação do índio na primeira década do século XX. Como nota Migliaccio, se a *Moema* representa um personagem excluído da formação do país, em *Paraguaçu*, vê-se o selvagem adaptado à civilização, que irá dar continuidade ao processo histórico do país.²⁵⁰ A estatueta, que integra

²⁴⁷ Cf. DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica* (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p.111-112.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ BELLAS-Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 abril 1890, p.1.

²⁵⁰ MIGLIACCIO, Luciano. *Moema – Rodolfo Bernardelli*. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 22 mai. 2003.

um grupo de figuras femininas em pequeno formato realizadas pelo artista em diferentes momentos de sua trajetória, não é um dos seus trabalhos mais conhecidos. Nele, Bernardelli representa a índia colonizada, personagem do livro de Santa Rita Durão, que segura com naturalidade uma espingarda, a arma que Caramuru utilizou para surpreender os selvagens. A figura da *Paraguaçu*, porém, parece expressar certa tristeza, apesar de sua atitude decidida. Acreditamos que nessa fase o artista, maduro, estivesse repensando algumas imagens que criara anteriormente, mas sempre relacionando a imagem do indígena com questões do contato com a civilização, como vimos anteriormente.

Um outro aspecto interessante acerca desses pequenos trabalhos é o uso moral que o escultor lhes atribuía, ao comentar sobre eles com as pessoas que freqüentavam o seu ateliê. São exemplos desse emprego as várias estatuetas de Cristo feitas pelo artista e ainda uma obra como *Humanidade e a verdade* (1915) (Fig.64B), das quais trataremos posteriormente.

O *Sátiro* (1891) (Fig.69B) de Bernardelli poderia servir como exemplo do uso acima mencionado. É uma estatueta que trata de um tema clássico, a representação de Sileno. Encontramos um pequeno comentário de Coelho Neto sobre a obra:

Em meio do salão de esculptura, por baixo de um dos tablados, estende-se a mesa de jantar, tendo ao meio, num symbolismo pantagruelico de fartura, o gordo Sileno dansando cambaio e risonho, numa grande expansão de esgares simiescos.

A representação do personagem mitológico feita por Bernardelli é baseada na tradição fixada em esculturas da antiguidade, como o *Sileno* (II d.C) (Fig.128) do Museu do Louvre. No entanto ao colocar o personagem

em atitude de tocar flauta e dançar, a imagem adquire um caráter jocoso e grotesco.

Constatamos que a estatueta ficava em cima da sala de jantar, como um centro de mesa, em um local onde os artistas e intelectuais do grupo de Bernardelli reuniam-se algumas vezes por semana, como foi citado em nosso Capítulo 1. Por meio do comentário de Coelho Netto, que aponta uma relação entre a escultura e a obra satírica de François Rabelais, podemos perceber a importância que o humor possuía para esta geração de artistas, como Bernardelli, que se utilizou dele de formas diferentes em suas composições.

São também especialmente interessantes as estatuetas realizadas pelo artista em que ele explora a representação da morte. Em *Psii!* (Fig.66B) ele apresenta uma iconografia bastante inovadora. Segundo Celita Vaccani, a estatueta seria uma maquete para a escultura que o escultor queria para figurar em seu túmulo. Nessa obra, Bernardelli representa a morte na imagem de um esqueleto, vestido com uma túnica clássica, mas que deixa entrever a ossatura do peito. A cabeça é coberta com uma espécie de manto que nos dá a impressão de um chapéu com um longo véu, enfeitado com flores. Sentada sobre um monte de grossos livros, com uma mão ela segura o cabo de uma foice e com a outra chama o espectador. Na base da escultura o artista gravou a inscrição *Psii!!*. É uma obra que apresenta afinidade com a sensibilidade decadentista do final do século XIX. Marcadamente macabra e zombeteira, é muito difícil aceitá-la enquanto escultura fúnebre.

A estatueta poderia ser relacionada a algumas ilustrações feitas por Felicien Rops, como *Frontispice pour le Épaves* (1865), *La Mort qui danse* (c.1865) (Fig.129) e *La Vice Supreme* (1884) (Fig.130). Na estatueta de Bernardelli está presente a idéia de morte que vence o conhecimento e pelo seu gesto, convida o espectador a compartilhar desse universo obscuro e perverso. O título irônico complementa o entendimento desse trabalho. Gonzaga Duque, no texto *A ironia de Rops*, comenta o sarcasmo presente

em várias obras do artista, e em especial, uma que traz a imagem da morte:

É que nessa figura, florescente dos cuidados do toucador, está a morte, mas não a morte severa e asiladora dos bons, a doce amiga dos sonhadores infelizes, a morte libertadora dos desventurados, idealmente imaginada na miséria vergonhosa dos mórbidos; sim a morte lenta, horrível dos viciosos, a feiticeira esgrouviada, andrajosa e fética...(...) Em Rops, ao contrário, o riso atordoado, parece desenhar-se na boca de uma materialização evocada que se transformasse, no momento de rir, em espectro de caveira.²⁵¹

As relações entre Bernardelli e Rops não terminam com este exemplo, mas podem ser percebidas na análise de algumas estatuetas realizadas posteriormente pelo artista. As influências simbolistas na produção de Bernardelli podem ser pensadas a partir da relação do escultor brasileiro com a obra de seu mestre em Roma, Giulio Monteverde (1837-1917).

A trajetória artística de Monteverde, na opinião de Franco Sborgi, é marcada pela existência de duas diferentes fases na produção deste escultor.²⁵² O artista procurava corresponder às exigências da cultura de seu tempo, em uma nova visão que propunha o conhecimento direto da realidade, segundo a ideologia positivista, e ao mesmo apresentava inovações no campo escultórico que abriram caminho para a jovem geração simbolista, principalmente nos anos 1880. O sistema de representações utilizado por Monteverde modifica-se: a imagem perde seu caráter declamatório e passa a dar espaço a nuance. Representativa desta produção, para o autor, é a progressiva transformação de um tema particularmente caro ao artista: o Anjo da Morte. No *Monumento funerário a Raffaele Pratolongo* (1868) Monteverde atém-se a uma tipologia tradicional, o anjo cristão que vela o túmulo, seguindo um modelo

²⁵¹ DUQUE, Luis Gonzaga. *Graves & Frívolos (por assuntos de arte)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Sette Letras, 1997.p.22-23.

²⁵² SBORGI, Franco. Introduzione. In: ARDITI, Sergio; MORO, Luigi. *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*. Introduzione di Franco Sborgi. Bistagno: Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, 1987. p.11-19.

iconográfico particularmente difuso. Já no *Monumento funerário a Francesco Oneto* (1882) (Fig.131), o anjo é apresentado com declarado sensualismo na modelagem do corpo humano, compondo uma figura sutilmente ambígua e andrógina. A nova representação reforça o mistério da morte, por meio de uma melancolia laica e terrena.²⁵³

O anjo Oneto, como nota Sborgi, será o protótipo para muitas esculturas cemiteriais do fim do século e também um modelo para um dos principais escultores simbolistas italianos do começo do século XX, Leonardo Bistolfi (1859-1933).²⁵⁴ É nesse mesmo sentido que se pode entender *Dramma Eterno* (1893) (Fig.132) de Monteverde, presente na Tomba Celle (Cemitério de Staglieno), onde o contraste entre a massa velada da morte e a carnalidade da figura feminina assume um caráter erótico que permite uma aproximação com as gravuras e desenhos de Rops, como em *Esquina* (1878) (Fig.133), na qual um homem encontra uma mulher na rua, à noite, cuja cabeça se divide entre a face feminina, que tem a aparência de uma máscara, e a imagem de uma caveira, que é vista apenas pelo espectador.²⁵⁵

Outra estatueta em que Bernardelli apresenta uma representação da morte bastante incomum é em *Caçando mariposa* (1923) (Fig.67B). Nesta escultura há também uma figura que porta um longo véu e um manto esvoaçante, deixando entrever a caveira e os membros esqueléticos. A morte parece caminhar a passos rápidos, arrastando sob o braço uma figura de criança inerte. A contraposição entre a imagem diabólica da morte e a fragilidade do corpo da menina novamente nos aproximam dos trabalhos de Rops. O título da obra nos remete ao universo da

²⁵³ SBORGI, Franco. Introduzione. In: ARDITI, Sergio; MORO, Luigi. *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*. Introduzione di Franco Sborgi. Bistagno: Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, 1987. p.17.

²⁵⁴ Ibidem, p.17.

²⁵⁵ Ibidem, p.18.

prostituição. Nas primeiras décadas do século XX no Brasil essa era a denominação dada às prostitutas em vários lugares do país.²⁵⁶

As representações de Rodolfo Bernardelli em suas estatuetas, embora realizadas em diferentes momentos de sua trajetória, nos permitem relacionar algumas de suas esculturas ao universo da arte simbolista e, em especial, à obra de Félicien Rops, com suas mulheres sedutoras e satânicas, seus demônios e criações satíricas.

A representação de Cristo é outro tema recorrente na obra do artista, que lhe agrega sempre um sentido moral. Em *Cristo* (1914) (Fig.62B), do acervo da Pinacoteca do Estado, a figura descendo uma escada revela uma preocupação com o movimento, como nos desenhos feitos pelo artista (Fig.196B). Em outra versão da estatueta, mais completa, do acervo do Museu Mariano Procópio, o Cristo porta uma vara na mão direita, permitindo relacioná-la a representações de Cristo expulsando os vendedores do templo, principalmente do campo da pintura. Em ambas as obras e ainda em alguns desenhos relativos a elas, pelo estudo do movimento, similarmente às vanguardas européias do começo do século XX, o artista aproxima-se a experimentações como as de Ernst Barlach em *O vingador* (1914) (Fig.134)²⁵⁷. Vaccani comenta que o escultor sempre dizia a apresentar esse trabalho: “Cristo é um pai bom e enérgico, mas Ele sabe castigar severamente seus filhos, quando o merecem.”²⁵⁸

Outras imagens de Cristo realizadas pelo artista já no século XX têm um caráter mais simbolista, como em *Jesus Cristo assistindo a destruição de sua obra* (1914) (Fig.63B), que poderia estar relacionada ao contexto do início da I Guerra Mundial. A nosso ver ela aproxima-se da proposta de uma estatueta como o *Cristo que caminha* (1899) (Fig.135), de Leonardo Bistolfi, uma obra muito polêmica, que dividiu os críticos entre os que a

²⁵⁶ Como é possível notar em pesquisa de SANTOS Júnior. Paulo Marreiro. *Pobreza e prostituição na Belle Époque manauara*, 1890-1917. Disponível em: www.laktech.com/exemplos/cds/rhr/export/247-881-1-PB.pdf. Acesso em 12/11/2010.

²⁵⁷ Agradeço a referência dada pela colega Ângela Nucci (IFCH/UNICAMP).

²⁵⁸ Citado em VACCANI, *Op.citp.* 107.

achavam excessivamente teatral e aqueles, como Edmondo de Amicis, que viu nela uma representação de uma inquietude religiosa moderna, de um Cristo quase “socialista”, que vai ao encontro de um povo, decidido a morrer por uma idéia.²⁵⁹

Uma outra estatueta que tem caráter de expressão pessoal do escultor é a *Humanidade e a verdade* (1915) (Fig.64B), cujo esboço original contava com a imagem de uma mulher que tinha nas mãos uma caveira e na outra um chicote, apoiando-se em um homem agachado com uma expressão dolorosa, com cabeça entre as mãos²⁶⁰ e que foi realizada no dia seguinte a saída do artista da direção da Escola. Nessa obra, a nosso ver, Bernardelli retoma a proposta de Bernini com *A verdade revelada* (1646-52) (Fig.136), um trabalho realizado pelo escultor italiano quando a Congregação de São Pedro decide demolir a torre feita por ele. Bernini decidiu então esculpir um grupo mármore que representava o Tempo que revelava a Verdade, da qual só terminou a figura feminina, mas que era uma forma de exprimir o seu ressentimento e tristeza, por meio de uma alegoria convencional.

Uma estatueta bastante original do artista é o retrato de corpo inteiro de *Azeredo Coutinho*²⁶¹ (1911) (Fig.68B), em que o amigo e secretário do artista, representado de corpo inteiro, encontra-se sentado em uma cadeira a observar uma pequena escultura que tem em mãos. Embaixo da cadeira, uma pilha de livros simboliza a cultura. É um retrato original, também brincalhão, que enfatiza o conhecimento artístico e intelectual do representado.

2.13 – Bustos e cabeças

²⁵⁹Citado em BERRESFORD, Sandra. Il Cristo che Cammina sulle Acque. BISTOLFI : 1859 - 1933 ; il percorso di uno scultore simbolista / [ordinamento del catalogo e della mostra: Sandra Berresford. Testi e schede: Rossana Bossaglia e Sandra Berresford]. Casale Monferrato : Edizioni Piemme, 1984.p.76.

²⁶⁰ Conforme descrição em matéria publicada no jornal *A Noite*, dez. 1915. Documento APO 147 do arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

²⁶¹ Acreditamos que o retratado seja Ubirajara de Azeredo Coutinho.

Bernardelli realizou uma quantidade considerável de hermas, bustos e cabeças representando personalidades públicas. Alguns bustos feitos pelo artista apresentam de forma muito original em seu verso, símbolos em relevo referentes à profissão e a outros atributos do representado. Já uma obra como o busto de *Busto de Felix Émile Taunay* (1876), trabalho ainda de aluno, antes de seu pensionato italiano, revela a habilidade do artista por meio da representação do manto que envolve o personagem.

A *Cabeça de Montenovesi* (ca.1882) (Fig.111B) é um trabalho também de aluno, realizado enquanto o artista era pensionista da Academia Imperial em Roma. Para Suely Weisz, a cabeça em bronze do médico que cuidou do artista na Itália, “*transmite ao espectador uma intensa energia e uma força interior*”.²⁶² Podemos notar nesta obra, a proximidade com trabalhos de D’Orsi, como *Retrato de Menino* (ca.1877) e o *Il marinaio* (1877) (Fig.137).

Um comentário da revista *Illustrazione Italiana* nos faz perceber as novidades apontadas pela crítica neste último trabalho, que era a representação de uma pessoa do povo:

Ao contrário do habitual corte simétrico abaixo da clavícula e entre ombro e pescoço, tradicionais para os bustos que se colocam sobre um plinto, a cabeça feita por d’Orsi era quebrada desigualmente no pescoço como se fosse separada de uma estátua inteira. Essa novidade material que dava ao bronze o aspecto de um fragmento de estátua escavada de qualquer ruína (...) aquela cabeça tinha o caráter e a amplitude de uma obra antiga e a vivacidade de sentimento que existe na índole da arte moderna.²⁶³

²⁶² WEISZ, *Op.cit*,p.78.

²⁶³ Original: “Invece del solito taglio simmetrico sotto le clavicole e tra spalla e collo, tradizionale per i busto che si collocano sopra un plinto, la testa del d’Orsi era stroncata inegualmente al collo come se si fosse staccata da una statua intera. Questa novità materiale che dava al bronze l’aspetto d’un frammento di statua scavata da qualche roviana (...) quella testa che aveva il carattere e la larghezza d’un opera antica e la vivacità di sentimento che è nell indole dell’arte moderna.” Cf. IL MARINAJO. *L’Illustrazione Italiana*, ano IV, n.14, 8 abril 1877, p.84.

Em trabalhos de menor porte, que não faziam parte das obrigações de pensionista, constata-se que o artista apresentou uma maior liberdade na execução. A modelagem vibrante substituiu a superfície lisa e polida, com áreas elaboradas para refletir a luz de modos diversos.²⁶⁴ Essa forma de modelar caracterizou primeiramente a escultura de Vincenzo Gemito e Medardo Rosso. Ugo Ojetti escrevendo por volta de 1924 sobre Gemito criticava o que ele chamava de falta de visão dos escultores veristas:

A pele de fato deveria parecer a própria pele, e as vestes deveriam mostrar os seus diversos tecidos, tanto que naqueles tempos se louvava o genovese Santo Varni pela invenção de um cinzel que possibilitava imitar no mármore a malha das meias e um outro para o tecido das sarjas de lã. Míopes, os escultores que não viram mais que suas estátuas de perto e em toque: os óculos, a corrente do relógio, a camisa engomada (...). Foi dito uma revolução. Foi uma revolução dos vendedores contra os artistas, dos embalsamadores contra os criativos, do Museu Grévin contra o Museu de Nápoles.²⁶⁵

Ojetti ressalta que a escultura de Gemito se distingue deste tipo de criação, por relacionar-se à escultura milanesa de tipo impressionista, como a de Giuseppe Grandi, Ernesto Bazzaro, di Medardo Rosso e de Paolo Troubetzkoy, que experimentando conseguir com golpes de espátula e dos dedos sobre a cera ou com oscilantes estrias no mármore, a indefinida e superficial carícia da luz sobre as formas, teve também o mérito de abolir o incômodo dos detalhes realistas caros aos outros escultores e, sobretudo, aos meridionais.²⁶⁶ Para o autor, Gemito seguindo esta tendência, divertia-se freqüentemente a cortar pitorescamente ombros, peitos e pescoços de forma a evitar o corte clássico regular e simétrico em seus bustos, como

²⁶⁴ MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*. 2ª ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 1992.

²⁶⁵ Original: "La pelle infatti doveva parere proprio pelle, e le vesti spiegazzate dovevano mostrare i loro diversi tessuti, tanto che di quei tempi si lodava il genovese Sante Varni per l'invenzione d'uno scalpello a più punte da imitare nel marmo le maglie delle calze e un altro da imitare lo spinato delle saie. Miopi, gli scultori non videro più le loro statue che da vicino e in tocchi: gli occhiali, la catena dell'orologio, la camicia inamidata, il fiocco, le frange, gli occhielli, le scarpe, i bottoni delle scarpe. Si disse: una rivoluzione. Fu la rivoluzione dei rigattieri contro gli artisti, degl'i imbalsamatori contro i creatori, del museo Grévin contro il museo di Napoli." Cf. OJETTI, Ugo. *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*. *Dedalo*, 5.1924,5, p. 324.

também fazia Achille d'Orsi. O artista, como nota Ojetti, também procurou, ao tratar a vestimenta, cabelo e bigode, trabalhar mais como um pintor de oscilante claro-escuro do que como um escultor de massas e volumes, porém concentrando sua atenção sobre a expressão singular do representado e procurando definir nos perfis a sensação de relevo pleno, obrigação de escultor. Um exemplo da proximidade entre Bernardelli e Gemito pode ser visto no *Retrato de Mulher* (s.d.) (Fig.139B) do escultor brasileiro, provavelmente realizado em seu estágio italiano, e o *Retrato da senhora Duffaud* (1878-79) (Fig.138) de Gemito, em podemos notar esta maneira de modelar.

Em alguns bustos realizados por Bernardelli nos anos seguintes, como o já citado retrato do médico Montenovesi (c.1882) e o de Modesto Brocos (1883), há certa proximidade formal com retratos realizados por Gemito, como no *Retrato de Domenico Morelli* (1873) ou no *Retrato de Michetti* (1874) (Fig.139).²⁶⁷ Poderemos encontrar estas características, embora mais realizadas de uma forma moderada, em bustos feitos posteriormente pelo artista como nos retratos de Benjamin Constant (1891) e de Oswaldo Cruz (1909)

Um dos bustos que nos interessou em nossa pesquisa foi aquele do músico afro-cubano José Silvestre White Laffite (1836-1918) (Figuras 114B, 115B e 116B). Foi possível identificar o representado por meio de fotografia de época²⁶⁸. Depois de uma longa estada em Paris, ele foi convidado a dirigir o Conservatório Imperial de Rio de Janeiro (Brasil) e foi professor dos filhos de D. Pedro II, cargo em que permanece até 1889, quando com a República retorna a Paris. Como já foi assinalado

²⁶⁶ Ibidem, p.326.

²⁶⁷ Para Ojetti, trata-se do retrato mais vivo do Oitocentos italiano: “A cinquent’anni di distanza Michetti gli assomiglia ancóra, tanto bene negli zigomi distanti e prominenti, nel cavo tra essi e la bocca, nella fronte rotonda, nelle tempie larghe e piane, nell’arco fondo dell’orbite, lo scultore ha modellato questo cranio, ha ritrovato nell’ossa il piglio risoluto della testa sull’esile collo.”. OJETTI, *Op.cit*, p.330.

²⁶⁸ Disponível no site <http://www.guije.com/libros/musical/white/index.htm>. Acesso em 03 mar. 2009. A museóloga do MNBA Mariza Guimarães já havia nos sugerido a hipótese de que seria um músico negro a atuar no Rio de Janeiro nesses anos.

anteriormente esse busto, conhecido como *Retrato de Negro* (1886), insere-se entre as poucas obras em que se representam pessoas negras no Brasil oitocentista e merece um estudo mais aprofundado. Em nosso ponto de vista, o violinista, que compunha a Sociedade de Concertos Clássicos com Felix Bernardelli e outros²⁶⁹, era uma pessoa do círculo de amizades do escultor e o busto foi elaborado com grande liberdade de execução. Seu retrato revela certa informalidade na maneira com que foi representado pelo escultor.

A análise dessa escultura nos permite também entender melhor o processo de trabalho de Bernardelli, por contarmos com a terracota, o gesso e bronze, obras que apresentam pequenas variações formais entre si. Arthur de Azevedo escrevendo sobre este busto em 1886, destaca que a terracota permite uma percepção melhor do trabalho, através de detalhes que a fundição posterior fará com que se percam:

Mas é preciso aprecia-lo assim, em barro, ao sahir das mãos divinas do artista, antes da fundição, que fatalmente lhe tirará um pouco d'aquella espontaneidade, d'aquella vida. Sim, José White vive e palpita n'aquelle pedaço de barro. Que expressão no olhar, que mobilidade na physionomia, que sensualidade nos labios, que delicadeza geaal das linhas e contornos.²⁷⁰

O busto em terracota de White é uma escultura cujo retrato tem características bastante realistas, como as rugas ao redor dos olhos, e um esboço de sorriso no rosto, que se nota pela expressão facial e pela forma como os lábios foram modelados, dados que o tornam um personagem de grande simpatia pessoal. O gesso e o bronze da mesma obra perdem essa delicadeza de expressão e alguns traços, como a sobrancelhas e o bigode são acentuados, dando à figura uma imagem mais séria e oficial.

Estes retratos mais informais realizados por Bernardelli têm uma fatura próxima a obras como o de *Modesto Brocos* (1883) poderia ser

²⁶⁹ GUANABARINO, Oscar. Concertos. Felix Bernardelli, O Paiz, Rio de Janeiro, 24 out. 1886, suplemento ao número 295. Diversões.

²⁷⁰ ELOY, o herói. De Palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1886, p.1

contraposto em nossa análise a alguns bustos oficiais, como os retratos da família imperial realizados nesses mesmos anos. Destacamos especialmente o busto da Princesa Isabel (ca.1888), em que o artista, além de criar um belo retrato da personagem, utiliza certos recursos técnicos da escultura de sua época, como o contraste entre o mármore muito polido da pele do colo da princesa, com a representação do vestido, em que podemos perceber a textura dos tecidos.

Um exemplo similar na escultura italiana poderia ser visto em dois bustos de Francesco Jerace, como no retrato da Principessa Natalia Petrovic del Montenegro (s.d.) ou em *Gentildonna* (s.d.) (Fig.140), ambos em mármore, muito embora Bernardelli explore estes efeitos também no bronze.

Para o *Monumento a Pereira Passos* (ca.1913) (Fig.41B e 42B), atualmente situado na Praça da Igreja da Candelária, o artista realizou o busto de prefeito, em meia-figura, baseado, segundo Weisz, em um outro feito anteriormente, por isso a escultura perde um pouco a naturalidade na representação dos olhos e cabelos:

tratado de forma realista e com uma boa base de expressividade, transmite-nos a idéia de austeridade e de firmeza de caráter do retratado. A dignidade e a tensão intelectual encontradas na figura de Teixeira de Freitas também se fazem presentes no busto do prefeito, confirmando esta capacidade do escultor. A forte personalidade do retratado está impressa no rosto longo e magro, marcado por um olhar penetrante (...) ressaltado pelas espessas sobrancelhas...²⁷¹

Pereira Passos (1836-1913) foi um engenheiro e prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906. Ele foi responsável pela grande reformulação urbana da cidade no começo do século XX.

Em seu monumento Bernardelli coloca, além do busto em meia-figura do prefeito, desdobrando-se sobre o pedestal, um grande mapa da cidade, sobre o qual o personagem parece trabalhar, segurando na mão direita uma caneta. O efeito obtido assim é interessante porque dá a

impressão de estátua de corpo inteiro. O personagem, visto de frente, aparenta estar em frente a um mesa de trabalho, sobre a qual desdobra o mapa.

Essa representação permite relacionar a figura do Prefeito, o nosso Barão Haussmann, como era apresentado pelos que o apoiavam, à imagem de “um técnico conceituado”, que exerceu “várias funções públicas compatíveis com sua formação de engenheiro e mantendo-se sempre acima das questões políticas”²⁷²

Algumas das cabeças de camponesas feitas pelo artista não têm caráter de retratos, mas de escultura de gênero e, a nosso ver, se relacionam com aspectos da escultura napolitana oitocentista, como as obras de Gemito. As obras *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri* (s.d.) (Fig.139B) e *Cabeça de camponesa* (s.d.) permitem estabelecer relações com aspectos da escultura e da pintura italiana daqueles anos. Bernardelli trata com realismo o rosto e a indumentária das camponesas, destacando o lenço graciosamente amarrado sobre suas cabeças. Nestas obras atesta o diálogo com bustos de Achille D’Orsi como na já mencionada *Cabeça de Marinheiro* (1878) (Fig.134), pela modelagem bastante realista do rosto do trabalhador. Como aponta Mimita Lamberti²⁷³, a escultura de D’Orsi corresponde ao gosto verista de uma aproximação entre a pesquisa folclórica e científica. Essa mistura entre assuntos pitorescos e a documentação de costumes e tipos do mundo napolitano que se tornou na época um sucesso comercial, como as pinturas de Francesco Paolo Michetti.

Bernardelli realizou também alguns auto-retratos em gesso, como os do acervo do Museu Mariano Procópio, trabalhos informais que refletem momentos diversos da sua vida.

²⁷¹WEISZ, Op.cit, p.152-153.

²⁷²PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro : [s.n.], 1992 .(UFRJ. dissertação e teses ; 2),p.151.

²⁷³LAMBERTI. Mimita. *Aporie dell’arte sociale: il caso Proximus Tuus*. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, serie III, v. XIII, 4, p.1088.

Entre as hermas que o artista realizou destacam-se as que se destinam ao passeio público do Rio de Janeiro, como as de Mestre Valentim, ou aquelas de personagens públicos contemporâneos como José de Alencar (1914), Alfredo Nepomuceno, 1922, General Siqueira Mendes (s.d.), assim como a de Sezerdello Correia, demonstrando tanto os diversos recursos empregados pelo artista ao realizar um retrato, como as várias possibilidades na criação dos seus respectivos pedestais.

O artista realizou em escultura ainda um retrato do amigo e conhecido crítico França Júnior (Fig.135B), a melhor obra de Bernardelli na visão de Carlos de Laet, porque nela o artista pode exprimir o seu gosto caricatural e satírico, como é comentado em nosso capítulo 3. É importante perceber a presença deste tipo de escultura no meio brasileiro nessa época, que deriva de representações caricaturais como aquelas de políticos franceses feitas por Honoré-Victorien Daumier.

2.14 - Considerações sobre o relevo

O escultor Rodolfo Bernardelli manifestou em sua produção um especial interesse pelo relevo, um gênero artístico que desenvolveu em diferentes momentos de sua trajetória profissional. Suas obras atestam um diálogo com a arte européia do final do século XIX, bem como seu conhecimento profundo acerca da sociedade brasileira daqueles anos e do meio artístico local.

O primeiro baixo-relevo realizado por ele, com o qual o recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, foi a obra *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* [Fig.142B]. O tema para o trabalho fora designado pela Congregação da Academia Imperial de Belas Artes. Sem concorrentes para o concurso, o artista o realizou em cerca de um mês. É interessante perceber, por meio da análise de alguns trechos da *Fala do Concurso*, documento da Academia Imperial de Belas Artes, datado de 16 de setembro de 1876 e assinado por Ernesto Gomes Moreira Maia, Antônio de

Pádua e Castro e João Maximiano Mafra.²⁷⁴, que o trabalho do artista foi muito elogiado quanto ao efeito de perspectiva, o autor mereceu especial menção, pois venceu uma das maiores dificuldades do baixo-relevo moderno: “os gregos fugiam dela fazendo seus fundos lisos e esboçando todas as suas figuras quase sempre no mesmo plano”.²⁷⁵.

O relevo de Bernardelli, sob nosso ponto de vista, para além de suas relações com o *Abel morto* (1842) (Fig. 2), de Giovanni Duprè, para a figura de Heitor, como foi comentado em nosso capítulo 1, mantém diálogo com um dos relevos *do Monumento a Calderon de La Barca* (1880) (Fig.141), de Juan Figueras y Vale, realizado em Roma entre 1874 e 1878. A obra de Bernardelli, embora com menos figuras, tem também o personagem principal, Príamo, similarmente ajoelhado, em atitude de humildade, e o homem que parece ouvir-lhe assemelha-se ao Aquiles, por sua postura corporal.

Durante seu estágio no exterior, Rodolfo Bernardelli realizou vários relevos, entre eles, uma academia de homem [Fig.145B] e um nu feminino, ambos em gesso. Na *Academia de mulher* [Fig.144B], Bernardelli não trabalhou com formas idealizadas, sendo por isso muito criticado por colegas e professores, como é possível constatar a partir da correspondência pessoal do artista. Nesse período, Bernardelli realizou ainda o relevo em gesso *Adão e Eva*. No trabalho, percebe-se que, além do estudo acerca da perspectiva, ele se preocupou com o destaque das figuras no primeiro plano, em uma proposta similar àquela apresentada no relevo *Fabiola ou o Primeiro Martírio de São Sebastião* (1878) (Fig.143B). É uma escultura que não revela grande qualidade para os professores da Academia Imperial de Belas Artes, que o definem da seguinte forma: “Nada

²⁷⁴ FALA do Concurso, Rio de Janeiro, 18 set. 1876. Notação 5081. Museu Dom João VI. Para facilitar, a ortografia das transcrições dos documentos manuscritos foi atualizada.

²⁷⁵ Ibidem.

de notável neste trabalho, é um estudo do natural, regularmente feito no estilo moderno, e seguindo os preceitos da Escola realista”²⁷⁶

A principal referência formal para Bernardelli em relação a estas obras, em nossa visão, pode ter sido o relevo *Tentazione di Adamo* (1853) (Fig.142), de Giovanni Duprè. Eva é recriada por Bernardelli na sua *Figura de mulher*, pela posição do corpo. Em *Adão e Eva*, do escultor brasileiro, também o Adão é retomado, em uma proposta bastante ousada, com a figura bem destacada do plano de fundo.

Fabiola ou o Primeiro Martírio de São Sebastião (1878) (Fig.143B) é um relevo que demonstra a grande mudança na forma de modelar do artista. O tema, como foi comentado em nossa dissertação de mestrado²⁷⁷, foi retirado do romance *Fabiola ou a Igreja das Catacumbas* (1854), do Cardeal Nicolas Patrick Wiseman.

Nesse trabalho podemos perceber que a escultura de Bernardelli caminhava no sentido de explorar as diversas profundidades ao inserir e destacar as figuras na composição. O artista também compõe com diferentes texturas, colocando as figuras dos santos e dos escravos que compõe o grupo à frente, que são extremamente bem acabadas, em contraposição a uma grande árvore que faz o fundo, realizada com uma modelagem mais vibrante e de formas indefinidas.

Mimita Lamberti comenta sobre as experimentações dos artistas napolitanos em relação à escultura em bronze, como nos trabalhos de Achille d’Orsi, por exemplo, *I parassiti* (1877) (Fig.143), pelo modelado do panejamento. As obras realizadas pelo escultor italiano, a nosso ver, influenciaram o jovem Bernardelli. Nos trabalhos de d’Orsi, segundo a autora, é possível notarmos:

²⁷⁶PARECER da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196.

²⁷⁷ SILVA, Op.cit.,p.67-69.

a consciência do valor cromático e de claro-escuro do bronze, que permite contrastes entre superfícies mais sutis e contrastadas, entre zonas polidas e ásperas de forte sombreamento, resultando em uma obra mais dramática e pessoal do aquela que se obtinha na matéria cristalina e monótona do mármore. A correlação imediata é aquele dos efeitos pictóricos, de forte cromatismo e de impressões de vivos efeitos de claro-escuro da escola de Morelli, que não foi só um fundador mas o reformador da napolitana Accademia di Belle Arti e o protetor do jovem Gemitto.²⁷⁸

Por outro lado, o cenário que faz o fundo nos recorda as imagens de Puvis de Chavannes, em suas paisagens idílicas, caracterizadas por figuras humanas em atitudes que expressam harmonia e tranqüilidade. Em *Os lenhadores* (1871-1874) (Fig.144) o pintor cria uma cena essencialmente horizontal cujo ritmo é dado pelas grandes árvores que cortam a tela na vertical.²⁷⁹

Acreditamos que esse relevo possa ter sido também inspirado em detalhe de um dos relevos da *Arca di San Domenico* (séc.XIII) (Fig.145), que aborda a ressurreição de Napoleone Orsini. No acervo fotográfico de Rodolfo Bernardelli há uma imagem dessa obra. Nela podemos ver que a posição de um de um dois homens que seguram Orsini, que é muito próxima daquela de um dos escravos criados por Bernardelli, assim como a posição do corpo do santo, levantado na parte superior e com um braço estendido. Bernardelli comenta que, devido às suas condições de trabalho, foi preciso servir-se do mesmo modelo masculino para os escravos, motivo

²⁷⁸Original: "(...) la coscienza del valore cromatico e chiaroscuro del bronzo, che permette contrasti di superficie piu sotili e contrastati, tra zone polite e asperita a forte ombreggiatura, risultando piu drammatico e personale di quanto non ottenga la material cristalina e monotona del marmo. Il riscontro immediato è quello degli effetti pittorici, del forte cromatismo e delle impressioni vivacemnte chiaroscurate della scuola di Morelli, che era stato non solo un caposcuola ma il riformatore della napoletana Accademia di Belle Arti e il protettore del giovane Gemitto." Cf. LAMBERTI. Mimita. Aporie dell'arte sociale: il caso Proximus Tuus. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, serie III, v. XIII, 4, p.1090.

²⁷⁹ BOUCHER, Marie-Christine. *The Woodcutters. PUVIS de Chavannes : 1824 - 1898* / The National Gallery of Canada, Ottawa, 1977.p.107

pelo qual foi criticado por Chaves Pinheiro.²⁸⁰ O escultor poderia então ter buscado na fotografia uma referência para a criação da cena.

A nosso ver, *Fabiola* é uma obra que marca a transição do artista para uma modelagem mais próxima àquela que ele pode observar nos anos em que estudou na Itália, como foi comentado em nossa tese, e nos permite perceber aspectos de sua poética, como o estudo da perspectiva e ainda pelo uso de fortes contrastes de acabamento e de texturas.

Na década de 1890, Rodolfo Bernardelli foi incumbido de executar vários monumentos para a cidade do Rio de Janeiro, os quais apresentam diversos baixos-relevos em sua base. Em alguns desses trabalhos, é possível observar que o artista trabalhava de uma nova maneira, o que resultou em uma escultura sensível à percepção da luz e vibrante nas impressões deixadas pela modelagem. Esse aspecto é verificado nos relevos do *Monumento a General Osório* [Fig. 5], nos quais há a representação de batalhas da Guerra do Paraguai.

Os relevos de Bernardelli são painéis trabalhados com diferentes volumes e as figuras se destacam do plano em vários momentos, em atitudes diversas, como variadas miniaturas. Este é o motivo que leva a colocação de um gradil entorno ao *Monumento ao Duque de Caxias*, em que “ha ali pequeninos braços, pernas, cabeças, espingardas, espadas, etc, que mesmo de bronze, não resistem à ferocidade dos vândalos desta capital. Há dias, um individuo foi visto a experimentar a rigidez de sua bengala n’um dos pilares da ponte de Itororó”²⁸¹.

2.15 – Maquetes e estudos

As maquetes e estudos, mesmo aqueles em papel, foram analisados em nossa tese de doutorado apenas para uma maior compreensão do processo criativo do artista e de seus primeiros projetos para uma

²⁸⁰ Cf. SILVA, Op.cit., p.64.

²⁸¹ AZEVEDO, Arthur de. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 set. 1899, p.1.

determinada obra. O próprio Bernardelli comenta a sua forma de conceber um monumento, partindo de seu primeiro esboço:

A maquete é o embrião que costumamos fazer para compor o todo, a face da estatua (talvez nem tenha uma polegada) e por isto nunca si procura (dada essa circunstância) afirmar os traços fisionômicos do personagem. Depois de fazer o conjunto do Monumento, faz-se estudos separados só da cabeça, e com estes estudos que modela-se então a cabeça da estátua que, pelas proporções, vai ser muito maior que o natural. ²⁸²

Como foi comentado anteriormente, um evento que revela a importância das maquetes para Bernardelli é a doação de uma das maquetes (Fig.28B) do *Monumento a Carlos Gomes* (1905) ao Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, em 1928, cidade onde se localiza o monumento, como forma de preservar a memória de seu trabalho.

Outro projeto de que possuímos apenas uma idéia muito vaga de como deveria ser, é aquele da estátua de Nossa Senhora para a Igreja da Candelária, do qual há uma fotografia no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes e um desenho do artista (Fig.213B). Encontramos uma descrição de Rodrigo Octavio do esboço realizado pelo artista:

Lembro-me, dentro outras, do esboço de uma imagem de Nossa Senhora, que se apresentava no espaço, segura, de leve, por uma nuvem que se desenvolvia em espiraes, concepção de extraordinaria beleza. A imagem era destinada ao altar-mór da Candelária. Envolvida em raios de ouro, partidos do mesmo ponto em feixe, e que seriam iluminados, diretamente, por luz exterior, que entrava por um óculo aberto no teto e ocupando todo o vão do altar, de alto a baixo, o efeito seria surpreendente no ambiente ensombrado do templo. Mas o projeto falhou. A administração da Irmandade não podia compreender altar-mór que não tivesse a clássica escadaria de cujos degraus se elevassem castiças e palmas prateadas. ²⁸³

²⁸² MINUTA de carta do Rodolfo Bernardelli referente ao Monumento do R. Penna – Bagé – Rio Grande Do Sul. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Pasta 35 cad.a 1909, n.1

²⁸³ OCTAVIO, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 383.

Podemos notar, pelo projeto apresentado por Bernardelli à irmandade da Candelária, a preferência do artista pela retomada de modelos barrocos, em especial, berninianos, em que, além da idéia da nuvem e dos feixes de raios de ouro, há preocupação com os efeitos obtidos com a luz que se projetaria no local.

2.16 - Cópias de Estátuas Antigas

Em Roma, Bernardelli realizou ainda duas cópias em mármore: *Vênus Calipígia* (1882) (Fig.70A) do Museu de Nápoles, e *Vênus de Médicis* (1885) (Fig.71B). Com esses trabalhos a Academia de Belas Artes poderia integrar ao seu acervo as primeiras peças em mármore.

Ao receber a incumbência de realizar estes trabalhos o escultor seguia as normas tradicionais da Academia de copiar peças de estatuária antiga.

Em nossa pesquisa pudemos perceber que as esculturas de Vênus realizadas por Bernardelli na Itália, serviram de contraponto para a crítica de arte em vários momentos de sua trajetória, entre modelos clássicos e outros trabalhos do artista, representações femininas mais ligadas a concepções modernas como a *Faceira* (Fig.47B) ou *Moema* (Fig.49B). Ana Cavalcanti nota que o artista, enquanto pensionista da Academia, não escolheu figuras masculinas, mas optou por dois nus femininos, escolhidos para praticar o trabalho com o mármore.²⁸⁴

²⁸⁴ CAVALCANTI, A. *Op.cit.* p.163.

ILUSTRAÇÕES - CAPÍTULO 2



Fig.26
Ilustração - Monumento a Tyge Brahe, obra de Vihelm Bissen, Copenhagem
Ny Illustreret Tidende, 1876.



Fig.27 - Pedro Américo, *Batalha do Avaí* (1872-77)
600 x 1100 cm, óleo sobre tela
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig.28. Praça XV, com o Monumento a General Osório, ca.1894, 16 x 33,5 cm, Coleção Princesa Isabel, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.29. Théodore Géricault. *Corrida de Cavalos em Epsom*, 1821, óleo s/ tela, 92 x 122,5 cm, Musée du Louvre, Paris (França)



Fig.30. Alfonso Balzico, *Monumento Equestre a Ferdinando di Savoia, duque de Genova* (1877), Torino, Itália. Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)



Fig.31. *Monumento a Vittorio Emanuele II* (1886), de Ernesto Barzaghi e Luigi Pagani, Piazza Corvetto, Genova, Itália. Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)



Fig.32. Manuel Toisá, *Estátua eqüestre de Carlos IV (El Caballito)*, Cidade do México, México, Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)



Fig.33. Carlo Marocchetti, Monumento eqüestre a Carlo Alberto di Savoia (1861), Piazza Carlo Alberto, Turim, Itália. Fotografia do Arquivo Pessoal Rodolfo Bernardelli, MNBA (RJ)



Fig.34
Andrea del Verrochio
Bartolommeo Colleoni, 1479
Bronze, 395 cm
Campo di SS. Giovanni e Paolo, Veneza (Itália)



Fig.35
Francesco Mochi
Monumento a Alessandro Farnese, 1620–29
Piazza Cavalli, Piacenza (Itália)



Fig.36
Monumento a General Osório, Ilustração de L. Amaral publicada em *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1894, p.1



Fig.37
Filippo Palizzi, *O coronel Enrico em atitude de comandar o ataque (Nápoles)*, 1867
óleo sobre tela, 45,7 x 79 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália



Fig.38
Jacques Courtois, *A batalha de Mongiovino*, s.d.
Óleo sobre tela, 138 x 276 cm
Galleria degli Uffizi, Florença (Itália)

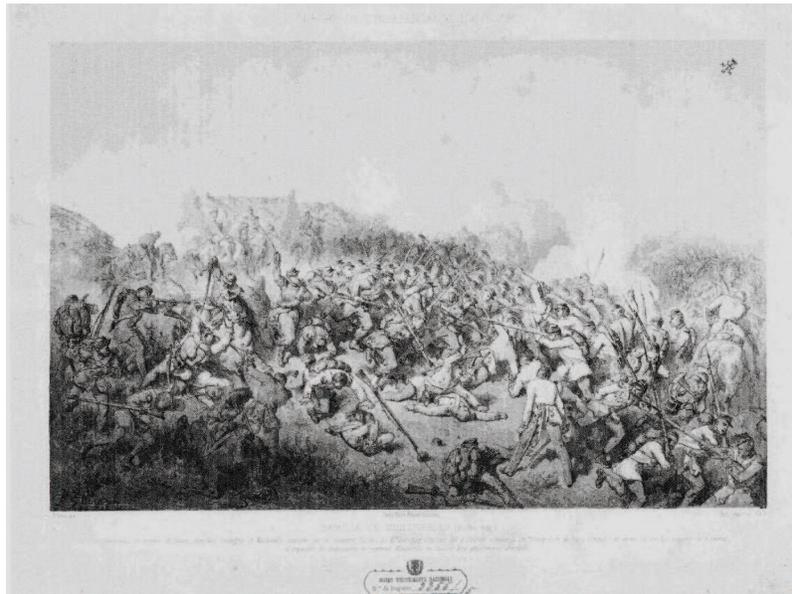


Fig.39
Gustave Doré. *Batalha de Montebello (20 maio 1859)*, 1859.
Litogravura, 285 x 395cm. Impressão Lemercier, Paris, chez
Bulla Frères. Civita Raccolta delle Stampe "Achille bertarelli",
Castelo Sforzesco, Milão (Itália)



Fig.40
Gustave Doré
Bataille de l'Alma (1856)
litografia
Bibliothèque Nationale, Paris, França



Fig.41
Ettore Ferrari
Monumento a G. Garibaldi, 1892
Pisa, Itália



Fig.42
Michele Cammarano
La battaglia di San Martino (1880-1883)
óleo sobre tela, 420 x 820 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (Itália)

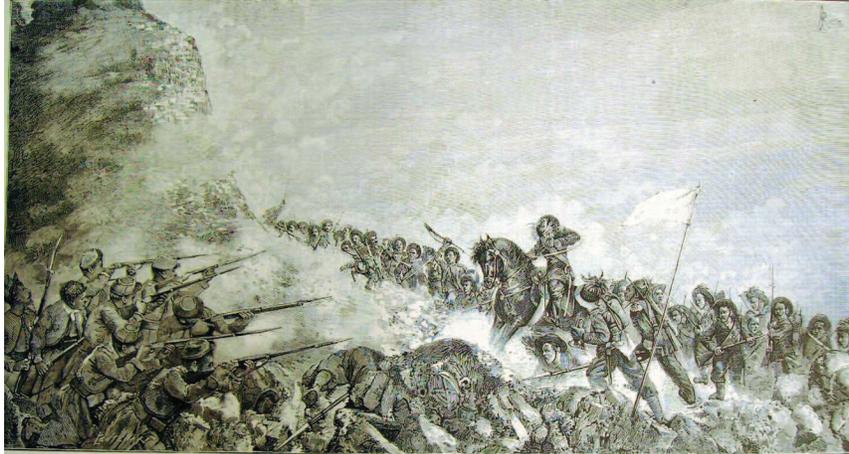


Fig.43
Ilustração do quadro *La breccia di Porta Pia con la morte del capitano dei bersaglieri Pagliari*, de Archimede Tranzi. Publicada em *L'Illustrazione Italiana*, ano X, fev. 1883. Desenhos relativos à Esposizione di Belle Arti a Roma.



Fig.44
Davide Calandra
Relevo do *Monumento a Garibaldi* (1893)
Turim, Itália



Fig.45- Jean-Baptiste-Edouard Detaille
"Vive L'Empereur" [Viva o Imperador], 1891
óleo sobre tela, 376 x 445 cm
Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália



Fig.46
Donatello, *Estátua eqüestre de Erasmo da Narni, chamado Gattamelata* (1443-53)
Bronze e mármore, 340 cm
Piazza del Santo, Padua



Fig. 47. Emilio Gallori. Monumento a Garibaldi (1883-96), Roma, Itália

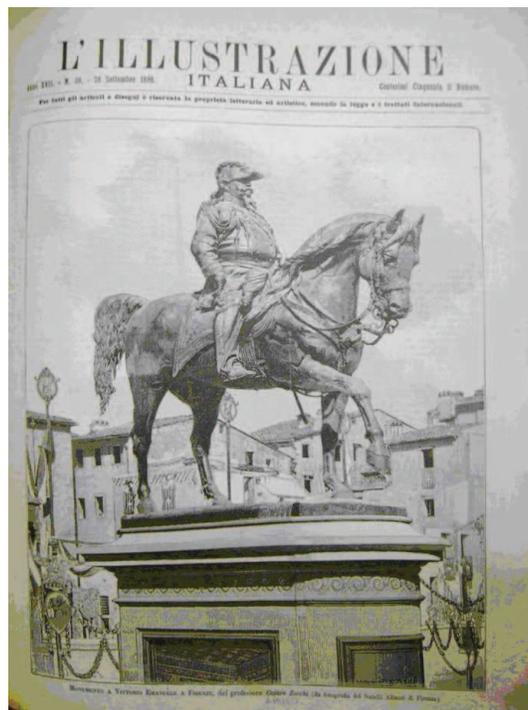


Fig.48
Cesare Zocchi, *Monumento a Vittorio Emanuele* (1890)
Florença, Itália



Fig.49
Francesco Barzaghi
La Battaglia di Magenta, baixo-relevo do *Monumento a Napoleone III* (1881)
gesso
Museo del Risorgimento, Milão (Itália)



Fig.50
Francesco Barzaghi
La entrada de Napoleone III e Vittorio Emanuele a Milano, baixo-relevo do *Monumento a Napoleone III* (1881)
gesso
Museo del Risorgimento, Milão (Itália)



Fig.51
Francesco Mochi
Alessandro Farnese recebe os embaixadores ingleses, baixo-relevo do Monumento
a Alessandro Farnese (1620-1625)
Piazza dei Cavalli, Piacenza (Itália)

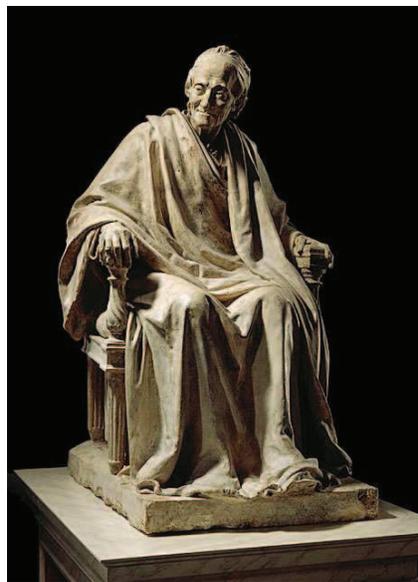


Fig.52
Jean-Antoine Houdon , *Voltaire sentado*, ca.1779-1795
Gesso, 133.35 x 90.17 x 83.82 cm
Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos



Fig.53
Pierre Julien, *Jean de La Fontaine*, 1785
Mármore, 173 x 110 x 129 cm
Musée do Louve, Paris



Fig.54 -Giulio Monteverde, *Monumento a Vincenzo Bellini*, 1882
15 metros, mármore branco
Piazza Stesicoro, Catânia, Itália



Fig.55
Giulio Monteverde
Monumento a Vincenzo Bellini, 1879
Gesso, 174 x 85 x 86 cm
Galleria d'Arte Moderna, Genova (Itália)



Fig. 56
Joan Figueras Vila
Monumento a Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), 1880
Mármore e bronze
Plaza de Santa Ana de Madri, Espanha



Fig.57
Fillipo Palizzi
Dois soldados a cavalo, um italiano em ato de ferir e um austríaco, 1867
Óleo sobre tela, 50,5 x 76,5 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália



Fig.58
Johann Moritz Rugendas
Mata virgem perto de Mangaratiba, 1827-35
Litografia do livro *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835)



Fig.59
Eugène Delacroix
A liberdade guiando o povo, 1831
óleo s/ tela, 260 x 325 cm
Musée du Louvre, Paris (França)



Fig.60
Jean-Baptiste Debret
Botocudos, Puris, Patachos e Machacalis
Prancha da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-39).



Fig.61
Cenário da ópera Il Guarany (1870), de Carlos Gomes



Fig. 62 - Pedro Weingärtner, Nova Veneza, 1893
óleo sobre madeira, 18 x 43 cm
Coleção particular, São Paulo (SP)



Fig.63
Antônio Parreiras, *Sertanejas* , 1896
óleo sobre tela, c.i.e., 273 x 472 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig.64 - Antônio Parreiras, *Fim de Romance*, 1912
óleo sobre tela, c.i.d. , 97 x 185 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil



Fig.65
Chambelland, Carlos
Volta do Trabalho, s.d.
óleo sobre tela, c.i.d.
95 X 150 cm



Fig.66
Puvis de Chavannes
O pobre pescador, 1881
óleo s/ tela , 155 x 192.5 cm
Musee d'Orsay, Paris



Fig.67
José San Martín
Colombo, s.d.
Madri, Espanha



Fig.68. Fernando Miranda
Fonte Columbus, s.d.
Nova York, Estados Unidos



Fig.69
Dióscoro Teófilo Puebla Tolín (1831-1901)
Primeiro Desembarque de Cristovão Colombo na América, 1862 (Exposición Nacional, Medalla de Primera clase)



Fig.70
Gaetano Riso
Monumento a Cristovão Colombo (1892), Nova York, Estados Unidos



Fig.71
Gaetano Riso
Relevo do Monumento a Cristovão Colombo (1892), Nova York, Estados Unidos



Fig.72
Giovanni Duprè
San Francesco, 1880, Chiesa di San Ruffino Assis, Itália



Fig.73 - Charles Cordier, *Estátua de Cristovão Colombo (1877)*
Cidade do México, México



Fig.74
Cartaz comemorativo da inauguração do *Monumento a Carlos Gomes*, 1905
Acervo do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes em
Campinas (SP)



Fig.75
Inauguração do *Monumento a Carlos Gomes*, Campinas. Fotografia publicada
Renascença, Rio de Janeiro, agosto 1905, ano II, n.18, p.45.

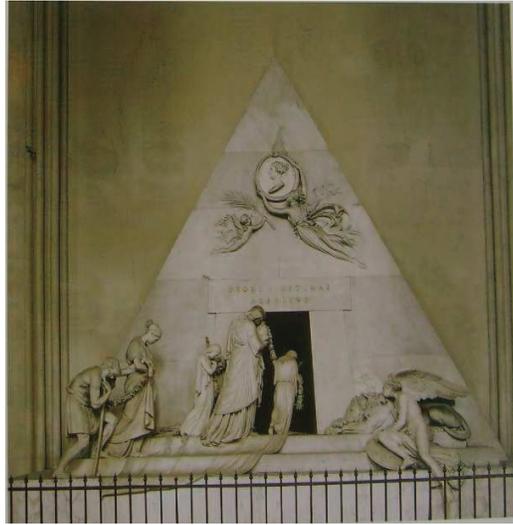


Fig.76
Antonio Canova, *Monumento de Maria Cristina da Áustria* (1798-1805)
mármore, Igreja dos Agostinianos, Viena,

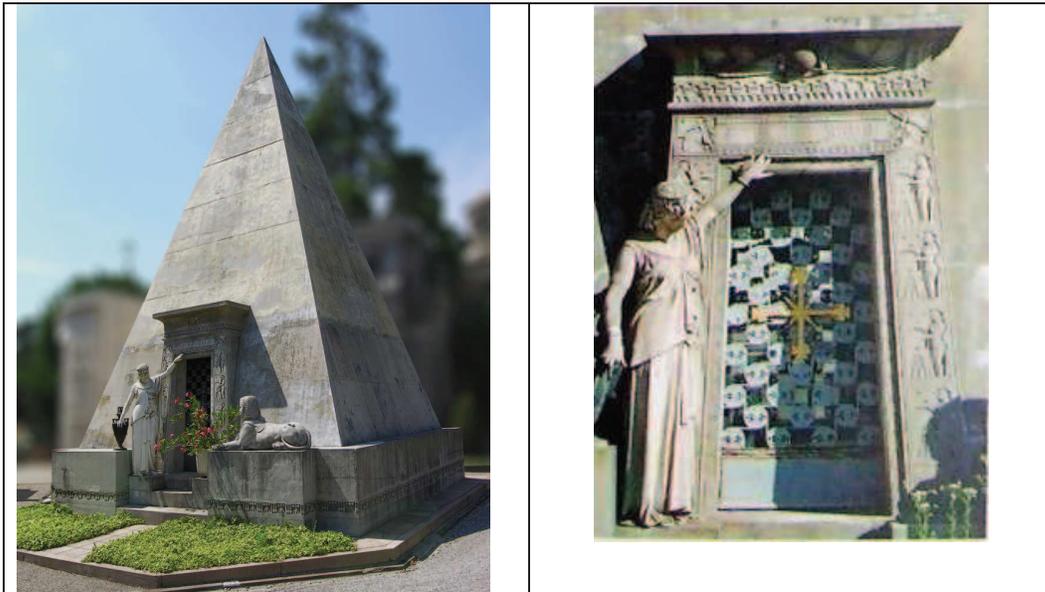


Fig.77
Giulio Monteverde, *Cappella Francesco Bruni* (1876)
Cimitero Monumentale, Milão



Fig.78
Giulio Monteverde, *Túmulo do Conde Massari* (1876)
Cimitero della Certosa, Ferrara



Fig.79
Louis François Roubiliac, *William Shakespeare* (1758)
Mármore, British Museum, Londres

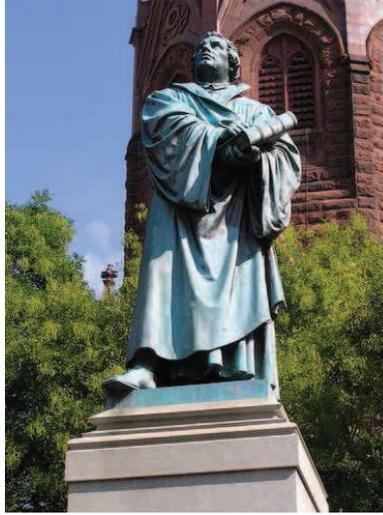


Fig.80
Ernst Rietschel, *Lutero* (1884) [cópia do original de 1868]
Bronze, 350 cm
Luther Place Memorial Church, Washington, D.C., Estados Unidos



Fig.81
Auguste Rodin
Balzac, 1893-97, bronze
Rodin Museum, Paris.



Fig.82
Monumento a Gonçalves Dias, 1783
São Luís, Maranhão



Fig.83
Charles Cordier, *Negro do Sudão*(1856-57)
bronze e ônix , 96 x 66 x 36 cm
Musée d'Orsay, Paris



Fig.84
Tullio Lombardo –
Guidarello Guidarelli (c. 1455-1532) (detalhe)
Ravenna, Accademia



Fig.85
Pierre Legros (il Giovane)
San Stanislao Kostka (1705)
Convento jesuíta próximo a Sant'Andrea al Quirinale, Roma.



Fig.86
Sanmartino Giuseppe
Cristo velato (1753)
Mármore
Napoli, Cappella Sansevero



Fig.87
Jules Dalou
Victor Noir (1890)
Bronze, tamanho natural
Cimetério Père-Lachaise, Paris,

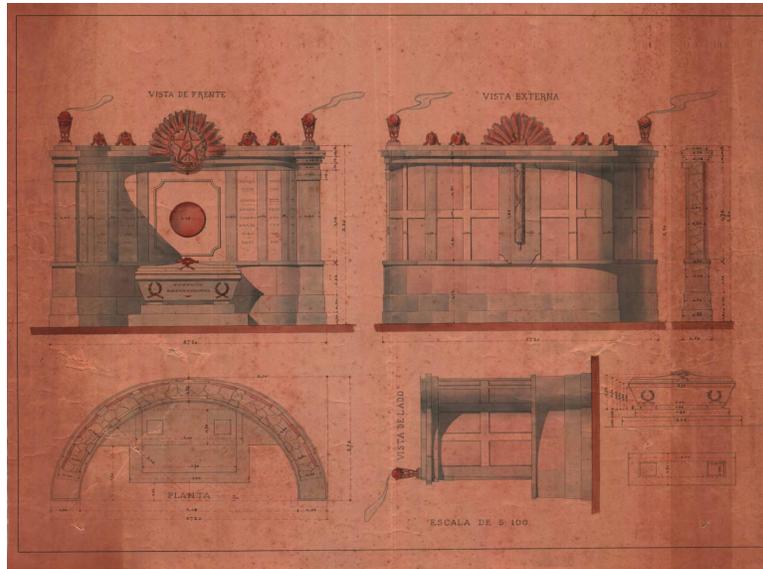


Fig.88
Escritório Ramos de Azevedo
Monumento a Campos Salles, ca.1916
Acervo FAU/USP - Código: PE AZ25/726.82 S



Fig. 89
Francesco Jerace
Monumento a Gaetano Donizetti, 1897
Mármore, Piazza Cavour, Bergamo



Fig. 90
Etienne Daniel Campagne
Túmulo de Louis d'Orléans, duc de Nemours (1814-1896)
Mármore de Carrara
Chapelle royale Saint-Louis de Dreux



Fig. 91
Marc Ferrez
Largo da Carioca, s.d.
Fotografia, 46 x 36 cm
Col. Chácara do Céu, Museu Castro Maya, IPHAN/Minc, Rio de Janeiro



Fig. 92
Pedro Américo, *A Carioca*, 1882, óleo
sobre tela, 205 x 135 cm, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig.93
Achille d'Orsi
Pathos (ca.1898)



Fig.94
Fontana dell'Acqua Felice em Roma, século XVI



Fig.95
Mario Rutelli
Fontana delle Naiade, 1901
Roma, Itália



Fig.96 - Brasão da Cidade do Rio de Janeiro, 1894



Fig.97
Antoni Gaudí
Poste de luz para a Praça Real (1878), Barcelona, Espanha

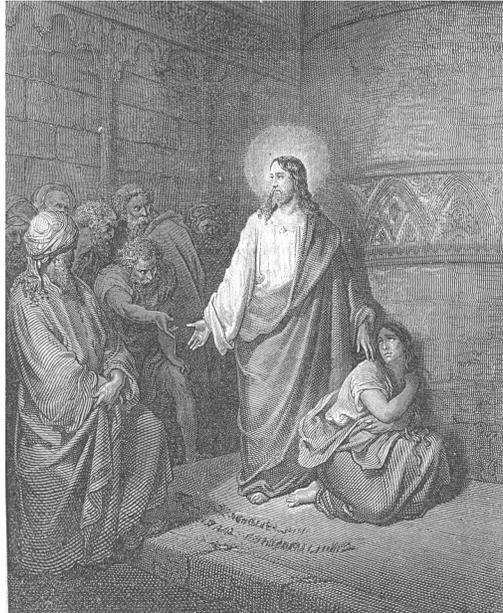


Figura 98
Gustave Doré
Cristo e a mulher adúltera (s.d.)
Gravura, *La Sacra Bíblia*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1907.

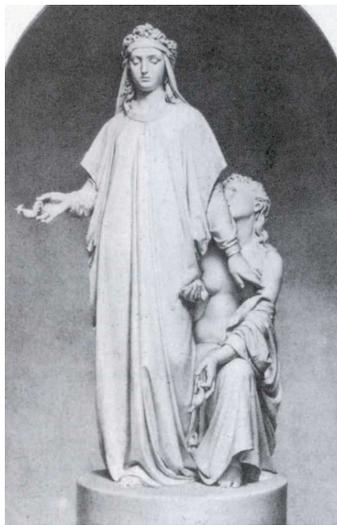


Figura 99
Giulio Monteverde
A virgem prudente e a virgem tola (1866)
Litografia, Genova, Academia Ligustica

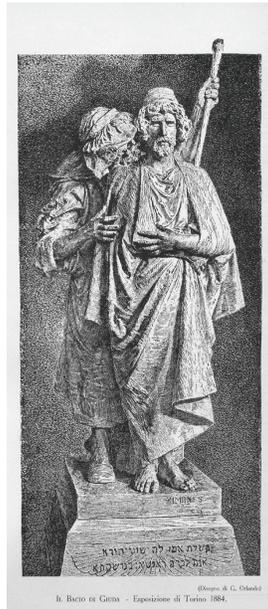


Figura 100

Ettore Ximenes

O beijo de Judas (1884)

Desenho de G. Orlando. Extraído de FLERES, Ugo. *Ettore Ximenes: sua vita e sue opere*. Bergamo : Ist. Ital. Arti Grafiche, 1928. p. 14.



Fig. 101

Ignazio Jacometti

Il bacio di Giuda Iscariota (1854)

Scala Santa,- Roma, Rome

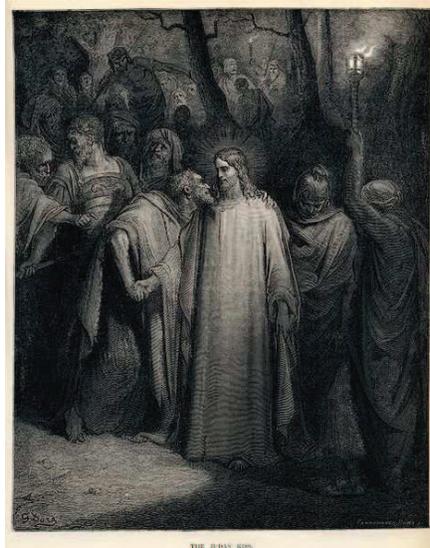


Fig. 102
Gustave Doré
O beijo de Judas, Prancha da *Bíblia Sagrada* (ca. 1860)

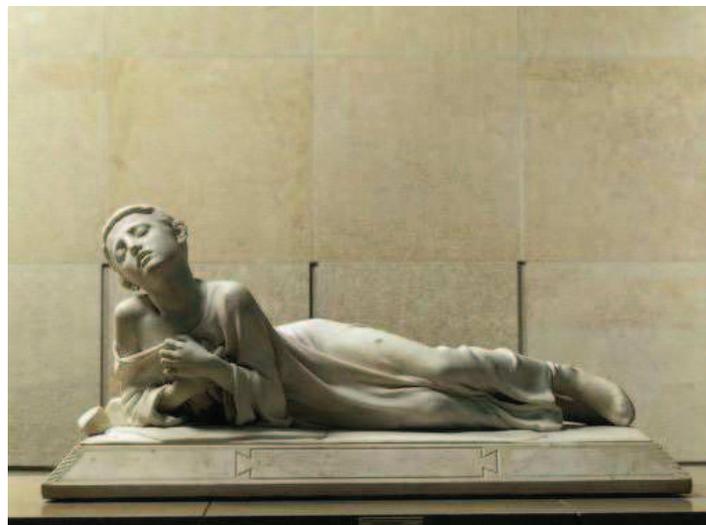


Fig. 103
Alexandre Falguière, *Tarcisus, martyr chrétien* (1868)
Marmore, 64.5 x 140.7 x 59.9 cm
Musée d'Orsay, Paris

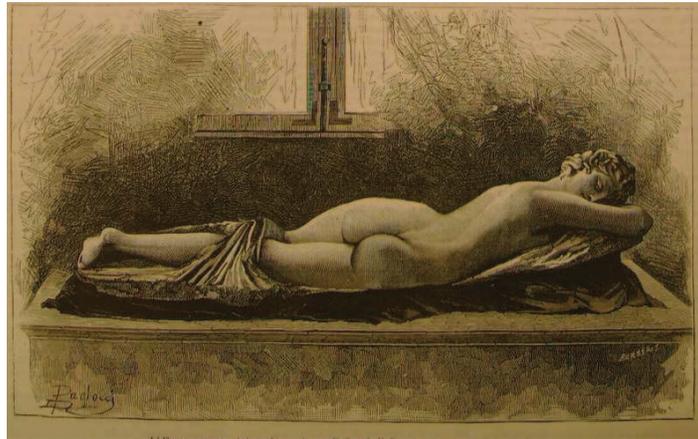


Fig. 104
Imagem da *L'Illustrazione Italiana*, L' Ermafrodito Costanzi, ano VI, n.27, 6, jul. 1879, p.13.

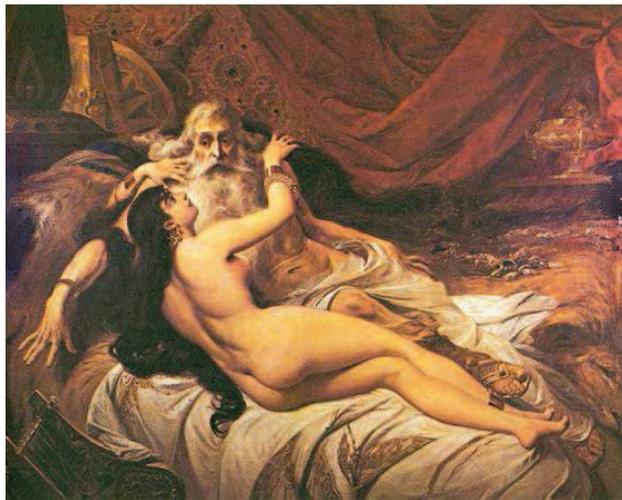


Fig. 105
Pedro Américo
Davi e Abisag, 1879
óleo sobre tela, 172 x 216 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig.106
Vincenzo Vela, *Flora* (1858)
Mármore, 146 cm, Pádua, Museo Bottacin



Fig.107
Francesco Barzaghi, *Frine esposta ai giudici*, ca.1865
Mármore, tamanho natural
Galleria d'Arte Moderna, Milão



Fig.108
Francesco Barzaghi, *Dea dei Fiori* (1878)
Mármore

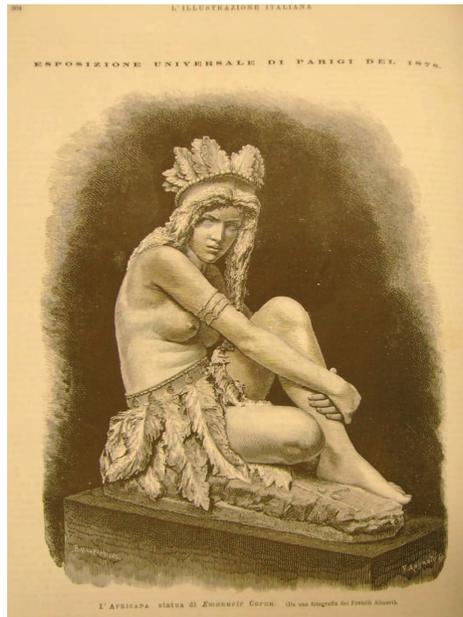


Fig.109
Emanuele Caroni, *L'Africana*, s.d.
Imagem de *L'Illustrazione italiana* (1878)



Fig.110
Tito Sarrocchi, *Baccante stanca* [Bacante cansada] (1864)
Gesso, 130 cm, Istituto Agrario, Siena

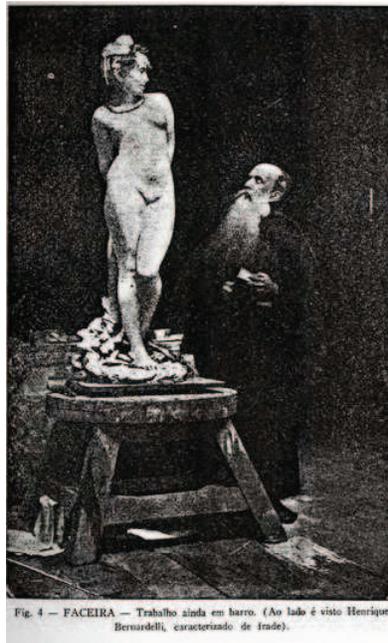


Fig. 4 — FACEIRA — Trabalho ainda em barro. (Ao lado é visto Henrique Bernardelli, caracterizando de trade).

Fig.111
Fotografia publicada no livro: VACCANI, Celita. Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica. Rio de Janeiro: [s.n], 1949. Tese de concurso para a cadeira de Escultura da ENBA. p.80



Fig.112
A “*Lição de Anatomia*”, de Rembrandt, representada por Olavo Bilac, Alúcio Azevedo, Pedro Rebello, Paranhos Pederneira, Raimundo Correia, Guimarães Passos, Coelho Netto e Arthur Azevedo.



Fig.113
Félicien Rops
A tentação de Santo Antônio, 1878
Crayon colorido, 73,8 x 54,3 cm
Bruxelas, Bibliothéque Royale, Cabinet des Estampes

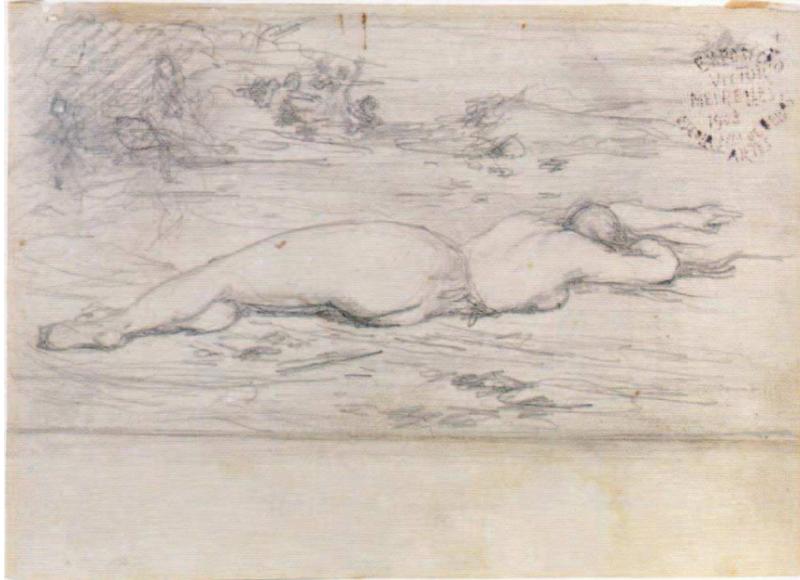


Fig.114
Victor Meirelles, desenho preparatório para *Moema* (1866)
15,4 x 21,2 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes



Fig.115
Luigi di Luca
Ad Murenas (1891)

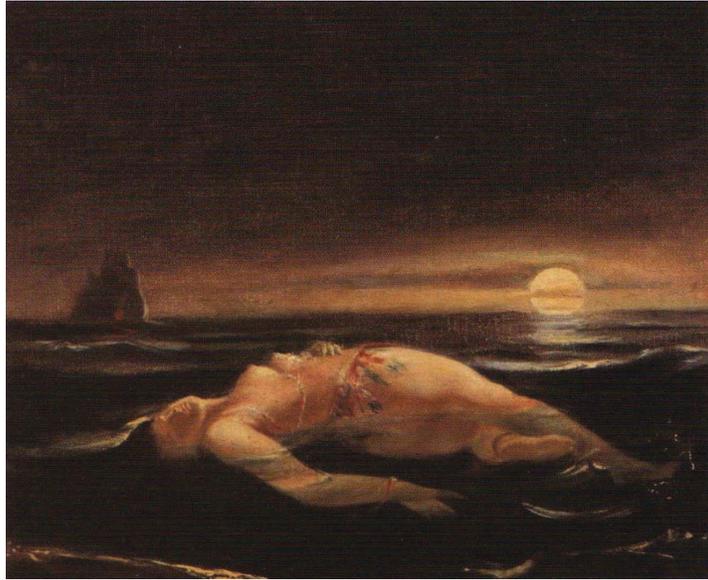


Fig.116
Pedro Américo
Moema, 1859, óleo sobre madeira, 22, 5 x 28 cm, Col. Fadel



Fig.117
Auguste Préault, *Ophélie*, 1876, relevo em bronze,
75 x 200 x 20 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Fig.118
Hermafrodita adormecido, séc. II a.C.
Mármore, 148 cm
Musée du Louvre, Paris,



Fig.119
Francesco Jerace
Nidia cieca [Nidia cega] ca.1871
Gesso



Fig.120
Antonio Canova
Venere vincitrice [Vênus vencedora], 1801
Roma, Galleria Borghese
Mármore, comprimento de 185 [Paolina Borghese, irmã de Napoleão].

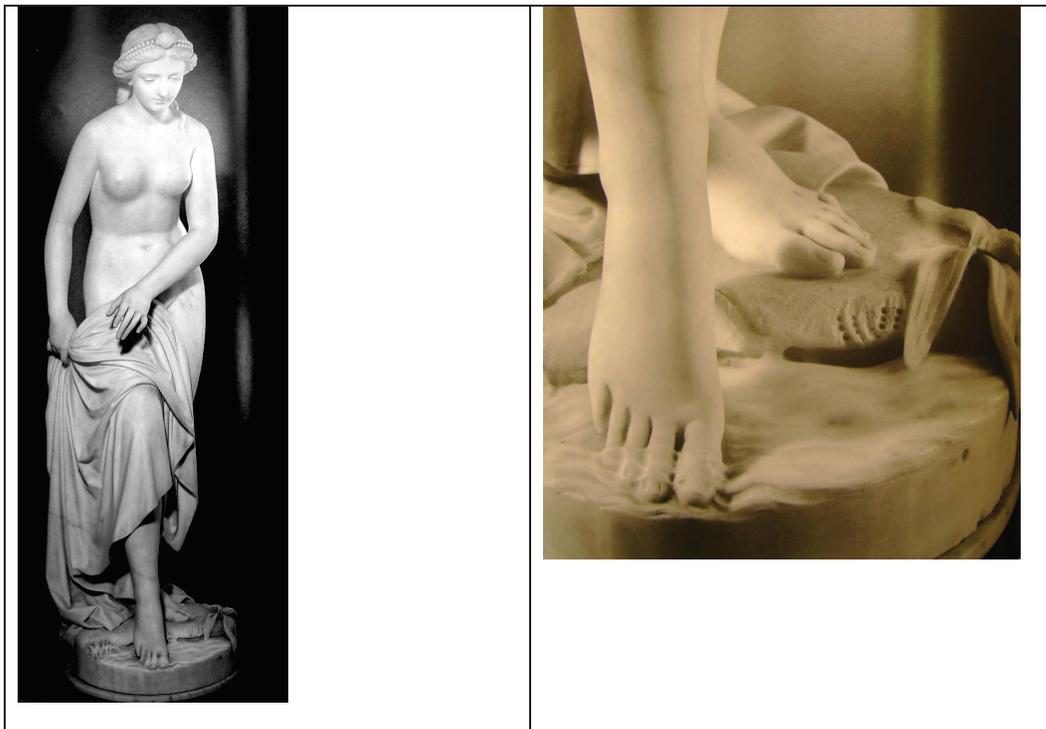


Fig.121
G.B.Lombardi, *Naiade* (1858)
Mármore, Coleção particular



Fig. 122
Jean-Baptiste Carpeaux
A dança (1865-1869)
pedra, 4,20 x. 2.98 m x 1. 45 m, Musée d'Orsay, Paris,



Fig. 123
Thalia, Musa da Comédia
Mármore, obra romana
Museo Pio-Clementino, Vaticano, Roma

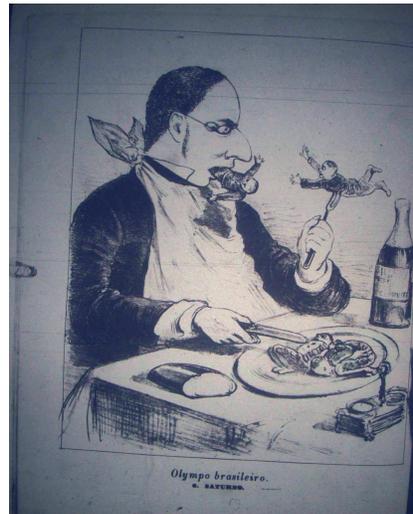


Fig.124 - Coluna Olympo Brasileiro, Saturno, *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 23 jun.1861, p.224



Fig.125
Le nuove statue dei Re di Napoli sulla facciata della Reggia. *L'Illustrazione Italiana*, 1888.



Fig. 126
Achille d'Orsi, *Alfonso d'Aragona* (1888)
Mármore, Palazzo Reale, Napoli



Fig. 127
Francesco Jerace, *Vittorio Emanuele II* (1888)
Mármore, Palazzo Reale, Napoli



Fig. 128
Sileno bêbado, escultura romana do século II d.C
Mármore, Musée du Louvre, Paris



Fig. 129
Félicien Rops, *A morte que dança* (ca. 1865)



Fig. 130
Félicien Rops
O vício supremo (1884)



Fig. 131
Giulio Monteverde
Anjo do Túmulo Oneto, 1882
Bistagno, Gipsoteca Giulio Monteverde



Fig. 132
Giulio Monteverde, *Dramma Eterno*, 1893, Bistagno, Gipsoteca Giulio Monteverde



Fig. 133
Félicien Rops
Esquina (1878)



Fig.134
Ernst Barlach
O vingador (1914)
Bronze, : 438 x 578 x 203 mm
Tate Gallery, Londres



Fig.135
Leonardo Bistolfi
O Cristo que caminha sobre a água (1899)
Esboço em terracota, 40 x 32 cm
Coleção privada, Turim



Fig. 136
Bernini Gian Lorenzo
A verdade revelada (1646-1652)
Mármore, 215 cm.
Galleria Borghese, Roma



Fig. 137
Achille d'Orsi
O marinheiro (1877)
Imagem publicada em *L'Illustrazione Italiana*, Milão, ano IV, n.14, 8 abril 1877,
p.84.



Fig. 138
Vincenzo Gemito
Retrato da senhora Duffaud (1878-79)



Figura 139
Vincenzo Gemito
Retrato de Michetti (1873)
Terracota
Collezione Ojetti, Firenze



Fig. 140
Francesco Jerace
Gentildonna, s.d.
Mármore, 59 cm
Castel Nuovo, Napoli



Fig. 141
Juan Figueras y Vale
Relevo do *Monumento a Calderón de La Barca* (1880)
Madri, Espanha

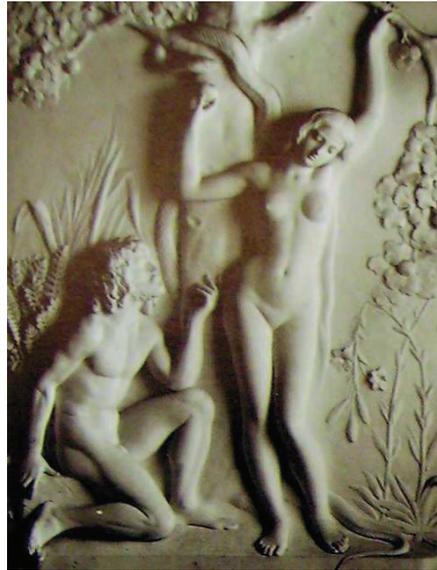


Fig. 142
Giovanni Duprè, *Tentação de Adão* (1853)
mármore, Coleção Particular, Milão



Fig. 143 - Achille d'Orsi, *Os parasitas* (1877)
bronze, 115 x 185 x 110 cm
Firenze, Galleria d'Arte Moderna



Fig. 144 - Puvis de Chavannes, *Os lenhadores* (1871-1874)
óleo sobre tela, 76 x 113 cm
Gilbert M. Denman Collection, San Antonio, Estados Unidos



Fig. 145 - Relevo da Arca di San Domenico (séc. XIII)
Basilica of San Domenico, Bolonha, Itália
Fotografia do acervo pessoal do escultor, MNBA (Rio de Janeiro, RJ)

CAPÍTULO 3

CRÍTICA DE ARTE CONTEMPORÂNEA E A RECEPÇÃO DAS ESCULTURAS DE BERNARDELLI

Neste capítulo serão abordadas as relações entre Bernardelli e a imprensa, assim como a recepção de suas obras por parte da crítica de arte especializada, enfocando tanto o momento de inauguração de seus monumentos como a apresentação de suas obras nas Exposições Gerais de Belas Artes da Academia Imperial e, posteriormente, da Escola Nacional de Belas Artes.

Nossa pesquisa de doutorado contemplou um amplo levantamento da crítica de arte e outras informações relativas à trajetória do escultor Rodolfo Bernardelli em periódicos preservados em arquivos e bibliotecas em São Paulo e no Rio de Janeiro, que nos permitiram obter dados sobre a produção de Bernardelli assim como sobre alguns de seus projetos.

Foi possível constatar as fortes relações entre os jornalistas e o círculo artístico de Rodolfo Bernardelli. Nos escritos de Arthur Azevedo, em suas várias participações em diferentes periódicos ao longo de sua carreira, torna-se evidente a marcante amizade entre o crítico e o escultor. Arthur de Azevedo sempre saiu em sua defesa publicamente e contou com informações muito precisas sobre as realizações do escultor. Esse apoio valeu a Bernardelli comentários freqüentes nas colunas de Azevedo, como *De Palanque*.

Da mesma forma, diversos textos publicados nas revistas *Revista Ilustrada* e *Don Quixote*, de propriedade de Angelo Agostini, muitas vezes assinados por ele mesmo, abordam a produção do escultor em diversos momentos de sua atuação na direção da Escola Nacional de Belas Artes. É

preciso lembrar que Bernardelli manteve amizade com Agostini desde a sua juventude, conforme o que foi comentado em nosso capítulo 1.

Outro grande amigo de Bernardelli foi Oscar Guanabario¹, que escrevia a coluna *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz*. Encontramos ainda em nossa pesquisa textos escritos por Valentim Magalhães, Ferreira de Araújo, Olavo Bilac e Coelho Netto, que continham comentários sobre algumas obras de Bernardelli.

O grande opositor de Bernardelli, tanto em termos de análise crítica de sua produção escultórica republicana e de sua atuação na ENBA, foi o jornalista Carlos Maximiliano Pimenta de Laet², monarquista e intelectual muito conhecido por sua crítica aos artistas chamados modernos nas décadas de 1880 e 1890.

3.1 - Os anos 1870 e o aluno da Academia

Uma das críticas mais extensas que encontramos sobre uma obra do jovem artista, que ingressara na Academia em 1870, foi escrito por Giuseppe Diabolino em *O Mequetrefe*, em janeiro de 1875, já citado em nossa dissertação de mestrado³. O autor comenta *Saudades da Tribo*, uma escultura em gesso exposta na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes daquele ano, da qual o periódico traz um desenho (Fig.44B). É

¹Em um documento existente no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Oscar Guanabario a Rodolfo Bernardelli que faça a máscara mortuária de uma menina, que 'era a alma de sua vida'. Para precaver o escultor ele avisa que ela morreu de febre amarela. Por esse episódio podemos perceber a amizade existente entre os dois.

² Carlos Maximiliano Pimenta de Laet: "Conde de Laet. Exerceu o magistério no Colégio Pedro II, no Ginásio São Bento, no Seminário de São José e ainda em outros estabelecimentos particulares. Foi professor honorário da Academia de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios. Foi redator de debates do Senado por vários anos; poeta, escritor e político. Defensor da causa monárquica, filiado ao Partido Liberal, foi eleito deputado pelas províncias de Mato Grosso e Paraíba do Norte." Fonte: Site do Museu Imperial de Petrópolis. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/portal/arquivo-historico/17-colecao-maximiano-de-laet.html>. Acesso em 15/11/2010.

³ SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas, 2005. 271p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. p.15.

interessante que, antes de iniciar os comentários sobre a obra propriamente, o autor parte da indagação sobre o futuro desses jovens artistas em uma sociedade que não valoriza as artes plásticas, nem a música e o teatro, e não faz distinção entre bons e maus trabalhos:

Fallo hoje dos poetas, dos crentes.

Vejo-os às vezes ahí passarem esses moços esperançados, sonhadores e cheiros de confiança; e, considerando esta sociedade, onde a arte é tida em tão pouco apreço, onde a musica, o teatro não passam de uma distração accidental, onde a oleographia e o retrato photographico, de mistura com os gatos e os papagaios de gesso adornam as salas e são olhados com a mesma attenção que se dispensa a uma batalha de Victor Meirelles, a bom retrato de Rocha Fragoso, a uma boa redução das estatuas de Pradier, eu me pergunto condoído:

Que esperam elles? Em que sonham, em que confiam? Que futuro os aguarda, se o governo não os acolhe, se em vez do ministro que hoje não concede alguma animação à arte, vier amanhã um outro como os que têm ido sem curar do seu progresso?

(...) Depois o sonho se esvaece, contrahe-se o sorriso, a esperança mingua, e o triste tem fome.

Tem fome?

Pois bem: musico, ahí estão as orchestras dos theatros: pintor, todos os dias há reformas de secos e molhados, não faltam taboetas e letreiros; estatuário, fabrique leões para os portões das chacaras e moldes para as obras das olarias.⁴

O autor procura demonstrar a falta de perspectiva de trabalho no campo artístico para essa geração de jovens alunos da Academia, como Bernardelli. Em seguida, quando começa a realizar a análise crítica da estátua especificamente, ressalta que, em sua opinião, trata-se do melhor trabalho daquela mostra. Passa a comentar alguns dos principais defeitos que vê na obra:

Mais alguma attenção, um estudo mais refletido, mais liberdade talvez na execução, mais confiança nas suas aptidões, e o autor daquelle trabalho, o Sr. Rodolpho Bernardelli, bem pudera dispensar-se de traçar a inscrição [Saudades da Tribu], lei-a-hiam todos na expressão da figura, á primeira vista, sem demorado exame.⁵

⁴ DIAVOLINO, Giuseppe. *Bellas Artes. Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6, jan. 1875.

⁵ *Ibidem*, p.6.

É importante ressaltar que o crítico percebe falta de liberdade naquele trabalho artístico, em uma fase em que o aluno da Academia está vinculado às regras do ensino na instituição. Acreditamos que possa ser uma situação similar a que aconteceu com o escultor Cândido Caetano de Almeida Reis, quando enviou *O Rio Paraíba do Sul* (1867) (Fig.146) à Academia Imperial. No final dos anos 1860, Almeida Reis procurou inovar a escultura nacional com a escultura de um índio, representa também um rio, e com isso guarda grande semelhança com as esculturas realizadas por Louis Rochet para o *Monumento a D. Pedro II* (1862) (Fig.13), no Rio de Janeiro, pela sua representação naturalística, principalmente em relação à observação dos traços étnicos do personagem e ao movimento realizado por ele, que inclinado para o lado, separa duas pedras para dar passagem a um veio de água.⁶ Gonzaga Duque destaca que a obra pode ser considerada o “prenúncio de um artista destinado à aplicação das leis da estética moderna à escultura, tais são os caracteres especiais que a crítica lhe nota”.⁷ Mas como Almeida Reis era um interno da Academia, devia escolher o assunto de temática religiosa, mesmo assim enviou ao Brasil a obra *Rio Paraíba do Sul*, que “nada tem de bíblico” e “acusa o mais irreverente desprezo pela fria forma das alegorias acadêmicas, arrojo este que, sem dúvida alguma, contrariou a ditadura oficial da arte”.⁸

A estátua de Bernardelli traz a representação do personagem, vestindo apenas uma tanga, sentando sobre um bloco de pedra, com as pernas estendidas, um pé cruzado sobre outro, com uma das mãos segura o cabo de um alvião “e descansa a outra sobre a perna direita, com a palma voltada, o corpo verga-se à fadiga, com bem expresso abandono e, contorcendo o dorso, volta o rosto, alongando-se à vista para o horizonte onde imagina estar

⁶ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos), p.244.

⁷ Ibidem, p.244.

⁸ Ibidem, p.244.

situada à tribo”⁹. O autor termina comentando que a atitude foi bem pensada pelo artista. O trabalho, que hoje não existe mais, a nosso ver apresentava certa proximidade com o *Derrubador Brasileiro* (Fig.147), pintado em 1879 por Almeida Júnior. É importante lembrar a amizade existente entre os dois artistas, desde os anos de juventude. Para o crítico de *Mephistopheles*, Bernardelli poderia ter sido mais preciso ao indicar com naturalidade a postura do corpo, tomado pelo sentimento de nostalgia e pelo cansaço do trabalho:

O braço esquerdo resente-se igualmente desse defeito. Aquella mão que segura o cabo da ferramenta, revela energia no gesto, quando só devera representá-la na forma. Já não exigimos que o alvião jazesse por terra e o braço pendesse em completo abandono ao longo do corpo, o que fora talvez mais acertado, mas ficaríamos satisfeitos se, na mesma posição, com os dedos menos contrahidos, um tanto distendidos, amparasse aquella mão incoscientemente o cabo da ferramenta tendente a cair e sustido ainda sem intenção daquelle que lhe evita a queda.¹⁰

Como foi ressaltado em nosso estudo anterior, para o escultor, o próprio tema era de grande ousadia: “O personagem de Saudades da Tribo é um indígena aculturado, que sente saudades da vida na floresta e que parece não haver se adaptado completamente à civilização. Essa imagem se contrapõe à do indígena soberano das selvas”¹¹, da forma como foi fixada pela cultura oficial do Segundo Reinado.

Acreditamos que para o jovem aluno da Academia, a forma de representar um tema já consagrado pela tradição era bastante nova, com a idéia do indígena representado como um trabalhador rural. Por isso a dificuldade em compor sua obra, sem opor-se diretamente às regras da Academia, que não aceitava o que era designado pelos professores como escola realista, como foi comentado em nosso Capítulo 2.

⁹ DIAVOLINO, Giuseppe. Bellas Artes. *Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n.32, p.6, jan. 1875.

¹⁰ Ibidem, p.6.

¹¹ SILVA, Op. cit, p.16.

A representação de trabalhadores ganhou fôlego na Europa com pinturas como os *Quebradores de Pedras* (1849) de Gustave Courbert ou *O homem com a Enxada* (1859) (Fig.148) e *A Fiandeira* (1868-1869), de J.-F. Millet, entre outras, obras nas quais o instrumento de trabalho era associado a vida árdua e extenuante dos personagens representados.¹²

Com *Saudades da Tribo* Bernardelli recebeu elogios de Mello Moraes Filho, crítico que posteriormente se manifestará contrariamente à tendência ao realismo que nota em suas obras. Mello Moraes Filho comenta a “expressão melancólica” do índio, que é o “irmão das tardes americanas. A sua inspiração rescende os mais doces aromas da liana em flor, tem a melodia dos hinos enviados pela natureza ao sol agenisante, é bello e transparente como os orvalhos que cahem...”¹³, demonstrando perceber, nessa escultura, a expressão de uma visão idílica e gloriosa do selvagem, muito próxima a visão harmônica predominante em obras do romantismo literário brasileiro. É importante notar que não dispomos de uma outra imagem que não seja o desenho publicado em *O Mequetrefe* para chegar a análises mais conclusivas.

Uma outra escultura em gesso de Bernardelli representando um índio, realizada poucos meses depois em 1875, também perdida, é destacada pela crítica contemporânea pela habilidade técnica do jovem artista. Para Celita Vaccani, que se refere à obra como *A Espreita*, ele deveria ser igualmente a figura de um índio vigilante de seus domínios¹⁴. O crítico Julio Huelva¹⁵ atribui um nome a obra: *Um índio surpreendido por um réptil*. A nosso ver, o

¹² LAMBERTI. Mimita. Aporie dell'arte sociale: il caso Proximus Tuus. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, série III, v. XIII, 4, p.1085.

¹³ MORAES Filho, Mello. Academia das Bellas Artes, Secção de Estatuária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1875, p.3.

¹⁴ VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro, s.n., 1949. Tese de curso para provimento da cadeira de escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, p.55.

¹⁵ Pseudônimo de Alfredo Camarate (1840-1904). Jornalista, crítico e arquiteto. Veio ao Brasil em 1872. Cf. ENCICLOPÉDIA da literatura brasileira. Direção de Afrânio Coutinho; J. Galante de Sousa. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.

tema da escultura é de um índio em atividade de pescar, surpreendido por um animal que não esperava, que deveria provavelmente ter estampado em seu rosto o susto gerado por tal situação.¹⁶ Notamos que o título dado por Julio Huelva esclarece que na verdade o índio é surpreendido por um animal que provavelmente estaria à espreita. Novamente Bernardelli nos apresenta um indígena humanizado, distante das criações oficiais daquele período. Afirma Huelva sobre o trabalho: “não tem um único ponto dos quatro pontos de vista sacrificado, quando muitos escultores de nomeada, se consideram felizes se apenas sacrificam um só lado de seus modelos.”¹⁷ Após essa observação o crítico comenta a expressão presente na representação do índio: “aliar dois sentimentos opostos – o medo e a coragem, fazendo um todo homogêneo e harmônico, é cometimento para ser admirado em artista mesmo de universal nomeada.”¹⁸ É importante ressaltar que Huelva Bernardelli precisa urgentemente ser enviado a estudar no exterior “tendo o cuidado ainda assim de o fumar e desinfetar de algum vício, que por ventura tenha contrahido na nossa atmosfera artística!”¹⁹

Em 1876, Bernardelli recebeu medalha de bronze na Exposição Internacional de Filadélfia pelas obras *Saudades da Tribo* e *À Espreita*, expostas na mostra.²⁰ É importante lembrar que nessa exposição, além dos objetos indígenas e produtos tropicais, foi apresentado o livro *O Selvagem*, do general Couto de Magalhães, que continha um levantamento das línguas, “costumes e regiões dos selvagens, assim como ‘método para amansa-los’ (...) Seguindo a voga indigenista, que encontrava acolhida no Instituto Histórico,

¹⁶ SILVA, Op. cit., p.17.

¹⁷HUELVA, Julio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 1, n.12, 13 ago. 1875. Folhetim da *Gazeta de Notícias*, p.1.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).p.251. O certificado não apresenta o título das obras premiadas. Os critérios para o julgamento foram: excelência artística e figura. Cf. Certificado de participação na *International Exhibition Philadelphia*, Filadélfia, 1876. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes – Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 645.

na Academia Imperial de Belas Artes, nos títulos de nobreza e no próprio ritual da realeza brasileira”²¹.

O livro de Couto de Magalhães propõe, por exemplo, a utilização de mão de obra indígena para desbravar áreas virgens, por meio da indústria extrativa e da criação de gado, atividades pensadas como forma de garantir a posse da terra. Para o autor, que colocara a mesma idéia em texto publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1873 ²², os índios, acostumados com a vida “semi-bárbara” e com condições inóspitas, seriam elementos indispensáveis, se fossem aculturados pela língua e pela civilização, para o progresso e riqueza do país. Nesse contexto, os trabalhos de Bernardelli teriam sido vistos como aderentes ao discurso imperial ou, como notamos, despertariam dúvidas nos espectadores? Acreditamos que a ambigüidade do tema presente nas obras de Bernardelli fez com que elas fossem bem recebidas tanto pelos adeptos deste tipo de pensamento, como por aqueles que a ela poderiam se contrapor.

A discussão sobre a ida de Bernardelli ao exterior para aperfeiçoar-se começa em 1875. Em dezembro, um artigo publicado na *Gazeta de Notícias* comenta o interesse do escultor em “buscar assunto nos costumes dos nossos índios” e ressalta que o “premio mais acertado (...) é afastar esse moço d’aqui, onde lhe fallecem os elementos necessários, sendo um d’elles o ensino, para se fazer o grande artista que enobrecerá um dia sua patria”.²³ Em 24 de setembro de 1876, os jornais cariocas noticiam o recebimento do prêmio de Roma do aluno de escultura pelo relevo *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* (Fig.142B). Considerado muito promissor pela *Gazeta de Notícias*, o jornal ressalta que Bernardelli pode considerar-se já um artista, e que levando-se em conta as dificuldades que foram-lhe impostas, como “a necessidade de exercer nas orquestras dos nossos theatros a profissão de

²¹ SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998,p.376.

²² MOTA, Lúcio Tadeu. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e as propostas de integração das comunidades indígenas no estado nacional. Disponível em: www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/.../DIÁLOGOS09.doc. Acesso em 20.09.2010.

²³ [Rodolpho Bernardelli]. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1875, p.2.

musico, como violino, o que de certo já pelas apresentações a noite, já pelos ensaios de dia, diminui-lhe ainda freqüência em atelier”²⁴, ele havia encontrado um bom desenvolvimento. No prazo de 40 dias, realizou um baixo-relevo em que apresenta dois belos estudos de nu, além das outras figuras e acessórios que formam o fundo do quadro, que não desmente “o seu talento de compositor”.²⁵

A recepção dos trabalhos realizados pelo escultor durante o seu pensionato no exterior foi discutida em nossa dissertação de mestrado. No entanto, a polêmica sobre o que, naquela época, se considera arte moderna, está presente na maioria dos textos críticos do mesmo momento, e em nosso atual estudo está sendo novamente enfrentada, a fim de proporcionar novos dados para o pensamento sobre as artes no Brasil do final do século XIX.

A recepção negativa dos trabalhos realizados em Roma por Bernardelli ocorreu principalmente por parte do crítico Dr. Mello Moraes Filho, que viu no relevo *Fabiola ou o Primeiro Martírio de S. Sebastião* (1878) (Fig.143B) “uma produção de gênero mixto”: alto e baixo relevo, em que as convenções clássicas dessa tipologia de trabalhos não foram seguidas: “embora symbolize a iniciação de uma escola, é todavia uma prova da decadência, é uma apostasia do fim do ideal da verdadeira escultura, da escultura clássica”.²⁶

A *Revista Illustrada*, por meio dos comentários de Angelo Agostini, trataria o assunto com o humor costumeiro, mas ressalta os “estudos de cabeças pelo Rodolpho Bernardelli” com “a maior glória da nossa Academia de Belas Artes” e que “O primeiro martyrio de S. Sebastião! (...) é este o trabalho mais importante e mais artístico da actual exposição”²⁷. O periódico também se encarregou de suavizar, por meio de comentários engraçados

²⁴ RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 set. 1876., p.1.

²⁵ Ibidem.

²⁶MORAES FILHO, Dr. Mello. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 5, n.104, p.1, 16 abr. 1879. Folhetim da Gazeta de Notícias.

²⁷ [AGOSTINI, Ângelo]. [Comentários sobre obras de Rodolfo Bernardelli apresentadas na Exposição Geral de Belas Artes de 1879. Salões caricatuais]. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 4, n.135, p.[8], março 1879.

(Fig.149), a crítica a esculturas em que o artista exagerou na expressão ou no realismo com que representou o personagem, como na cabeça de Cristo: “zangada depois de ler o Apóstolo”.²⁸ Ou sobre os estudos de Academia (Fig.144B) “muito bem modeladas porém aquelas pernas de mulher...”.²⁹ O periódico publicaria no mês seguinte uma gravura de página inteira reproduzindo o relevo *Fabiola* (Fig.150), provavelmente a partir de fotografia enviada por Rodolfo Bernardelli, que permite ao público uma maior apreciação da obra.³⁰

Em texto sem autoria, publicado no *Jornal do Commercio*, foi possível perceber que as inovações que Bernardelli apresentou, foram relacionadas pelo autor a novos processos artísticos e a uma maior liberdade na execução de uma obra de arte:

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

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

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

Todos se admittem hoje: telas pintadas á espátula, quadros pintados a agua-raz e sem verniz para ficarem foscos: pinturas esboçadas a claro-escuro e illuminadas depois como os antigos quadros góticos: trabalhos feitos a tinta a corpo; outros a vellaturas, outros ainda a esfregassos; tudo se admitte hoje, contanto que pelo processo adotado se obtenha o effeito que o artista tem em mente.³¹

O autor compara o relevo *Fabiola* a um grupo de estátuas que tem por fundo, ao invés de um pano preto como era comum na época, uma paisagem

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 4,[p.4], abr. 1879.

³¹ ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Folhetim do *Jornal do Commercio*, p.1.

composta pelo próprio artista, e ressalta a presença de figuras completas destacadas no relevo. O crítico ressalta que ao artista não deve importar a crítica que o julga, porque ele não poderia “desprezar um processo qualquer que lhe fornecia grandes recursos de efeito, só porque os classificadores se podião ver um dia em embaraços para determinar a família a que pertencia a composição artística”.³²

A recepção da *Revista Illustrada* em relação às obras criadas por Rodolfo Bernardelli na Itália torna-se mais clara com o recebimento de outros trabalhos, como o *Santo Estevão* (1879) (Fig.45B). O crítico Raul D., afirma que não lhe agradam os assuntos sacros, que “a arte ilustrando a Bíblia torna-se cúmplice de muito anachonismo” e não é certamente a sua nobre missão. Para o autor as críticas relativas a este trabalho do escultor, com afirmações de que o artista não conhece as normas da representação do corpo humano, como ao contar a história do advogado que mediu as pernas do santo com um cordel para notar a falta de proporção, permitem demonstrar o desconhecimento artístico do meio carioca e, principalmente, dos Professores da Academia Imperial, que “aplaudiram essa medição do advogado”.³³ Bernardelli, segundo o autor, havia passado seus melhores “dias no mais acurado estudo da proporção”, estivera na Itália a “admirar a arte em suas expansões mais deslumbrantes” e estivera “em Paris bebendo a nova inspiração”³⁴. Teria, dessa maneira, as habilidades necessárias para executar uma competente representação de corpo humano. Podemos concluir que o corpo do santo realizado dessa forma foi uma escolha pessoal do artista. O jornalista procura com esse exemplo demonstrar que o conhecimento de Bernardelli, devido aos seus anos de estudo fora do país, era muito superior à mediocridade do meio cultural e artístico brasileiro.

³²ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879, p.1, Folhetim do Jornal do Commercio.

³³RAUL D. [Santo Estevão]. *Revista Illustrada*, março de 1879, p.2.

³⁴ Ibidem.

A *Faceira* (Fig.47B), quando foi exposta na Exposição Geral de Belas Artes, gerou diversos comentários sobre a originalidade da proposta e da figura. Ela foi apresentada juntamente com uma das cópias de estatuária que o artista deveria realizar enquanto trabalho de pensionista, a *Vênus Calipígia* (Fig.70A). Oscar Guanabarino compara as duas obras, mostrando como o artista rompe com as convenções da escultura oitocentista por meio da *Faceira*:

A *Faceira* ostenta muito propositalmente as suas formosuras, tem o olhar penetrante, a bocca entreabrindo-se n'um sorriso de meiguice; de rosto mais sympathico do que formoso, transmite ao espectador uma impressão, talvez um pouco exagerada mas, com franquesa, muito duradoura e agradável. A moderação dos movimentos e a sobriedade do gesto constituem, entretanto a primeira lei da estatuaria, poderão objectar. Responderemos que os **grandes revolucionarios nas artes quebrão as leis tradicionaes e conservão-se sempre ao lado da verdade**. Com a denominação da estatua é que não nos concordamos inteiramente; quer parecer-nos que lhe assentaria melhor o de - Seductora.³⁵

Guanabarino afirma que o artista buscava uma postura revolucionária ao apresentar este trabalho, que a nosso ver, representa uma afirmação de muito peso, se considerado o cenário artístico da época. A escultura foi a obra mais elogiada pelos professores da Academia Imperial de Belas Artes em seu parecer de 1882 sobre o aluno que estudava na Itália. No entanto, acreditamos que, naquele momento, sua boa aceitação, deriva-se de ter sido considerada uma escultura de gênero, a qual são permitidas maiores inovações³⁶.

Ana Cavalcanti nota que se o artista tinha uma maior liberdade das convenções acadêmicas, por outro lado, “uma nova relação de dependência surgia, já que para viver de sua arte, o artista precisava agradar os marchands e os críticos que divulgariam seu nome em jornais e revistas”.³⁷

³⁵ GUANABARINO, O. A Exposição de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1884, p.1.

³⁶ SILVA, Op.cit.,p.77.

³⁷CAVALCANTI, A. M. T. . Entre a Europa e o Brasil: a *Faceira*, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares

Para a autora, “a *Faceira* representa não uma escola realista, mas a arte que disputava a atenção do público em meio à diversidade de tendências à mostra nos Salões”.³⁸

Bernardelli parece ter sido inspirado por um tipo de estatueta feminina que fazia sucesso nos salões franceses, como a *Phryné* (1868) (Fig.151) feita por A. Falguière, a partir de Jean-Léon Gérôme, traduzida em uma espécie de paródia do tema nacional, em uma indígena sem os traços característicos, com uma pose significativamente sensual. Em sua proposta ela aproxima-se da *Marabá* de Rodolfo Amoedo, como nota Luciano Migliaccio³⁹.

Como nota Félix Ferreira “a posição, a cabeça, o tronco, o todo enfim, revelam estudo sério e bem encaminhado, ciência da arte, savoir faire, e talento real de quem a produziu”.⁴⁰ Uma comprovação de todo esse trabalho pode ser vista nos diversos desenhos feitos pelo escultor para essa obra e, em especial, em um que vemos o artista desenhando a escultura do ponto de vista do qual ela deveria ser observada pelo espectador (Fig.156B).

A discussão sobre o que é a arte moderna pode ser percebida nos debates travados no momento da apresentação do *Cristo e a mulher adúltera*. Considerada uma obra-prima do escultor, é o seu principal trabalho enquanto pensionista no exterior, como foi visto no Capítulo 2.

Uma dessas polêmicas ocorreu entre Carlos Maximiliano de Laet e um jornalista anônimo da *Gazeta de Notícias*. Mas que, segundo o que o próprio Laet indica, tratava-se de Ferreira de Araújo, que afirmava que como escultor moderno, ao invés do que fazia a estatuária grega, Bernardelli procura dar às suas figuras a expressão condizente⁴¹ Laet conclui então que

Cavalcanti; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Org.). *Oitocentos, Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 11 ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008, v. 1, p. 159-166.

³⁸Ibidem.

³⁹MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares Cavalcanti; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Org.). *Oitocentos, Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 11 ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008, v. 1, p.159-166.

⁴⁰FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Texto da edição original publicado em *ArteData*, 1998, p.103.

⁴¹ RODOLPHO Bernardelli: *Christo e a Adultera*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 21 out. 1885.

fora dito que os escultores gregos não cuidavam da expressão e que “sob a tranqüila beleza d’aquellas formas não sabemos descobrir o espírito e o coração de um povo de artistas...”.⁴²

Nesta polêmica sobre expressão na estatuária o jornalista da *Gazeta* refere-se ao pensamento de Taine:

É ele que diz que nas estátuas gregas a cabeça não é significativa, o rosto não tem quasi expressão, é quase sempre immovel. O personagem nada faz, nada diz e quasi sempre sua ação é indiferente - a idea que o occupa é tão indeterminada e, para nós, tão ausente, que hoje, ainda depois de dez hypotheses, não se podizer precisamente o que fazia a Vênus de Milo.⁴³

Em seguida, prossegue referindo-se à *Faceira* (Fig.47B), de Bernardelli, afirmando que o escultor “não lhe quis tornar formosa no rosto, não lhe quis dar um typo de belleza classica, fez com que a sua belleza lhe viesse do caráter”.⁴⁴ Podemos concluir que a expressão da personagem, sua pose indolente e o grande sorriso que apresenta são os aspectos novos apresentados nesta escultura. Para o jornalista da *Gazeta de Notícias*, o grupo do Laocoonte, por exemplo, representa um caso raro na estatuária clássica porque:

os artistas que o esculpiram tiveram de reproduzir uma ação, força lhes foi dar alguma expressão, ainda assim, essa expressão é singularmente attenuada pela clássica tendência da arte de dar às obras a nobre simplicidade e serena grandeza, de que falla Winckelmann, que, seja dito entre parenthesis, não conhecemos senão pela citação de Lessing.⁴⁵

Essa idéia do caráter da arte moderna se concretiza, para vários autores, na obra-prima do jovem escultor, o *Cristo e a Mulher Adúltera* (Fig.52B), porque em que cada figura encontramos uma expressão adequada

⁴² Carlos de Laet citado em BELLAS Artes, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 out. 1885.p.1.

⁴³ BELLAS Artes, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 out. 1885.p.1.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ RODOLPHO Bernardelli: *Christo e a Adúltera*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 21 out. 1885.

à narrativa que envolve a obra, como é destacado em texto de Julim Verim na *Revista Illustrada* :

O crente, o apóstolo e o reformador estão ali, na unção do olhar, na serenidade e decisão da fisionomia, no vigor de sua dominante atitude. Os seus gestos têm a apostrofe e tem o perdão. A seus pés a adúltera sente-se protegida, diante de um povo, que a cobre de imprecações. A idéia que inspira a obra d'arte, parece-nos, pois, ter todos os requisitos da estética moderna: clara, verdadeira e comovente.

A crítica italiana destacou o grupo de Bernardelli quando apresentado na Exposição de Turim de 1884. Camilo Boito primeiramente elogiou as obras de Monteverde e de d'Orsi expostas na mostra, para em seguida comentar o *Cristo e a Mulher adúltera* de Bernardelli: “Em um Cristo com a adúltera, do senhor Bernardelli, a carnosa pecadora, agachada, humilhada, vence em virtude da arte o divino Redentor”.⁴⁶ É interessante notar que, para o crítico, a figura da adúltera é bem mais expressiva do que a do Cristo, pela pose e pelo sentimento que sua figura expressa ao observador.

Há ainda o comentário de Hugo Fleres, que inicia seu texto abordando a representação de Cristo entre os artistas modernos, da forma como foi escrita por Ernest Renan e representada por Domenico Morelli. Escreve o crítico que colocar uma barba na figura de Apolo não é o bastante para obter a fisionomia de Jesus e dessa forma os novos artistas pensaram em fazer eles mesmos a moderna crítica histórica, interpretando a antiga tradição com uma compreensão inteiramente naturalista. Após comentar o grupo *Il bacio di Giuda* (1884), de Ettore Ximenes, uma das mais notáveis obras expostas para o autor, ele prossegue:

⁴⁶ In um Cristo com l'adultera, del signor Bernardelli, la carnosa peccatrice, accoccolata, umiliata, vince nelle virtù dell'arte il divin Redentore. In: BOITO, Camillo. *Il Bello nella Esposizione. Torino e L'Esposizione Italiana del 1884*, Torino e Milano, Boux e Favale Fratelli Treves, p.413.

Um grupo que merece exame é aquele de **Rodolfo Bernardelli, um jovem ítalo-brasileiro de altas promessas**. Também aqui vemos o Messias não da catástrofe, mas em uma das horas mais brilhantes do seu tribunate religioso: quando salva a adúltera dos seus lapidadores.

Cristo é orador, sobretudo orador primeiro, mais de Sócrates de quem lhe falta a serenidade profunda, mas do que Maomé de quem lhe falta o alfanje, e nesse momento ele encontra a frase fulminante que rasga em um trecho as nuvens da consciência, obrigando a se olhar em torno sob uma luz inesperada. Ora Bernardelli transpôs este conceito, exagerou o orador quase ao limite do charlatão.

É verdade que o escultor com um grupo de somente dois personagens **deve fazer adivinhar um povo inteiro que os circunda**, e isto me faria vacilar na escolha do belo e árduo sujeito. Verdade que o Jesus de Bernardelli tem no rosto e no gesto expressão de quem fala a gente numerosa, mas aquele rosto, aquele gesto, e mais ainda, aquela pessoa baixa, tem um efeito vulgar, ao menos em confronto com o assunto. Aquela figura de um panejamento de magnificência e simplicidade ao mesmo tempo, nos apresenta um Rabi eloqüente, não o Rabi ungido de uma crisma mais que régia. **A adúltera é bela, o grupo inteiro antes, se o Jesus fosse um pouco mais alto, seria plasticamente mais belo pela harmonia das linhas unidas, ligadas efetivamente**. A mulher cai por terra aterrorizada e agachada abraça o Messias, com um naufrago se segura na tábua da qual espera salvação.⁴⁷

⁴⁷ “Un altro gruppo meritevole di esame stimo quello di Rodolfo Bernardelli, un giovanotto italo-brasiliano di alte promesse. Anche qui vediamo il Messia non alla catastrofe, bensì una delle ore più brillanti del suo tribunate religioso: quando cioè salva l’Adultera dai lapidatori.

Cristo è oratore, sopra tutto oratore anzi, più de Socrate di cui gli manca la serenità profonda, più de Maometto di cui gli manca la scimitarra, e in questo momento egli trova la frase fulminea che squarcia a un tratto la nuvolaglia delle coscienze, constringendole a guardarsi intorno sotto una luce inattesa. Ora il Bernardelli travalicò in questo concetto, esagerò l’oratore fino a sorradere il ciarlatano.

Vero è che lo scultore qui con un gruppo di due soli personaggi deve farvi indovinare un popolo intero che li circonda, e questo proprio mi farebbe titubare nella scelta del bello ed arduo soggetto; vero è che il Gesu del Bernardelli ha nel viso e nel gesto l’espressione di chi parla a gente numerosa, ma quel viso, quel gesto, e, più ancora, quella persona tozza anzichenò, hanno un effetto volgare, almeno in confronto del soggetto. Quella figura panneggiata con magnificenza e semplicità a un tempo, ci presenta un Rabbi eloquente, non il Rabbi unto dal crisma più che regale.

L’adultera è bella: il grupo intero anzi, se Gesù fosse un pò più alto, sarebbe plasticamente assai bello per armonia di linee unito, annodate davvero. La donna giace per terra sgomenta e si accovaccia stretta al Messia, come un naufrago si aggrappa alla tavola da cui spera salvezza.” FLERES, Ugo. *Rivista Artistica V-Palestina. Torino e L’Illustrazione Italiana*, Milão, 1884, p.270.

O texto de Ugo Fleres é importante porque por meio dele podemos perceber a inserção de Bernardelli na sociedade italiana, seu grupo é comentado com o mesmo interesse e atenção dado a um escultor de sucesso na Itália como era Ettore Ximenes, apesar de ainda bastante jovem. Bernardelli participava regularmente com seus trabalhos em mostras italianas, como é possível notar por carta enviada a Mafra em 1881:

Na exposição do Popolo que se faz anualmente, expus duas cabeças em terracota, das quais creio ter-lhe mandado fotografias, tem por título Furba e Gigetto, são dois estudos que os amigos me influíram que expusesse enfim lá foram e agradaram, todos os jornais [as] citaram como das melhores, e alguns escreveram alguma coisa.⁴⁸

Por outro lado, votando a crítica de Fleres, o autor apontou aspectos muito interessante do grupo de Bernardelli, como a idéia do público que circunda a obra, a nosso ver, prevista pelo artista e a harmonia plástica dada principalmente pela figura da Adúltera, cujo enlaçamento com o Cristo oferece pontos de vista variados ao espectador.

3.2 – A afirmação do escultor

Mas o mármore é pedra obrigada do escultor.

Gonzaga Duque⁴⁹

Depois de sua exposição individual na Aiba, o período vivido no Brasil não é muito prolífico para o escultor. A imprensa carioca notava o desolamento do jovem artista, comentando: “Bernardelli, o Rodolpho, andava

⁴⁸ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 2 ago. 1881. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.

⁴⁹ PALHETA, Alfredo [pseudônimo de Gonzaga Duque]. *A Semana*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1886. Publicado em: DUQUE, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p.95.

meio triste de certo tempo para cá. A glória sob a forma de commendas e artigos elogiosos encontrava-o insensível, apathico”.⁵⁰ O jornalista, Carlos de Laet, sempre em tom de brincadeira comenta que descobrira o mal do artista:

Bernardelli dias antes parára em frente da pedreira da Candelária e suspirára três vezes. Nesse momento cuidadosamente o espreitava o homem da imprensa. O olhar desdenhoso que o escultor deitara á melle de granito, muito claro deixou ver que lamentava não fosse marmore tudo aquillo. Para bom entendedor, meia palavra. Não era preciso por mais na carta... O que faltava ao Bernardeli não era gloria, nem commendas, nem amabilidades jornalistas: era pedra! Estava descoberta a moléstia: o estatuário tinha nostalgia do marmore. Como todos os bons artistas, (a) Bernardelli aborrece o gesso. Realmente o pensamento do escultor, depois de tomar vulto no barro, tem direito ao marmore ou ao bronze que desafia a acção do tempo, invocando o definitivo juízo dos posteros.⁵¹

Laet em seguida comenta a diferença entre o Brasil e a Itália em termos de campo de atividade para o escultor: “Aqui, em nossa terra, é certo, a vereança manda fazer em gesso a estatua de seu padroeiro e com ella ornamenta o paço municipal... Bem o sei, mas Bernardelli chega da Itália, onde outras são as tradições e usanças artísticas”.⁵² O autor fala do empenho da imprensa, por meio de uma subscrição, em dar um bloco de mármore ao artista para que possa realizar ali uma cópia do Santo Estevão (1879) em gesso que havia apresentado à Academia enquanto trabalho de pensionista. Realmente encontramos em *O Paiz*, de 25 de janeiro de 1886, o início de uma subscrição para a compra do mármore, que posteriormente não se concretiza. Entre os signatários temos a *Revista Illustrada*, o escritor Machado de Assis, André de Oliveira e Victor Milhas, este último, administrador das Oficinas da *Gazeta de Notícias*.

Em fevereiro do mesmo ano Arthur de Azevedo destaca na coluna *De Palanque* as mais recentes produções do artista: uma estatueta de São Marcos (Fig.58B), para a Igreja de Santa Cruz dos Militares, um esboço para

⁵⁰ LAET, Carlos de. Microcosmo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1886, p.1.

⁵¹Ibidem.

⁵² Ibidem.

o monumento a José de Alencar, uma medalha da exploração Capello e Ivens⁵³, para ser realizada em ouro, e uma estátua de Nossa Senhora para a Candelária. Azevedo destaca especialmente o busto do violinista José White (Fig.114B), como foi apontado no Capítulo 2.

Ainda no começo de 1886, um busto da esposa do escritor Luiz Guimarães, realizado por Bernardelli, é destacado pela imprensa carioca e exposto na Sala dos Srs. Vietas & C.: “uma manifestação do talento mais fecundo e uma criação do artista mais notável nas artes plásticas do Brazil”.⁵⁴ Sobre esta obra, Gonzaga Duque escreve uma belíssima crítica:

Logo à entrada, não se por acaso ou se por premeditação, vê-se sobre uma coluna de mármore negro um busto em bronze, cinzelado por Bernardelli (...) Nada posso dizer da cópia, da semelhança do retrato. Na produção, na parte que importa diretamente ao escultor e que se chama “expressão e estilo”, encontro tudo que se pode exigir: anatomia, movimento e corte. Aquela doce fisionomia, a maneira graciosa de pousar a cabeça, os secos cabelo anelados, o meio olhar contemplativo que o artista tão bem conseguiu esculpir e espiritualizar no bronze, deviam ser peculiares à bem-amada do poeta. O ídolo do autor dos *Corimbos* me parece aquele que ali vejo, alma seduzida pelo esplendor das finas pedrarias das estrofes; criatura boa, apaixonada e carinhosa, em cujo olhar o sonhador esposo aspirava o languesciente aroma das ilusões. Isto conseguiu Bernardelli no bronze. **Porém quanto não teria conseguido no mármore?** (...) reconheço nesse trabalho de Bernardelli todas as qualidades que formam uma obra esplêndida.

Um outro jornalista, não identificado, escreve sobre este trabalho em *O Paiz*, visando comentar o modo pelo qual está trabalhado o busto exposto:

Ali se reúnem as duas qualidades incontestáveis de colorista e retratista. Tratando-se de escultura parece, à primeira vista, que a cor só pôde ser manifestada pelo material esculpido; no entanto, seja imaginação, seja realidade de um efeito cujos processos são desconhecidos pelos professores, o que é certo é que o bronze toma diferentes gradações e a cor aparece.

⁵³ Os exploradores Hermenegildo Capello e Roberto Ivens fizeram viagens de exploração à África durante a década de 1880, dentro de uma política colonial portuguesa naquele continente.

⁵⁴ ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1886, p.3.

Como idéia principal o busto prende a atenção, não só pela expressão, que dá vida e movimento á estatua, como pela flacidez do rosto.

Dir-se-hia que aquella carne se amoldaria à compressão dos dedos que a tocassem, e um *que* no conjunto de todos os traços fisionômicos que nos convida a esperar por uma voz que vamos ouvir.

Partindo d'ali e passeando a visa pelos accessorios não é menos sorprendente o efeito das rendas difficies e trabalhosas, com esse desalinho natural e gracioso das ornamentações do vestuario feminino; e sob esses tecidos sente-se o movimento rythmico de uma inspiração que se prolonga. Finalmente. O verdadeiro temperamento artístico fica ali preso sem saber porque preso por uma força occulta que não se explica, mas que tem por origem a superioridade da arte sobre a imaginação.⁵⁵

O autor ressalta na escultura de Bernardelli tanto a capacidade de transmitir a idéia da flacidez da carne e a expressão do rosto, como as características do trabalho que reproduz os tecidos, as rendas e outros acessórios femininos, com uma modelagem que valoriza a atuação da luz no trabalho, dando a impressão de cor.

Um texto assinado por A.B, escrito como uma carta dirigida a França Júnior, propõe a apresentação do pintor Castagneto ao público e ressalta o talento do pintor que despontava no cenário das artes. O autor comenta a mudança da visão acerca da figura de artista e sobre a importância que as exposições de arte começam a adquirir no Rio de Janeiro dos anos 1880, com destaque para a mostra individual de Bernardelli, ocorrida no segundo semestre de 1885.

Reconhece-se nos artistas uma massa diferente da dos padres, doutores, caixeiros e empregados públicos, é certo, mas uma massa única, especial tocada pela mão do gênio, para nos falar á alma, para, com suas fulgurações, nos alevantar o espírito, despertando-nos o sentimento do bello, para com a materialização de suas sensações, sensações de um eleito, nos trasportar para os parames inacessíveis, para, com suas menores manifestações, impor-se aos nossos applausos e admiração, deleitar-nos os sentidos, educar-nos e apurar-nos o gosto. (...) A prova do que tenho dito está em que o apparecimento de uma obra de arte entre nós é com entusiasmo saudado por todos que concorrem assim com o seu contingente para pedestal da gloria do artista que a produziu. E já se notam romarias em direção aos centros de exposição, em que o publico pode ir ver e cotejar trabalhos artísticos. (...) É tanto que na ultima Exposição da Academia de Belas Artes o povo não deixava de visita-la, e,

⁵⁵ ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1886, p.1.

o que é mais, *pagando*; facto esse que pela primeira vez ocorria, por conseguinte, for de todos os hábitos e costumes. **E ainda recentemente a reverencia a R. Bernardelli atesta o desenvolvimento do gosto artístico entre nós.**⁵⁶

É também em 1886 que Bernardelli recebe a encomenda dos bustos e medalhões que devem ornamentar o Monumento do Ipiranga, atual Museu Paulista. Segundo documentação existente no Museu Nacional de Belas Artes, foram inicialmente encomendadas à Bernardelli, baixo-relevos, figuras alegóricas em relevo e pequenos modelos representando o Imperador Pedro I, Pedro II e a Princesa Isabel.⁵⁷ A encomenda fora conseguida ao artista por intermédio do Conselheiro João Alfredo, que indicara Bernardelli ao Conselheiro Joaquim Ignácio de Ramalho⁵⁸, Presidente da Comissão encarregada das obras para a construção do prédio, cujos trabalhos iniciaram-se por volta de 1885.

Encontramos em nossa pesquisa um interessante comentário sobre essas encomendas, publicados na coluna Revista Semanal do jornal *O Paiz*, de 1886. O autor anônimo inicialmente ressalta que Bernardelli “**com o seu genio audaz, desligado das convenções clássicas**, saberá esculpir no monumento do Ypiranga alguma cousa que se afaste do convencionalismo patriótico, ou antes, da legenda imperial, a que forçosamente querem ligar a nossa independência”.⁵⁹ Podemos notar que o fato do artista ter rompido com algumas convenções clássicas em trabalhos anteriores é um aspecto ressaltado pelo crítico, mesmo tratando-se de perpetuar a memória da pátria. O autor demonstra a mesma preocupação em relação ao quadro *Independência ou Morte!*, que deverá ser realizado por Pedro Américo. Segundo o autor a composição do quadro não poderá “afastar-se da lenda do Ipiranga”, para que seja aceito pelos encomendantes. Ele comenta que Pedro

⁵⁶ A.B. Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 abril 1886, p.2.

⁵⁷ DOCUMENTO APO 354, São Paulo, 1 de maio de 1886, Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁵⁸ DOCUMENTO APO 334, São Paulo, 21 abr. 1886. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁵⁹ DE DOMINGO a Domingo. Revista Semanal. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 abril 1886, p.2.

Américo procurou informar-se sobre particularidades históricas relativas ao evento e pesquisou nos arquivos do Instituto Histórico, mas que “o quadro não se apartará, portanto, daquele outro que já figura em uma das salas do senado”⁶⁰. Segundo o mesmo crítico, o evento histórico já se tornara conhecido por meio de gravuras que circulavam nos festejos de 7 de setembro. No entanto, ele comenta que se espera do pintor Pedro Américo a criação de uma representação “por outro molde que não o do convencionalismo acadêmico”, para que não fosse denominada “mentira sarapintada”, da mesma forma como era chamado de mentira do bronze o monumento de Rochet. O autor critica a escolha de Pedro Américo, afirmando que ele, apesar de pintar batalhas como *Campo Grande e Avaí* (Fig.27), deve ser visto como o criador da *Carioca* (Fig.92), e que dessa forma pintará um Ipiranga elegíaco, onde D. Pedro I seria representado como “o impetuoso Achilles”, ou seja, como um guerreiro. Ele não recomenda a indicação de Vitor Meireles para pintar o quadro, porque diz que após pintar as batalhas de Guararapes e do Riachuelo, dele não ficou “outra coisa mais do que o autor da Primeira Missa, composição grandiosa, única que afirma a sua individualidade artística”. Finalmente ele dá conselhos ao jovem escultor:

Bernardelli, o autor da *Faceira* e da *Adultera*, engrandecerá no marmore alguma particularidade notavel e esquecida no glorioso brado – independência ou morte. Leia algumas paginas que se refiram as chronicas do tempo: os artigos do Velho da Montanha, impressos na Actualidade por ocasião da erecção do monumento do Rocio, as memórias do diplomata Drumond, a Chronica de Mello Moraes, o Libello do Povo e os editoriaes de Evaristo, em vários números da Aurora, depois dos acontecimentos de 1831

O monumento do Ypiranga é obra popular e nada tem de cortezã, é edificio para ensinamento as gerações vindouras e não vestibulo de palácio.

O jovem escultor inspire-se no seu patriotismo. Quando se trata da emancipação de um povo, de grilhões despedaçados, e da organização de uma nacionalidade nesta America, que é a região predilecta da Democracia; quando se quer commemorar na pedra ou no bronze

⁶⁰ Ibidem.

perenne um facto que caracteriza uma raça, não se o faz descer das alturas, mas ir de baixo pra cima. **A musa que deve ser invocada é aquela Liberdade que Auguste Barbier cantou nos seus Lambes.**⁶¹

É importante notar que o autor confia no talento de Bernardelli para produzir uma escultura original sobre o tema. A nosso ver, o autor vê a possibilidade de gerar uma nova representação do 7 de setembro, diferente daquela gerada pela tradição oitocentista, principalmente a partir dos medalhões que o artista deverá criar. Claudia Valladão nota que em um quadro como a *Proclamação da Independência* (1844) (Fig.152), de François Moreaux, D. Pedro I está no centro, acenando com o chapéu e rodeado por figuras do povo. No entanto, para a autora, Moreaux representa “D. Pedro como o consumidor de uma vontade divina. Nesta representação não está em jogo a sua habilidade política, tampouco o perfil de seu caráter ou sua capacidade de liderança”.⁶²

O autor do artigo citado comenta justamente as obras com representações femininas do escultor, para terminar o texto com a menção à imagem de Liberdade como uma mulher do povo, como escreveu Auguste Barbier, sem dúvida semelhante àquela criada por Delacroix, como nota Jorge Coli.⁶³ Acreditamos que é esse mesmo pensamento que o leva a ressaltar que o monumento deverá partir da idéia de uma liberdade conquistada pela luta popular, transmitindo assim um ensinamento cívico.

A encomenda acabou não se concretizando e Bernardelli realizará nos anos 1920 apenas a estátua de D. Pedro I para o nicho da escadaria do museu. Bernardelli, entretanto, comenta a dificuldade existente na representação do tema da independência brasileira, no momento em que ocorre, já no período republicano, o concurso para o Monumento a Independência do Brasil, em São Paulo:

⁶¹ Ibidem.

⁶² SALLES, C.H. e MATTOS, C. V. O Brado do Ipiranga, São Paulo, Edusp/Museu Paulista/Imprensa Oficial,. 1998.p.90.

⁶³ COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. NOVAES, Adauto (org.). Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 391.

O monumento deve ser um hino à grandeza do Brasil, á sua pujança e ao seu futuro... como é difícil! E aquele príncipe metido no meio! E a falta completa de assuntos plásticos na nossa história de época ante-independente, a independência sem luta, uma independência feita e paga sem esforço! Uma época imperial de boa gente que viveu 67 anos dos quais 66 com uma parte de gente escravizada! A escravidão [em um] país independente! a libertação, e a República, a República e a mediocracia! A falta de patriotismo e o desenvolvimento da ganância, a queda do progresso, enfim a ambição sobrepujando o desenvolvimento e a grandeza da Pátria! Que monumento difícil!⁶⁴

Voltando ao campo da crítica, em agosto de 1886 o jornal *O Paiz* publica um comentário sobre a exposição da Academia daquele ano, assinado por França Júnior, que ressalta a importância da arte para a civilização dos povos:

Quão diversa é a arte?
Não se impõe aos povos. Estes vão buscal-a, como se busca um gozo.
É uma aspiração.
Pode-se viver sem ela, assim como respiram e digerem homens que nunca amaram, que jamais conheceram os beijos das brisas e as suaves harmonias dos passaros.
A arte, pois, não tendo por mãe a necessidade como a indústria, é considerada sob certos pontos de vista um objeto dispensável.
Eu gosto extraordinariamente dos annexins.
Entre eles ha um que nos ensina – que não é só de pão que o homem vive.
Os povos são como os homens.
A proporção que caminham vão se convencendo de que, além do pão devem aspirar a alguma coisa mais sublime.⁶⁵

França Júnior continua sua análise afirmando que a arte serve para concretizar períodos de glória, engrandecimento moral e elevação da humanidade. Para o autor, o governo do Brasil não pensa do mesmo modo e a atitude dos alunos da Academia de Belas Artes que “compreendendo esta verdade, cheios de coragem e fé”, resolveram fazer a exposição anual independente de auxílio oficial, representa uma forma importante de

⁶⁴ CARTA de Rodolfo Bernardelli a B.V. M., Rio de Janeiro, 11 set. 1917. Coleção particular.

⁶⁵ FRANÇA Júnior. Bellas Artes. *O Paiz*, Rio de janeiro, 09 ago. 1886, p.2. Coluna Echos Fluminenses.

apresentar ao público, “que é o nosso julgador”, o que tem sido feito e qual o estágio de adiantamento dos alunos.

Os comentários de França Júnior, que era também pintor, ligado ao Grupo Grimm, são importantes para entender a renovação da pintura de paisagem que está ocorrendo no país. A partir do trabalho de alguns paisagistas, como Pinto Bandeira, citado pelo autor, a partir da revolução operada por Daubigny, Corot e Rousseau: “acabaram-se os paisagistas de estufa que pretendiam representar trechos iluminados pelo sol com a tonalidade que dá o atelier, onde a luz entre apenas por uma janella”⁶⁶ e substituídos pelos “pintores de sol, que surpreendem ao ar livre os relevos da natureza, que a estudam em suas grandes massas, e que a apresentam tal qual ella é, variadas phases de luz, graças a uma compreensão mais elevada palheta”, ligados a “uma arte luminosa, palpitante de vida, tendo por base a observação exata da verdade, e por conseguinte mais afinada com o estado atual das sciencias e letras”.⁶⁷

Para França Júnior, “‘a influência poderosa’ de Rodolfo Bernardelli, ‘o revolucionário’ que em boa hora entrou para a academia”, pode ser percebida naqueles anos por meio da obra de seus discípulos Emmanuel Lacaille, Xisto Messias e Benevenuto Berna. O autor procura elencar os artistas que serviram de inspiração para Bernardelli e seus alunos:

sente-se naquelles bustos que ali figuram, estudados do natural! Que diferença entre aqueles barros e gessos e os da antiga escola! A maneira de ver e de modelar já não é mesma. Ê que a escultura, como as outras manifestações da arte, passou por salutar transformação. Como apóstolos da nova idéa figuram na Itália, donde tem partido a luz, Monteverde [Giulio Monteverde], Vela [Vincenzo Vela], Ercole [Rosa] e principalmente Dorsi [Achille d’Orsi”], que é na estatuária actual o que seria Bastien Lepage na pintura, se o túmulo não engulisse tão cedo.⁶⁸

Em 1887 temos notícias de poucos trabalhos de Bernardelli expostos em pequenas salas de exposição como o Salão de Wilde, onde se encontram

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Ibidem.

expostos alguns quadros de Belmiro de Almeida como *Arrufos* (1887), duas paisagens de Aurélio de Figueiredo e um galho de ouro, realizado pelo ouvires Valentim, com desenho do escultor, que deverá ser oferecido ao ator Emmanuel no seu regresso de São Paulo. A mostra foi visitada pela princesa Isabel e seu marido, além de Maximiano Mafra, Zeferino da Costa, Firmino Monteiro, Estevão Silva, Valentim Magalhães e o comendador André de Oliveira.

Em novembro do mesmo ano, a polêmica promovida pelo artista e por Zeferino da Costa foi apoiada pela imprensa. Vários críticos escreveram sobre o tema, praticamente reproduzindo os comentários dos dois artistas, como no texto de Arthur de Azevedo:

A Flagelação do Christo, premiada pela congregação, é uma das piores, se não a pior, das sete que se acham expostas. Não tem originalidade, não tem desenho, não tem por onde se lhe pague. Há erros de perspectiva dignos de palmatória, a luz é mal distribuída: o segundo plano escuro, apesar de uma larga porta aberta a um céu de primavera e o primeiro iluminado, sem que se sabia de onde vem luz.⁶⁹

O crítico indica ao leitor, para mais explicações, que leia também os textos de L.S., na *Gazeta de Notícias*, de Oscar Guanabario, no *O Paiz* e de Frivolino, na *Época*. Podemos notar assim a coesão entre estes membros da imprensa para apoiar a posição de Bernardelli e de Zeferino da Costa frente ao concurso da Academia Imperial de Belas Artes.

Arthur de Azevedo em sua coluna, embora sempre com o pseudônimo de Eloy, o herói, dirige-se a Princesa Isabel e comenta que ela acabara de moralizar a Comenda da Ordem do Rosa ao oferecê-la a Ramalho Ortigão e o artista Emanuel, que devido a este fato, Oscar Pereira da Silva não devia receber a homenagem, já que a pintura apresentada não possuía mérito que a justificasse, como notava também Oscar Guanabario⁷⁰.

⁶⁹ ELOY, o heroe. De Palanque. *Novidades*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1887, p.1.

⁷⁰ Ibidem.

Na coluna *De Palanque* de 15 de novembro, Azevedo comenta que o protesto gerou resultados, como uma visita da Princesa à exposição e que o protesto dos professores fora encaminhado à Academia pelo Ministério do Império. Ele também refuta as críticas de Carlos de Laet, que se referem ao fato de Oscar Pereira da Silva já haver produzido alguns quadros elogiados pela crítica e reforça que o não recebimento do prêmio prejudicaria em especial Belmiro de Almeida, que estava com vinte e nove anos de idade. Pelo regulamento da Academia os alunos só poderiam recebê-lo até os trinta anos: “Belmiro de Almeida é um artista de muito futuro: alguns annos de Pariz converteriam em realidade tão auspiciosa promessa”.⁷¹ A polêmica envolvendo o concurso atrasou a premiação em três anos.

Monumento ao General Osório

Em 27 de dezembro de 1887 é noticiada a inauguração da exposição do projeto do monumento ao General Osório. Algumas críticas importantes sobre o trabalho são publicadas na imprensa, entre textos de Oscar Guanabarro, Ângelo Agostini e Arthur de Azevedo. O texto de Guanabarro procura situar o expectador no teatro da guerra, com a evocação da violência e da confusão provocadas pela luta e pelas armas: “cresce a luta e augmenta a resistência (...) e no ardor da peleja fascinados os animos pelo santo amor da patria, acreditam todos que ao pé de si, incitando a carga em passo acelerado, está um velho rijo, de lança á dextra e ponche a tira-colo”. Em outro longo trecho, Guanabarro volta-se a comentar o projeto de Bernardelli “que pecca, talvez, por acabado demais, visto que devia ser apenas um esboço”. O texto de Guanabarro é um convite ao público a ver a obra de arte:

Ninguém deixará de visitar a exposição aberta desde hontem, na praça do Commercio, e ver como n'um simples esboço a arte traça a história de um

⁷¹ ELOY, o heroe. De Palanque. *Novidades*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1887, p.1.

heroe e das suas pelejas. Mas quando as guardas em festiva inauguração, perfilarem as armas e a artilheria de gala provocar 19 vezes o echo das montanhas do Rio de Janeiro – um nome ali estará ligado e com o bronze do monumento eqüestre viverá dizendo: Bernardelli.

O monumento foi criticado por alguns jornalistas em relação à falta do poncho típico do personagem, de acordo com o que foi comentado em nosso capítulo 2, devido à forma como foi representado o cavalo. A obra recebeu principalmente o confronto com o trabalho de Almeida Reis, que também expôs, em janeiro de 1888, o seu projeto para o monumento, em argila. Conforme descrição do *Diário de Notícias* tratava-se de um modelo bastante diferente daquele proposto por Bernardelli:

O general é representado no momento em que vindo a cavallo a trote largo, soffreia-o e manejando a espada, dá a voz do mando que levava as legiões brasileiras ao triumpho e a glória. Cae-lhe dos hombros o seu poncho, aquele legendário poncho que os europeus da sua farda de marechal nunca conseguiram desterrar; a sua fisionomia é enérgica e serena (...) O vulto do general destaca-se completamente, grande, altivo na sua modéstia, dando ao espectador a impressão exata de um comandante corajoso e audaz em frente ao inimigo. Há verdade n'aquillo; o cavallo soffreado energicamente está nervoso e impaciente, apaixonado-se de facto pela batalha e prende as rédeas do cavallo que está ancioso por seguir.⁷²

É a *Revista Illustrada* que enfrenta, embora de forma indireta, o confronto entre as duas obras, mas sempre com idéia de mostrar a coerência da proposta de Bernardelli, como nota X.: “alguns teriam preferido, talvez, ver o cavallo em posição mais brilhante, correndo, ou estacado e empinado”. O autor passa então a comentar estas representações:

Correndo ou galopando é impossível, a menos de botar-lhe um tronco d'arvore por baixo da barriga para segural-o ao pedestal, o que seria horroroso. Estacado, soffreado pela rede da idéia de parar, o que não vae muito de accordo com a divisa do general, que era marchar avante. Empinado, é uma difficuldade enorme de equilibrio para uma estatua de bronze, além do feio aspecto que representaria a pança do animal para quem visse a estatue de gente, ficando completamente escondido atraz do cavallo, o corpo de general. A posição escolhida pelo artista é mais

⁷² ALMEIDA Reis. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1888, p.2.

adequada ao efeito que se deseja obter. De qualquer lado que se olhe a estatua, o aspecto do cavalleiro e do cavallo é admirável.⁷³

O autor afirma que não é a amizade que o motiva a defender a escolha deste último, que não conta em questões de arte, mas a “distancia de ... léguas entre o merito dos comparados”. Destacamos do texto a seguinte frase: “Para nós, esse monumento representa ao mesmo tempo, uma gloria militar e artistica, de que o Brasil se pôde vangloriar”. A nosso ver, essa frase sintetiza a postura da *Revista Illustrada*, em que se percebe tanto essa batalha pela construção da memória nacional, como a valorização dos jovens artistas, como Bernardelli, que o periódico sempre fez questão de enaltecer.

Em 21 de janeiro de 1888 saiu publicada na coluna *Bellas-Artes* da *Revista Illustrada* a informação de que as comissões dos monumentos a Osório e a Caxias seria dada a Bernardelli. A coluna afirma que o artista “é condecorado, na Europa, por mérito artístico, e bastaria sua esculptura da Adultera para lher dar um dos primeiros lugares entre os esculptores modernos”.⁷⁴ O autor do texto, Marcial, complementa afirmando que as comissões são dignas de “um voto de louvor, pela deliberação que tomaram e na qual só e unicamente preponderou o mérito do eminente artista. Folguemos com este acto de justiça”.⁷⁵ Ele não faz nenhum comentário sobre o modelo apresentado por Almeida Reis.

Em 1888, Carlos de Laet, na sua coluna *Microcosmo*, comentava a publicação do livro *Arte Brasileira*, de Gonzaga Duque. Conhecido crítico de Bernardelli, Laet escreve um comentário sobre o longo trecho relativo ao artista escrito por Duque questionando a presença da auréola em *Santo Estevão* (Fig.45B) e sua ausência no *Cristo e a mulher adúltera* (Fig.52B). Laet faz um comentário jocosos: “pergunta o crítico e não acha resposta”, para em seguida ele mesmo a responder à divagação de Gonzaga Duque, afirmando que no grupo escultórico “o momento escolhido, a postura da

⁷³ X. Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1887, p.6.

⁷⁴ MARCIAL. Bellas-Artes, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 13, 21 jan.1888, p.6.

⁷⁵ Ibidem.

pecadora, tudo concorre para na mente do espectador reproduzir a ação simulada no mármore”⁷⁶. No entanto, em *Santo Estevão* (Fig.45B), para Laet, “é consentido que se figura-se um rapaz apedrejado e cabido. Seria o proto-martyr do christianismo? Um examinador de preparatorios lapidado pela rapazio? Um transeunte vitima da malta dos fundibularios do Mangue?”.⁷⁷ O autor conclui afirmando que a auréola foi colocada para tirar as dúvidas de que se trata da representação de Santo Estevão, e que Gonzaga Duque como historiador não é “muito amigo da realidade, adora-a nas feituas artísticas” e que quando “a arte não as sobredoira com uma flamma da sua aureola, preciso se torna por-lhes uma de arame”.⁷⁸

O atelier de Rodolfo Bernardelli na Rua da Relação, no Rio de Janeiro, é objeto principal da série de cinco textos de Henrique Stepple sobre o atelier do escultor, publicados ao longo do ano de 1889, por meio dos quais o público passa a conhecer melhor o artista e seu trabalho. O autor faz uma interessante contraposição entre a faina laboriosa dos passantes na cidade do Rio de Janeiro e o atelier do artista, como um espaço consagrado à arte:

Ha na rua da relação um telheiro de proporções regulares e toscamente feito, que á população operosa do Rio de Janeiro, na sua faina constante do labutar da vida, passa despercebido (...) Esse telheiro, esse barracão, que externamente nada indica a menos ainda deixa adivinhar os primores que internamente guarda sob o olhar zeloso e altivo daquelle, que na sua área, exerce o domínio de rei do talento, é o atelier de Rodolpho Bernardelli.⁷⁹

É importante notar que esta definição do ateliê do artista irá se repetir dois anos depois em texto de O.B. (que acreditamos ser Olavo Bilac):

Céu cor de cinza, ruas molhadas, um bocejo por tudo. (...) Para onde? Para o Corcovado, para o diabo, para qualquer parte onde não haja nem os boatos nem sonetos, e ás duas horas, cahimos estafados á porta do atelier dos Bernardelli. Dependuro-me a campainha, faço-a vibrar, com um desespero angustioso de naufrago pedindo socorro.(...) Entramos. Na

⁷⁶ LAET, Carlos de. Microcosmo (chronica semanal). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1888, p.1.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1889, p.2.

ampla sala serena, serenidade de templo, de largas portas e largas, janela, abrindo parra o jardim, irradia logo os nossos olhos a face patriarchal do velho Facchinetti, de barba de neve, de bocca risonha, e o seu riso parece dizer: Entrem, meninos, entrem que eu não sou egoísta, aqui há socego para mais de um.⁸⁰

Em outro texto, Stepple descreve propriamente o atelier, que chama a atenção do visitante pela quantidade e diversidade de obras de arte, com uma grande quantidade de bustos, de estatuetas, em gesso e em barro, “as telas dependuradas nas paredes, as photographias espalhadas nas pequenas mesas, mesas ligeiras que se removem facilmente com o impulso da mão esquerda; o barro romano accumulado...”⁸¹

Stepple descreve o método de trabalho do artista, que realiza um busto de mulher tendo por base uma amarelada fotografia: “a parecença do busto com o original aumenta com simples golpe do desbastador, ou com ligeira pressão da cabeça do dedo, quando Bernardelli, forçando a memória, invoca a recordação de haver visto uma vez a elegante moça passeando a cavalo em Petropolis”.⁸² O autor comenta que é com o auxílio da memória que o artista impõe ao barro a precisão fisionômica que a fotografia não tem, assim como o fato de que o artista havia inutilizado um primeiro modelo, porque fizera-a representada com o colo descoberto e não quisera criar um trabalho pouco fiel à personagem.

No terceiro texto sobre o atelier, o autor descreve que lhe chama a atenção um dos trabalhos que se encontra na sala do centro, onde estão as obras de maiores proporções. É uma estátua realizada para ornar o chafariz do Largo do Valdetaro, já descrita em nosso capítulo 2. Para o autor a estátua é “uma prova da sua independência artística e da moderna orientação de seu espírito, cada dia mais livre e mais dominador. Com sua fonte, vai Bernardelli provavelmente escandalizar esta população que, quando visitou a exposição de 1884, cobriu o rosto com a mão aberta para

⁸⁰ O.B. Bernardelli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 abril 1890, p.1.

⁸¹ STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1889, p.3.

⁸² Ibidem.

não ver a Faceira”.⁸³ Podemos notar como a visita ao atelier de Bernardelli e o comentário sobre suas obras permite ao autor formar no público a imagem de um escultor metódico e cuidadoso, mas ao mesmo tempo criativo e livre em relação a uma sociedade atrasada em termos artísticos. Bernardelli fez uma estátua que se sente palpitar de vida, animada pela expressão e pelo gesto: “a inferioridade da plástica moderna fica evidentemente neutralizada ante o movimento expressivo que a arte grega, baseada na perfeição da linha e do contorno que inspiravam o clima da Grécia e o caracter antropomofico da sua religião nunca alcançou”⁸⁴. Esse trabalho, que representa a escola moderna, para Stepple, não tem o menor vestígio do “ideal acadêmico”, ou seja, “não possui a pose, nem o contorno, nem a linha medida a compasso, nem a forma marcada a escala”. O autor conclui: “o bello moderno é esse esplendido trabalho de Bernardelli”.

No último texto, Stepple comenta os retratos da família imperial que Bernardelli está realizando, tendo já acabado o busto da Princesa Isabel (Fig.117B) e do Conde d’Eu em mármore: “na posição em que se acha colocado, recebe o busto da princesa imperial, a luz por uma janela que lhe fica em frente, banhando-lhe inteiramente o perfil, e a primeira impressão que se recebe é da absoluta semelhança physionomica de Sua Alteza”.⁸⁵ Estas últimas observações feitas pelo autor nos levam a pensar nas características da obra de Bernardelli em sua relação com a escultura moderna contemporânea, em trabalhos que exploram as possibilidades do jogo da luz.⁸⁶ E ainda lidando com os variados pontos de vista oferecidos ao espectador, como nota Migliaccio, a partir da “possibilidade de variar os

⁸³ STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli III . *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1889, p.3.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ STEPPLE, H. O atelier de Bernardelli IV. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1889, p.2.Coluna Bellas Artes.

⁸⁶Inspirado em esculturas como *Proximus tuus*, de Achille D’Orsi, como nota MIGLIACCIO, 2009, p.70.

pontos de vista em relação à distância do espectador, da iluminação e da textura da superfície da obra”.⁸⁷

Henrique Stepple trata deste último ponto ao comentar as diferenças entre pintura e estatuária:

Colocado o busto, ou o grupo, ou o vulto, o observador procura o lugar que mais lhe agrada, e as suas vistas alcançam todos os pontos, todas as minudências e tão facilmente se dirigia a sua censura à parte mais importante da sua produção, como a menos valiosa. Isolado, o trabalho attrahe todas as vistas, qualquer que seja o lugar em que se colloque quem o examina.⁸⁸

Esta observação permite ao crítico novamente reforçar a atitude provocadora do artista, ao contar que Bernardelli, quando recebia um visitante em seu atelier para ver os bustos, girava o trabalho em todos os sentidos, não esperando que o mesmo se deslocasse em torno da obra: “em Bernardelli isto é impulso natural, porque lhe faz bem, porque sente prazer em que vejam aquillo que faz”.⁸⁹

No polêmico salão do Atelier Livre, em que se apresenta a produção de artistas que se contrapõem ao ensino artístico da Academia, Bernardelli expõe o retrato de um médico italiano (Fig.111B), obra realizada durante o seu pensionato em Roma. Como nota o crítico da *Revista Illustrada*, o retrato de Montenovesi é:

uma bella cabeça de senador romano: expressão dominante, vigorosa, firme, cheia de vida. Modelação correcta e artística; escrupulosa observação da natureza. Exposto no Salon de Paris, honraria o nome do autor nivelando-o com o de muitos mestres. **Aqui, deve ser um modelo a seguir pelos discípulos.**⁹⁰

⁸⁷ MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. A Moema de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem. ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial, Pinacoteca, 2009, p.69.

⁸⁸ STEPPLE, H. O atelier de Bernardelli IV. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1889, p.2.Coluna Bellas Artes.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ X. Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1889, p.3-4.

É importante notar que Bernardelli tenha resolvido, ao participar de um Salão não oficial junto a um grupo que se opõe ao ensino tradicional da Academia, expor uma obra já antiga, feita nos seus anos de formação em Roma, e que demonstrava a influência de artistas como Achille D'Orsi ou de Vincenzo Gemito, tanto pela modelagem viva como pela forma de representar o personagem, como vimos no Capítulo 2.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1890 o crítico do *Jornal do Commercio* abria seus textos sobre aquela mostra de forma bastante apaixonada, afirmando que esta exposição é aquela que “mais progressos representa pelas acertadas orientações que vão tomando os modernos artistas”⁹¹. Para ele, o artista moderno se contrapõe ao “estilo acadêmico, esse cancro roedor que tem atrofiado a arte em todas as nações” e que tende a desaparecer, juntamente com a doutrina de Charles Blanc “que diz que o estilo exprime o conjunto das tradições que os mestres nos transmitirão de século para século, é resumindo todas as maneiras clássicas de encarar a beleza, significa a própria beleza”.⁹² Para o autor, a individualidade começa a aparecer, há mais espontaneidade nas obras de arte e “os nossos escultores, architetos e pintores não procurar Phidias, Miguel Angelo ou Raphael, procurarão, pelo contrário, ilustrar novos nomes. Effectivamente **a arte acadêmica falsa, theatral, está deslocada em um século de verdade científica e artística**”.⁹³

O autor prossegue comentando sobre a comoção íntima do artista que domina a preocupação das linhas, dos pormenores, contrária ao “vício acadêmico que deixa transparecer o esforço e o calculo”⁹⁴. Cita então uma frase de Fromentin:

não há em todo artista digno do seu nome um não sei que que se encarregue desse cuidado naturalmente e sem esforço? (...) é a maneira

⁹¹ EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1890, p.2. Bellas-Artes.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

de ser, o temperamento que faz com que Rubens veja as coisas por outro modo que Rembrandt que, do mesmo espetáculo, cada um extraía as commoções que convêm a sua natureza.⁹⁵

Para o autor, segundo Eugene Veron, o estilo é o simples reflexo da personalidade do artista e acha-se naturalmente em suas obras. Dessa maneira, a mudança nas artes brasileiras começou com Rodolfo Bernardelli, Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e Décio Villares que “trouxeram da Europa os germes da *arte moderna*”.⁹⁶ O crítico relata que quando Bernardelli mandou da Itália a *Faceira* um professor da Academia teria dito “Bernardelli é realista, mas quando chegar ao Brasil, nos o poremos em bom caminho”⁹⁷, como se, segundo o autor, as suas convicções pudessem mudar dessa forma.

Quando se refere à seção de escultura, o crítico do *Jornal do Commercio* comenta a presença de apenas dois artistas, Rodolfo Bernardelli, o artista mais notável da arte brasileira, e seu aluno Benevenuto Berna. Para o autor, é na escultura que se manifesta a transformação dos artistas no país: “para os nossos esculptores não existem mais os modelos eternos” do bello immutável”. Sendo assim o *Apolo* do Belvedere, a *Vênus de Medicis*, o grupo do Laocoonte foram substituídos pela observação do natural. Ele comenta que para “os seguidores da doutrina acadêmica, isto representa a decadência. O ideal deles é determinado, é invariável e o artista, seja qual for o seu gênio, seja qual for o seu temperamento individual (...) não pode afastar delle, sem ser acoimado de rebelião”.⁹⁸

Bernardelli expõe nesta mostra quatro bustos em metal e segundo o crítico do *Jornal do Commercio*, não é por um belíssimo busto de senhora que ele se destaca, em que reuniu qualidades de cor e de relevo na escultura, mas sobretudo por sua atividade e inserção no meio artístico:

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem. Grifo nosso.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

sua vida é um exemplo de actividade, de abnegação e de generosidade. Alma de artista, procura auxiliar todos os que o cercam, manda os seus irmãos estudar no estrangeiro (...) tem além do seu talento e do seu inquebrantável estudo, a prática de contemplação de todos os monumentos artísticos do mundo, mas ouve serenamente a crítica, attende ás observações de todos, pede muitas vezes conselhos e tudo isso com aquelle ar sincero, com aquelle olhar franco, em se lhe vê transparecer claramente o que lhe vai na alma.⁹⁹

A menção ao auxílio a todos provavelmente se refere à ida ao exterior de Henrique Bernardelli e de Belmiro de Almeida, este último com uma subscrição feita pelo artista. Finalmente um texto da *Gazeta de Notícias* convida o público a visitar a Exposição da Academia e o atelier de Rodolfo Bernardelli, para ver os trabalhos que o artista realizou na Europa.

O jornalista da *Gazeta de Notícias* destaca as esculturas de Benevenuto Berna, aluno de Bernardelli: a figura de um menino inspirado em poema de Henry Longfellow, os bustos de um menino, uma baiana e um “conhecido preto mina vendedor de jornais” (Fig.153)¹⁰⁰. E continua com convicção:

digamos depois se não está allí iniciada a reforma, não só da Academia de Bellas Artes, mas a reforma da arte nacional.No mesmo sentido fallam os dous estudos de um nosso compatriota, que está em Roma trabalhando, depois de ter recebido as primeiras lições dos Bernardelli.¹⁰¹

A voz dissonante, Cosme Peixoto, refere-se à Bernardelli como um escultor sem imaginação, um operário do *chic*¹⁰², com uma obsessão caricaturista. O autor satiriza a carreira e as obras do artista a fim de demonstrar que Bernardelli é um artista sem convicções, apenas um grande habilidoso em seu ofício, como questiona Gonzaga Duque em *A Arte Brasileira*. Laet prossegue, por exemplo, falando da falta de definição clara do tema na representação de Santo Estevão, que poderia ser visto como “um entregador de folhas, pisado pelo bonde das Laranjeiros”, com uma auréola

⁹⁹ EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 abril 1890, p.2. Bellas-Artes.

¹⁰⁰ BELLAS-Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 abril 1890, p.1.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

de arame. A figura do Cristo também é satirizada pelo crítico, que afirma que os modernos, revoltados com o ideal cristão, queriam humanizar o divino mártir, mas que ninguém teria se lembrado “de o transformar em Dulcamara¹⁰³ discursando as massas. Esta glória cabe ao Sr. Bernardelli. É como se chegou a este resultado?. Tão somente porque, ao fazer o seu trabalho, não o guiava outra coisa senão a copia servil do árabe que em Roma lhe servio de modelo”.¹⁰⁴

Cosme Peixoto afirma que o escultor não compreendeu a essência da passagem bíblica, que seria a tolerância misericordiosa sobre o farisaísmo intransigente, porque o seu Cristo “é um pregador autoritário e irritado”¹⁰⁵. Dessa forma a única qualidade do artista é saber imitar bem os tecidos na escultura e copiar obras antigas, como as Vênus que fez enquanto aluno da Academia, o que o leva a concluir que, dessa forma, Bernardelli é apenas um artista que domina a técnica, mas sem capacidade intelectual.

Quem responde às observações de Cosme Peixoto é o escritor Olavo Bilac, que afirma que Bernardelli tem talento e trabalha, não precisa que seus colegas o venham elogiar; como afirma o crítico, quem precisa de elogios são os mediócrs: “o Sr. Cosme Peixoto não gosta de Bernardelli? Pois a única pessoa que perde com isso é o próprio Cosme, que dá uma triste idea do seu gosto: ahi está”.¹⁰⁶

3.3 – Escultor da Primeira República

Foram selecionados para o nosso segundo capítulo os textos de crítica de arte que consideramos mais significativos sobre as obras analisadas, estes abordam considerações mais específicas sobre as obras do escultor.

¹⁰³ Ducamara é a figura típica de charlatão, personagem da ópera *Elixir do Amor* (1832), de Gaetano Donizetti.

¹⁰⁴ PEIXOTO, Cosme. Salão de 1890 IV. *Diário do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 abril 1890, p.1.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ O.B. Bernardelli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 abril 1890, p.1.

Nos quatro primeiros anos da década de 1890, Bernardelli está realizando dois monumentos ao mesmo tempo: aquele dedicado ao General Osório e outro dedicado ao Duque de Caxias. A inauguração da estátua de Osório em 12 de novembro de 1894 foi comentada nos principais jornais cariocas. Em 21 de novembro, o jornal *O Paiz* comenta um banquete realizado em homenagem ao artista no salão do Cassino Fluminense, que contou com membros do governo, representantes do Exército, da imprensa carioca e do meio artístico, entre outros, no qual o artista é saudado como a mais perfeita personificação da Arte, por Ferreira de Araújo, que afirma colocar o monumento entre as obras-primas da moderna estatuária. O vice-presidente da República declarou que a República não haveria de ser indiferente às manifestações da arte e que “há de concorrer com todo empenho para que ella tenha maior expansão entre nós, porque a aristocracia do talento, é a única diante da qual todos se curvam”.¹⁰⁷

Em novembro de 1894, Cosme Peixoto [Carlos de Laet] inicia uma série de textos em que realiza comentários sobre as obras apresentadas na primeira Exposição Geral de Belas Artes, ocorrida após a Proclamação da República e a reforma da Escola Nacional de Belas Artes. Peixoto, que é monarquista, por vezes procura em sua crítica a desmoralização pública das pessoas a que critica e por fim satiriza o próprio regime político, e se apresenta como se fosse um militar, colocando-se como “oficial honorário” ou “alferes”.

Laet inicia o texto ressaltando que procurará ir além da crítica ligada ao círculo da Escola, “compadresca elouvaminheira das folhas antigas”, e que “ainda mais viajado e experiente do que é arte e de que são os artistas ahi pelo resto do planeta, pede licença para destruir algumas illusões prejudiciais ainda que com isso se indignem os fetchistas do officialismo distribuidor de medalhas, de reputações e de cadeiras lucrativas”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ BANQUETE Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1894, p.1.

¹⁰⁸ PEIXOTO, Cosme. O salão de 1894. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov.1894, p.1.

Peixoto comenta a reforma ocorrida na Escola de Belas Artes e, em especial, a figura de Rodolfo Bernardelli: “o Benjamin Constant das artes. Despedaçou velhos ídolos; expulsou do seu templo os sectários das antigas idéias e em torno de si congregou outros sacerdotes a quem incumbio de purificar os altares e de encetar por novo rito a adoração de novos deuses”¹⁰⁹. Em seguida, afirma que justamente pelo escultor ter efetuado essa “revolução” nas artes, ele tem conseguido tudo do governo, inclusive o aumento dos vencimentos. Justamente por esse seu papel de “revolucionário”, segundo o autor, “cumpre-lhe demonstrar que a sua cruzada não foi (e creio que não poderia ser sem delustre) uma caça de posições e ordenados. Destruidor do academicismo, é preciso demonstrar o que poz no lugar delle”.¹¹⁰ Para o autor, o rompimento com os velhos moldes, a novidade de processos e de fecundas criações no ensino “anti-academico”, deveria ser visível no campo expositivo e por isso, ele decide comentar as obras expostas por Bernardelli, por seus discípulos e pelo grupo de professores. Posteriormente o autor irá afirmar que Bernardelli não possui alunos de escultura, porque afastado do país em virtude da participação dos artistas da Escola na Exposição de Chicago de 1893, não tem exercido suas funções de professor e de diretor. Ele comenta que os alunos ou são da antiga Academia ou são alunos do Lyceu e da Casa da Moeda, matriculados sem os exames preparatórios.

Nos vários textos que escreveu entre novembro de 1894 e janeiro de 1895, o autor promoveu ataques pessoais a Bernardelli e aos críticos que o defendem. Seu intuito, além de alertar sobre o grave erro ocorrido com a reforma da Academia, é “demonstrar o erro anti-patriotico de se lhes entregar a representação monumental de nossos heroes, e abrir os olhos dos governos sobre o despovoamento e a decadência do nosso primeiro instituto artístico”.¹¹¹ Para isso, recorre a textos sobre escultura de autores como

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem

Emeric-David; Schegel, e de estética, por Eugene Veron, sempre com o objetivo de demonstrar a inferioridade artística desse grupo ligado à reforma da Academia, atacando especialmente Rodolfo Amoedo, Modesto Brocos e Belmiro de Almeida,

O autor ressalta que a **única** obra apresentada por Bernardelli na Exposição é um busto, o retrato de Leopoldo Miguez, diretor do Instituto de Música, fundido na Argentifera Brasileira:

Ora o sr. Bernardelli (R.) nada mais fez do que copiar as feições do sr. Miguez, sem as iluminar com um reflexo sequer do gênio, que, qual fogo escondido em lâmpada alabastrine, sempre transparece no semblante do verdadeiro artista. (...) o preclaro escultor deveria surpreendel-o n'um dos seus momentos felizes, quando *verbi gratia*, estivesse a compor outro hymno para o sr. Prudente de Moraes, e não em um d'aquelles momentos de apathia e de insignificância physionomica nos quais o próprio Verdi correria o perigo de confundir-se com o engraxate ali da esquina.¹¹²

Mas o pior para Cosme Peixoto é um “defeito” de deformação no nariz do representado, que é naturalmente torto, e no busto de Bernardelli, foi ainda exagerado e que nem deveria ser reproduzido em uma obra de arte: “O illustre revolucionário deve conhecer os bustos que Francia, Caffieri, Houdon, Foucon fizeram viver com a vida de inteligencia e de paixão os semblantes de Gluck, Piron, dos dois Corneilles, de Voltaire, de Moliere e de Regnard”. A obra de Bernardelli nos faz recordar as polêmicas sobre o *Homem do Nariz Quebrado* (1864), de Auguste Rodin.

Outro erro do artista, segundo o autor, pode ser visto no busto de Benjamin Constant, que não está na exposição, mas localiza-se à entrada da Escola. O problema é o pince-nez que foi representado pelo artista: “não conheço estatua ou busto algum com oculos. Se o amor da copia é irresistível no sr. Bernardelli deveria mandar por uns vidros no pincez do fundador da República. Se o bronze a tudo se presta, os vidros deveriam ser de bronze”.¹¹³ O assunto continuará em crítica posterior sobre o artista, em

¹¹² Ibidem

¹¹³ Ibidem.

que ele afirma que Constant usava o óculos apenas em alguns momentos, não devendo por isso ser representado com ele.¹¹⁴ Em outra crítica do mesmo período, ele comenta a existência de mais duas esculturas que portam óculos, a estátua em bronze do general Faidherbe, de Louis Noel, e os medalhões de terra-cota de Rangel Illzeck, nos quais existe um perfil com pince-nez, oferecendo assim uma contra-argumentação à crítica de Marial (Arthur de Azevedo), que fala da existência de vários bustos de Thiers com este tipo de representação.

No mesmo texto o crítico afirma que foi avisado pelo porteiro a respeito da existência de um grupo do Diretor e cheio de entusiasmo viu desapontado que se tratava do *Cristo e a mulher adúltera* (Fig.52B). Ele aproveita essa menção para comentar uma obra do salão francês daquele ano, em que estaria representado o mesmo grupo: *La femme aduitere* (1894) (Fig.154), de Leopold Bernard Bernstamm.¹¹⁵ Peixoto indica inclusive a página do *Catalogue illustreé de peinture et esculpture, Salon de 1894*, em que se encontra a imagem, sugerindo que ou um copiou ao outro, ou ambos copiaram a um terceiro, e assim Bernardelli seria um plagiador: “Mera coincidência não pode ser, a attitude irritada do Christo, a manga do seu vestido, a posição pelotonnée da adúltera, tudo é igual no trabalho do sr. Berhatam e no do sr. Bernardelli”.¹¹⁶

O comentário de Cosme Peixoto nos faz pensar que basicamente a exigência da novidade não é parte integrante da cultura artística daquela época. Dessa forma, como apontamos em nossa dissertação de mestrado, a nosso ver, Bernardelli inspirou-se em uma ilustração para a Bíblia Sagrada feita por Gustave Dorè e, desse modo, podemos imaginar se a fonte de Berhstam não teria sido a mesma. Como nota Jorge Coli, a exigência de

¹¹⁴ O autor faz uma brincadeira com as rivalidades políticas republicanas, quando afirma que Benjamin Constant quando proclamou a República não trazia os óculos e só os “poz ao nariz para ver como ficara o sr. Bocayuva quando Manuel Deodoro transpoz o portão dando vivas ao imperador”.

¹¹⁵ Escultor russo nascido em Riga em 1859. Em 1884 estudava em Roma e em Florença, indo no ano seguinte a Paris, onde passou a participar anualmente dos Salões de Arte.

¹¹⁶Ibidem.

inovação e a especificidade do fazer não eram valores tão fundamentais como são hoje, “o que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto”.¹¹⁷

Por isso parecem tão próximas as imagens de cenas bíblicas que tem a representação do Cristo como figura principal, como nas esculturas de L. Berhstam, de Ettore Ximenes, conforme anteriormente comentado, ou ainda de Ignazio Jacometti (Fig.101) ou ilustrações de Gustavo Dorè (Fig.102), abordando por vezes as mesmas passagens do Novo Testamento, sem que por este motivo os artistas tenham incorrido em plágio.

Cosme Peixoto ressalta que Bernardelli tem uma obsessão pela caricatura¹¹⁸, como quando realizou o busto de Benjamin Constant de óculos, tendência que Gonzaga Duque havia comentado em *A Arte Brasileira*. Essa vocação do artista pode ser demonstrada, para de Laet, no busto de França Júnior (Fig.135B): “É a melhor de suas obras. O dramaturgo-pintor tem sobre o chapéu um mundo de coisas: cupidinhos, borboletas, etc. Isto era lícito naquella phantasia artística, onde Bernardelli brilhou por tal ser o seu gênero, o que está em suas cordas e dentro das suas forças”.¹¹⁹

No final de dezembro de 1894 e em janeiro do ano seguinte Cosme Peixoto dedica-se a comentar o monumento a General Osório (Fig.1B), em uma pequena série de textos intitulados *Falsificação Esculptural*. Para ele o monumento é uma “estátua pseudo-monumental”, um “duradouro testemunho de nossa decadência artística”¹²⁰. Segundo autor, a estátua deveria trazer a representação de um vulto, um tipo histórico, com uma individualidade que a diferencie das demais criações do gênero. Peixoto nota que o General Osório foi “o general incorrecto que voava às linhas de

¹¹⁷COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005. (Livre Pensar, 17). p.15.

¹¹⁸ PEIXOTO, Cosme. A propósito do Salão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1894, p.1.

¹¹⁹Ibidem.

¹²⁰ PEIXOTO, Cosme. Falsificação Esculptural I. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1894, p.1.

combate e alli se batia como um soldado. Foram suas qualidades essenciaes, bravura pessoal, o ímpeto, a furia indomita que contagiava a soldadesca..”.¹²¹. Para o autor, falta a Bernardelli sagacidade para apanhar a nota expressiva de um caráter ou de uma situação, como já havia demonstrado realizando um Cristo irado quando o Evangelho o pintava mais compassivo, e um Santo Estevão tomado pela dor fisica, quando “a sublimidade do seu martyrio precisamente consistia na augusta placidez com que, bendizendo os algozes, *adormeceu no Senhor*”¹²². Cosme Peixoto utiliza-se da crítica de outros autores para demonstrar sua impressão sobre a estátua eqüestre, quando, por exemplo, o crítico do *Jornal do Commercio* escreve “Osório, montado em soberbo animal, está de bonet e sobrecasa e em posição elegante...”.¹²³ ou o comentário de Arthur de Azevedo, que a chama de “immortal bibelot”. Para Laet, a elegância, inapropriada ao campo de batalha, é que faz com que o monumento não seja coerente com a representação devida ao herói militar e da personalidade do personagem: o poncho, as botas e o legendário chapéu de abas largas, para Peixoto, “é o mais rematado erro de officio que pudera perpetrar um estatuário”¹²⁴. Segundo o autor, a origem mexicana de Rodolfo Bernardelli é que faz com que o estatuário não consiga expressar “a representação do heroísmo militar de um povo”.¹²⁵

Esse é outro defeito do escultor, para o crítico, a pose muito estudada de suas estátuas. Neste respeito, Gonzaga Duque, ao se referir à *Faceira* (Fig.47B), afirma: “faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho attitudes provocantes. Falta-lhe, portanto, a naturalidade”.¹²⁶ Como Bernardelli é muito ligado ao meio teatral e musical, para Laet, é dele que derivam as poses das suas figuras humanas:

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Citado em PEIXOTO, Cosme. Falsificação Esculptural I. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1894, p.1.

“Desgraçado o estatuário que do teatro, e do teatro offenbachiano, trouxe a incurável reminiscência da pose contrafeita e ridiculamente teatral!”¹²⁷

A referência a Jacques Offenbach e ao teatro de operetas francês associa a modernidade artística proposta por Bernardelli à decadência moral da sociedade brasileira e aos gêneros baixos da comédia popular. O autor comenta algumas frases do relatório de 15 de maio de 1891, apresentado ao cidadão Ucho Cavalcanti, em que Bernardelli afirmava que “a Academia era a lição tirânica do como viam, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural do como vedes...”.¹²⁸ Ele se pergunta onde está a naturalidade de um Osório convencional? Acreditamos, como foi analisado no Capítulo 2, que a representação do Osório correspondia estrategicamente a uma imagem universal do herói militar, como convinha a proposta do monumento naquele momento político.

Em outro texto, Cosme Peixoto comenta os escritos de Lulu Sênior [Ferreira de Araújo], considerado por ele o patrono de Bernardelli, que diz que a verdade histórica foi sacrificada por Chaves Pinheiro quando figurou D. Pedro II de ponche na estátua eqüestre de Uruguaiana (Fig.14). Peixoto retruca que não é verdade que Pinheiro houvesse faltado com a verdade histórica e cita *A Revista Trimestral do Instituto Histórico* (tomo L, parte 1ª, página 12), em que o tenente-coronel Augusto Fausto de Souza descreve o traje usado por D. Pedro II na época: “*Vestido com o singelo fardamento e chapéu de voluntário da Pátria, sem manifestar fadiga pela longa e penosa viagem que acabava de fazer o imperador recebia com a sua usual afabilidade as saudações e homenagens de todos*”.¹²⁹ Segundo Peixoto, litografias e gravuras contemporâneas apresentavam o imperador assim fardado, usando o “chapeu molle”. Em nossa visão, a opção de Chaves Pinheiro era similar a de Bernardelli, representava uma escolha política e

¹²⁷ PEIXOTO, Cosme. Falsificação Esculptural I. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1894, p.1.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ PEIXOTO, Cosme. Falsificação esculptural III. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1895, p.1 Folhetim.

estratégica, que abandonava a freqüente imagem de D. Pedro II como intelectual e homem ligado à ciência, a cultura e as artes, colocando sua imagem como de um homem de ação militar. Lilia Schwarcz nota que a partir de 1865, quando parte para Uruguaiana, “D. Pedro II assumia cada vez mais a imagem de ‘rei da guerra’ – ‘o voluntário número um’, como diziam na época. Nas imagens oficiais o monarca se vestia para o combate”¹³⁰, passava a vestir o traje militar. Essa nova representação circularia na Europa e nos Estados Unidos da América, que apesar de não terem participado diretamente da guerra, mostravam-se mais favoráveis ao Paraguai. O Conde d’Eu também será representado em litografias de época trajando o poncho típico da região sul.

Após o término da guerra, com a imagem do império desgastada, a “vitória abalada pelo grande número de mortos e pela crueldade das batalhas. A imagem do imperador também saía arranhada...”¹³¹. Para a autora, nos anos 1870 começa a delinear-se a imagem de ancião, com a qual D. Pedro é mais conhecido até hoje. Dessa forma, o modelo de estátua eqüestre proposto por Chaves em 1874 não está mais em consonância com a representação do monarca e o poncho traz a lembrança da iconografia oficial do Segundo Reinado.

Em relação à base do documento, Cosme Peixoto ressalta a relação como o monumento a D. Pedro IV, erigido no Porto (Portugal) no ano de 1865. Sobre os baixos-relevos ele comenta o hibridismo no relevo a partir da opinião de Schlegel :

os artista modernos – diz elle depois de ter descripto os hybridismos do baixo relevo e da ronde-bosse – os artistas modernos muitas vezes cahiram na confusão. Querendo aplicar as leis da perspectiva aérea, que somente prestam para a pintura accumularam e aglomeraram cabeças, umas sobre as outras, de maneira realmente lastimosa, e nessas

¹³⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz *As barbas do imperador* : D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. .p.300.

¹³¹ Ibidem, p.313.

miseráveis produções nada se encontra que renove o espírito dos grandes mestres.¹³²

Ele afirma que Bernardelli tomou este caminho errado: “talvez desesperado dos recursos usuais e legítimos de sua arte, ornamentou as faces laterais do pedestal com dois quadros em bronze”¹³³. Para o autor, o problema é que as duas artes são separadas, não tem o mesmo fim, e a multiplicidade de ângulos e confusão das sombras destroem a harmonia e a grandeza da composição, resultando em uma confusão de linhas, sem variedade na unidade, com várias figurinhas minúsculas, quando visto de perto. Por fim, o crítico afirma que houve novamente uma inverdade histórica, porque se tratou de um combate de infantes e artilheiros, não de uma carga de cavalaria, e conclui:

Sahio o que vimos: um general honorário sobre o pedestal de conhecido monumento português, com letreiro jacobinamente ratão e dois altos-relevos, em um dos quais nada se percebe e no outro só se percebe que falsifica a história (...) falsificado o seu lendário feito de guerra, onde se omitio o mais épico dos pormenores: ter sido feito o reconhecimento pelo general apenas com o seu piquete e alguns poucos bravos. E era com isso que com um adestrada *claque* se nos pretendia impor como o grande monumento nacional!¹³⁴

Acreditamos que provavelmente motivado pelos comentários negativos de Carlos de Laet, o artista decide apresentar na Segunda Exposição Geral de Belas Artes de 1895, a *Moema*, feita em poucos dias, como relata Agostini. A escultura foi analisada em nosso capítulo 2. No momento da apresentação da *Moema* (Fig.49B) naquela mostra, o crítico da *Gazeta de Notícias* dedica sua coluna a comentários sobre esse trabalho. Por meio desse texto podemos perceber, por exemplo, que ela foi apresentada juntamente a uma pequena seleção de obras de Bernardelli, como uma retrospectiva de sua produção anterior, que incluía principalmente as outras representações femininas

¹³² PEIXOTO, Cosme. Falsificação escultural IV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1895, p.1.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

realizadas durante seu pensionato italiano, dado que não consta no catálogo da mostra: “Na sala escura e baixa, cercam-n’a outras esculturas. Ao fundo, o Christo estende para ella o seu braço divino como a abençoar essa que muito amou. Não a olha a *Faceira*, que insensível ao espetáculo da morte, conserva nos lábios o seu petulante sorriso sensual; não a olha a Callipygia, embebida como está na contemplação da sua própria beleza... Mas a Vênus de Medicis envolve-a n’um olhar piedoso”.¹³⁵

O jornalista português Mariano Pina, escritor ligado ao realismo português e ao Grupo do Leão, escreve um belo texto sobre Bernardelli em que comenta o Cristo e a mulher adúltera associando aos escritos de Ernest Renan:

Até hoje, deste eminente artista brasileiro, de que tantas vezes me haviam fallado outros artistas europeus e sempre com profundo respeito só se conhecia uma reprodução photographica do Cristo protegendo a mulher adúltera. É certo que muito me havia dito a photographia – mas não me havia dito o bastante, para comprehender toda a intenção e todo o vigor dessa obra. Agora, em presença desse bello marmore, tratado com uma nobreza e energia raras, deante dessa esculptura fora de todos os preconceitos da arte sacra, despida de quaesquer suggestões religiosas, que nos mostra não é o Christo doce, divino, da egreja catholica, mas o **Christo humano e forte**, o Christo persuasivo e dominador, como nol-o pinta **Renan**, na *Vida de Jesus*...¹³⁶

Em seguida o crítico português destaca a *Moema*, comparando-a com a estátua presente no monumento fúnebre a Victor Noir (Fig.87), realizado por Jules Dalou:

E mais adiante, a última obra de Bernardelli, ainda em gesso, ainda respirando o calor das suas mãos, essa pobre Moema já cadaver, cahida n’uma praia, a physionomia transfigurada pela morte, as mãos crispadas em agonia, o corpo meio envolvido pela agua revolta. A impressão inesperada e violenta da morte desoladora e trágica tradul-a o artista com assombroso vigor. E sempre o mesmo cuidado intelligente

¹³⁵ FANTASIO. Fantasio na Exposição: Moema. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 04 set.1895, p.1.

¹³⁶ PINA, Mariano. Bellas-Artes. A 2ª Exposição Geral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 set. 1895, p.1. Grifos nossos.

em não prejudicar, com os efeitos da forma, **a impressão moral que o assumpto tem que suggerir ao observador.**

Soffre-se profundamente diante d'essa obra porque é o espectro da bruta morte, destruindo uma existência em pleno desabrochar. Mas quando esses olhos se affastam tristes e empadecidos da linda cabeça da pobre morta, logo são attrahidos pelos encantos d'um corpo feminino, que parece esculpido e torneado por um grego dos aureos tempos, e pelo marulhar d'aquellas águas tratadas com rara vituosidade...

Há annos, quando o esculptor Dalou, o glorioso continuador de Carpeaux, foi convidado para executar o monumento a Victor Noir – Paris inteiro ficou a originalidade do artista se limitou a mostrar Victor Noir, estendido no chão, quando cahio varado pela bala de Lucien Bonaparte.

O effeito que Bernardelli deseja obter o mesmo gênero, mas a obra do esculptor brasileiro da outros detalhes, outra variedade de motivos, que lhe hão de valer caloroso applauso quando o futuro marmore for exposto nos principaes centros da Europa.¹³⁷

O comentário de Mariano Pina é muito importante por relacionar a *Moema* de Bernardelli a uma famosa obra francesa, que traz a representação de um morto, como foi comentado em nosso capítulo 2. Victor Noir foi baleado enquanto fazia uma entrevista oficial com o príncipe Pierre-Napoléon Bonaparte como um dos representantes do seu editor do jornal em que trabalhava, que havia aceitado um duelo com Bonaparte. Para a ocasião, Noir vestiu suas melhores roupas e uma cartola. Ele foi representado pelo esculptor Jules Dalou da maneira como caiu morto na rua após fugir da casa do príncipe. Um crítico de arte da época referiu-se à obra como uma espécie de fotografia em escultura. Pode ter sido essa idéia que Bernardelli pretendeu retomar quando criou a *Moema*, a idéia do cadáver exposto, abandonado depois da morte trágica.

Carlos de Laet, agora com o pseudônimo de Cosme de Moraes, comenta as obras expostas na Exposição Geral de Belas Artes de 1895, e volta-se à *Moema* de Bernardelli. Seu comentário, publicado alguns dias após o de Mariano Pina, não revela nenhuma referência aos escritos do crítico português sobre o trabalho. Ele inicia seu texto definindo a escultura como uma escultura que provoca o riso, uma representação de índia nua

¹³⁷ Ibidem.

boiando sobre as ondas, em que o volume das nádegas se destaca (para ridicularizá-la ele a compara com a Vênus Hotentote)¹³⁸.

O tema da Moema a boiar sobre as águas ou a praia, mansamente beijada pelas ondas, para Carlos de Laet, é um assunto especificamente do campo da pintura, da maneira exata como celebrizado por Victor Meirelles e Pedro Américo:

O bellissimo quadro do sr. Victor é muito conhecido, e o do sr. Américo tive occasião de ver um poetico esboceto, copiado ha tempos pelo sr. Pinto Perez. A gentil cabocla fluctua sobre as águas argentadas pela lua que assoma no horizonte. É de mágico effeito aquella suave forma humana, na imensidão do liquido plaina mysteriosamente iluminada pelo astro noturno. Tire-se porém a lua supprima se o mar (...) e tristemente aclarado, solidifiquem-se em gesso algumas vagas, omittam-se os membros inferiores hypertrophie se o que já sabemos- e digam-me depois o que ficou da poesia do quadro!¹³⁹

O crítico retoma a idéia de que Bernardelli invade os domínios da pintura, como já havia mencionado nos relevos do *Monumento a General Osório*, e fala da aloucada tentativa de esculpir a água e de transmutar um quadro em estátua.

Em setembro de 1897, a respeito de um busto de Rodolfo Bernardelli, na exposição da Academia daquele ano, escreve Oscar Guanabario, ressaltando a qualidade da retratística de Bernardelli:

Não é o primeiro retrato que esse artista exhibe; muitos existem nesta capital, mesmo em casas particulares, e neles há sempre o sopro do idealismo, um quê de sedutor, de atraente, que fascina ainda mesmo em se tratando de bustos de homens, e nessa qualidade, que revela a alma do artista e o seu justo sentimento do belo, repousa o seu merecimento estético.¹⁴⁰

¹³⁸ MORAES, Cosme. de O Salão de 1895 IV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 out. 1895, p.1.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ GRANGEIA, Fabiana Guerra. A Crítica de Arte em Oscar Guanabario: Artes Plásticas no Século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabario.htm>. Acesso em 20 ago. 2010.

3.4 – O século XX e a restrição da crítica

No começo do século XX, a crítica de arte publicada na imprensa sobre as obras de Rodolfo Bernardelli sofre uma redução significativa, assim com a participação do escultor nas Exposições Gerais de Belas Artes.

O esforço do escultor para viabilizar a construção do novo prédio na Avenida Rio Branco, também tomava grande parte de seu tempo, como é possível deduzir por meio de texto publicado no *O Paiz*, em 1905:

O salão para o anno será na Avenida, accrescentou o funcionário referido. Se o governo e as agitações não mandarem o contrario, o novo edificio da escola estará em setembro de 1906 em condições de abrigar a 13ª Exposição Geral de Belas Artes.

Sabes que Rodolpho Bernardelli é activo e transformador no seu apparente sceptismo. Aquele artista de gênio, em se tratando de comprehendimentos de arte, é um homem de acção. Foi o criador das exposições periódicas, trabalha para sua manutenção e conseguiu o novo edificio da escola e vai para o anno desenvolver e melhorar o aspecto dos nossos salões.¹⁴¹

Em 1900, Rodolfo Bernardelli finaliza o *Monumento ao Descobrimento do Brasil*, comentado não por sua execução formal, mas principalmente pela cena relativa à história do Brasil que a obra apresenta. Em discurso publicado nos jornais, Dr. Ramiz Galvão, da Associação do 4º Centenário do Descobrimento do Brasil, destaca o significado de cada um dos personagens representados no monumento:

O gênio do artista vazou no bronze um **pensamento complexo** e grandioso, traduzido no arroubo de Cabral, a opulência incomparável do nosso paiz, na piedosa unção de frei Henrique, a benção do céu que o protege, na attitude de Caminha, a voz da história que o há de levar a posteridade, coberto de louros.¹⁴²

Após a virada do século, o principal monumento de Bernardelli a receber belas críticas é aquele dedicado a Carlos Gomes (Fig.27B), que foi

¹⁴¹ O SALÃO. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 set. 1905, p.1.

¹⁴² A ENTREGA do Monumento á Cidade *O Paiz*, Rio de Janeiro, 04 maio 1900, p.3.

realizado ao mesmo tempo que a estátua de Teixeira de Freitas (Fig.24B). Na coluna *Bellas Artes*, Arthur de Azevedo comenta as duas obras que Bernardelli estava realizando:

Colocados defronte um ao outro, no vasto ateliê da rua da Relação, aqueles dois homens de gesso causam impressões bem diversas. O juriconsulto arregaçando a toga com um gesto naturalissimo, tem a fisionomia calma (ilegível) do homem da lei; o compositor ergue a juba leonina e tem o fogo do gênio nos olhos fundos e brilhantes. É bem Carlos Gomes que ali está com a sua bela cabeça a Vercingétorix, o seu olhar inquieto e desvairado.¹⁴³

Podemos notar no trecho acima que o crítico procura ressaltar a habilidade do artista em retratar de modo diferenciado as personalidades dos dois importantes personagens, por meio da fisionomia e do gesto. A inauguração da estátua de Teixeira de Freitas, entretanto, não recebeu muitos comentários da imprensa, além da afirmação da importância de seu realizador, como em comentário feito sobre a colocação da pedra fundamental do monumento, realizado pelo “notável professor Rodolfo Bernardelli, director da Escola Nacional de Bellas Artes”.¹⁴⁴

Bernardelli tornara-se no começo do século XX uma das principais referências artísticas do país e figura de destaque no meio cultural, ligado sempre a elite política e social da época. As principais menções que encontramos enfocam momentos polêmicos de sua gestão na ENBA e a sua participação em eventos públicos na cidade do Rio de Janeiro.

Os críticos de arte passam a comentar com uma ênfase cada vez maior os trabalhos dos discípulos do artista, apresentados regularmente nas Exposições Gerais de Belas Artes, como os de Correia Lima (que se encontrava estudando em Roma), de acordo com o que se nota em texto abaixo:

¹⁴³ AZEVEDO, Arthur. *Bellas Artes*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1902, p.1.

¹⁴⁴ TEIXEIRA de Freitas. *A homenagem ao juriconsulto. A pedra fundamental.*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1905, p.1.

Na secção de escultura triumpho o pensionista da escola José Octavio Correia Lima, discípulo de Rodolpho Bernardelli, com uma estatueta de bronze *Caim*, que imita a estatuária antiga, e é um primor de anatomia e mais dois bronzes brasileiros, *O pagé e o prisioneiro* (...) O pagé é uma revelação.

O illustre Rodolfo expõe o admirável busto de Ferreira de Araújo, além de uma Victoria e de outro busto, porém pequeno, do sr. Luiz de Resende.¹⁴⁵

Ele participou ainda dos Salões de 1903, com o busto do doutor Brissay “que não lhe dá nem lhe tira nada”, segundo Arthur de Azevedo¹⁴⁶, Cavaleiro da Legião de Honra (bronze), de 1904, com o busto em bronze do Doutor Gross, em 1908, com o busto em bronze de Pereira Passos e em 1909, com os bustos em bronze de Castro Alves, Dr. Chapot Prevot, Ferreira de Araújo e com a maquete da estátua de Teixeira de Freitas. O artista apresenta também a estátua monumental em bronze do Barão de Mauá (Fig.37B). Esse é o último ano em que contamos com a participação de Rodolfo Bernardelli nas exposições da Escola Nacional de Belas Artes ainda como seu diretor e professor de escultura.

Após 1911, o acirramento das polêmicas dentro da ENBA, sobre a saída do escultor da Escola Nacional de Belas Artes, tema que discutiremos no Capítulo 4, provavelmente o levaram-no a preferir não integrar mais os salões. Nesse ano encontramos uma notinha no jornal *A Noite* que enfatiza a reprodução em bronze da estátua “*A Faceira*”, oferecida por um grupo de amigos do escultor a Escola Nacional de Belas Artes, por ocasião do aniversário de Rodolfo Bernardelli:

Parece-nos que foi este o primeiro trabalho enviado da Europa pelo citado artista, então aluno da antiga academia. A sábia congregação daquelle tempo, que tomava rapé e jejuava todas as sextas-feiras, excommungou-a pela sua nudez de excitante beleza.

Não lhe poz tanga, como o fizeram os diretores da pinacotheca de S. Paulo ao David de Miguel Angelo e aos trabalhos de Phidias, mas atirou-a para as profundezas... No porão!

¹⁴⁵ AZEVEDO, Arthur. Bellas-Artes. O Paiz, Rio de Janeiro, 04 set. 1901, p.1.

¹⁴⁶ AZEVEDO, Arthur. A Exposição de Bellas Artes. O Paiz, Rio de Janeiro, 25 jan. 1904, p.1.

Um dia o imperador, visitando a exposição do artista recém-chegado da Europa, quis ver a a “A Faceira”.
Vendo-a ordenou ao então diretor que a expuzesse, pois nada tinha achado nella de indecoroso.¹⁴⁷

Podemos concluir que a fundição em bronze da *Faceira* (Fig.47B) representou também uma homenagem ao escultor, não só pela qualidade da obra em si, mas também por sua postura avançada e moderna em face de uma Academia de Bellas Artes, retrógrada e arraigada em uma sociedade moralista, em um passado onde apenas a figura do monarca culto parecia entender o artista.

As últimas duas exposições de que o artista participou ocorreram alguns anos antes de sua morte. A primeira deu-se em 1927, portanto posterior a uma homenagem feita a ele pelos alunos da Escola, mostra em que o escultor recebeu da Escola Nacional de Belas Artes uma medalha de honra, e a outra em 1928, na primeira com um retrato em gesso (busto) e na segunda com um retrato em bronze (busto).

A nota que comenta a entrega da medalha de honra a Bernardelli, publicada no jornal *A Noite* de 21 de agosto de 1927, reflete a memória que ficou do escultor:

Dos nossos estatuários é o mais abundante, fecundo e representativo. Varias de suas obras monumentaes decoram o Rio de Janeiro. De ha muito que seu nome é um legitimo padrão da arte brasileira. Escultor dotado de uma technica excellente, modelando com grande sentimento das formas, Rodolpho Bernardelli é uma figura de notavel e assinalado destaque na civilização brasileira.¹⁴⁸

Ao final do texto, há uma pequena biografia do aluno e professor da Academia Imperial de Belas Artes e professor de escultura e diretor da Escola Nacional de Belas Artes, que destaca a carreira do artista.

¹⁴⁷ A ESTATUA “A Faceira” reproduzida em bronze. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1911, p.1.

¹⁴⁸ RODOLPHO Bernardelli – Medalha de Honra para o Salão de 1927. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 ago.1927, p.1.

O artigo de 1927 termina com a menção de suas obras principais, que, para o crítico, seriam aquelas realizadas enquanto Rodolfo Bernardelli era aluno da Academia. Esse dado demonstra o grande desconhecimento na história da arte no Brasil sobre a trajetória e produção desse escultor, tendência que pode ser notada quatro anos antes de seu falecimento.

A série de textos de Adalberto Mattos para a revista *Ilustração Brasileira*, publicados na década de 1920, e o livro de Angyone Costa, publicado em 1927, que traz uma entrevista com os irmãos Bernardelli, na qual o próprio escultor comenta a sua trajetória, demonstram o esforço por parte desses estudiosos em recuperar a memória acerca da história da arte no Brasil e principalmente a produção daqueles artistas ligados à Escola Nacional de Belas Artes em suas primeiras décadas, agora já bastante idosos.

ILUSTRAÇÕES - CAPÍTULO 3



Fig. 146
Almeida Reis
Rio Paraíba do Sul (1866)
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

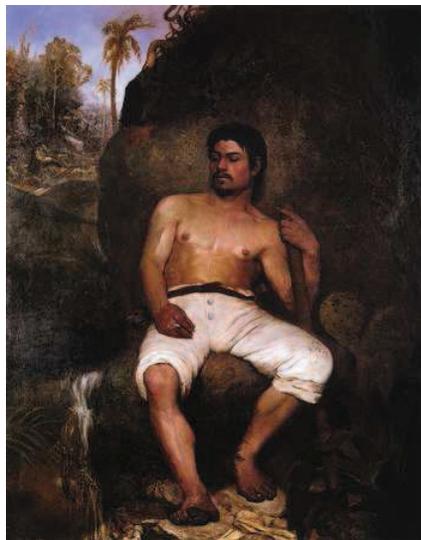


Fig. 147
Almeida Júnior
O Derrubador Brasileiro, 1879
óleo sobre tela, c.i.d.
227 x 182 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fig. 148
Jean-François Millet
Homem com enxada, 1860-62
Óleo sobre tela
The Getty Center, Los Angeles

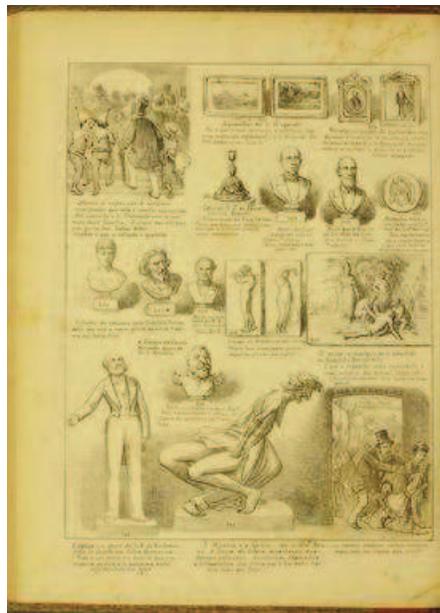


Fig. 149
Revista Illustrada, 22 de março de 1879, n.155, p.8.

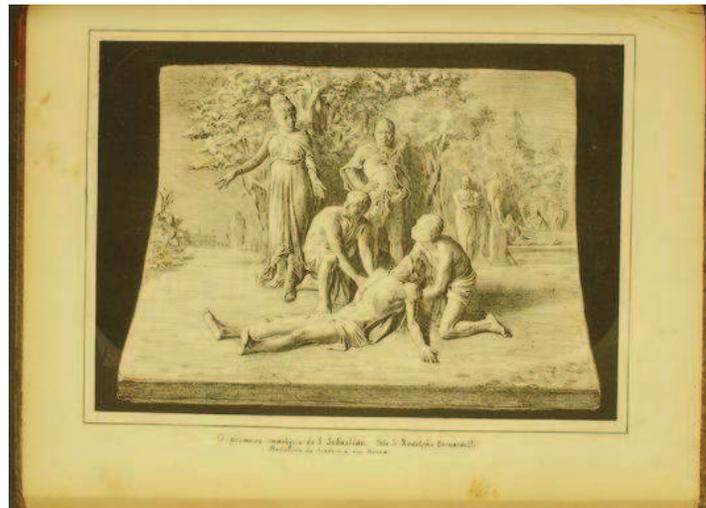


Fig. 150
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1897, n.156, p.4.



Fig. 151
A. Falguière
Phryné, 1868
mármore
Maryland Institute of Arts, Baltimore



Fig.152 - Moreaux, François René, *A Proclamação da Independência* , 1844
óleo sobre tela, 244 x 383 cm
Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MinC (Petrópolis, RJ)



Fig.153 - Benevenuto Berna, *Retrato de Negro* (1890)
Fotografia publicada na revista *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1922.



Fig. 154 - Leopold Bernard Bernstamm, *La femme adultère* (1894)
Catalogue illustré de peinture et sculpture, Salon de 1894,p.278.

CAPÍTULO 4

A GESTÃO DE RODOLFO BERNARDELLI NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES - ENBA (1890-1915)

Nesse capítulo pretendemos apontar alguns aspectos da gestão de Rodolfo Bernardelli na direção da ENBA, buscando também entender a contribuição do artista para a constituição do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ressaltamos também que a atuação de Bernardelli na direção da instituição ainda não foi objeto de um estudo minucioso.

Dada a extensão do tema, pretendemos analisar apenas algumas poucas questões polêmicas de sua gestão, em um recorte bastante limitado. Iniciamos nosso trabalho procurando compreender alguns momentos da atuação de Bernardelli como professor da Academia Imperial de Belas Artes, para em seguida abordar o que ocorreu em 1890, quando o artista assume a direção da recém-nomeada Escola Nacional de Belas Artes.

Nesse ano também ocorre a participação de Bernardelli no Atelier Livre ou Moderno, cursos livres criado em oposição ao ensino da Academia Imperial de Belas Artes, ministrado pelos irmãos Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Castagneto e Francisco Ribeiro em um barracão no Largo de São Francisco. Esse grupo de “rebeldes” postulava a renovação do ensino e a reforma da instituição acadêmica.¹

Instituída a reforma, um outro ponto a ser analisado é a participação de Bernardelli na escolha dos novos professores, entre eles, o próprio irmão do artista, o pintor Henrique Bernardelli, para a segunda

¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ana_cavalcanti.pdf. Acesso em 21 fev. 2008.

cadeira de pintura.² O fato gerou muita polêmica pela destituição de Antonio Parreiras de seu cargo de professor de pintura de paisagem.³

Foram chamados a lecionar artistas do círculo de Bernardelli como o pintor Modesto Brocos; que substituiu Zeferino da Costa na cadeira de desenho de modelo-vivo, Rodolfo Amoedo, vice-diretor e responsável pela primeira cadeira de pintura; Pedro Weingartner, professor de desenho figurado; os italianos Auguste Giorgio Girardet⁴, responsável pela cadeira de gravura, instituída novamente com a reforma do ensino, e Carlo Parlagreco, responsável pela recém criada cadeira de Arqueologia e Etnografia; o escritor Raul Pompéia, que já trabalhava na Academia e foi chamado a atuar na também recém instituída cadeira de Mitologia; e Belmiro de Almeida, que voltava da Europa, entre outros.

Rodolfo Bernardelli, além de diretor, permanece como responsável pela cadeira de escultura até 1910, quando é substituído pelo seu aluno Correia Lima. É importante lembrar que a gestão de Bernardelli agrega dados originais, como o fato de um escultor ocupar a direção da Escola, o que era incomum porque a escultura era considerada uma arte menor em relação à pintura. Outro dado importante é o fato de que ele foi um dos diretores que por mais tempo permaneceu no cargo (cerca de 25 anos) e finalmente por ser um artista de filiação realista e simbolista a lidar com uma virada de um século em que as vanguardas artísticas estão surgindo e adquirindo destaque na Europa e mesmo no Brasil.

Laudelino Freire, ao analisar a trajetória do Bernardelli no livro *Um século de pintura no Brasil*, publicado um ano após a saída oficial do

² Ocorre a mudança de proposta de algumas cadeiras como a de pintura histórica e a de paisagem. A reforma de 1890 conservou as duas cadeiras de pinturas, mas suprimiu as denominações que as diferenciavam.

³ Cf. ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jan.1890, p.3.

⁴ Auguste Giorgio Girardet teve também como mestre Giulio Monteverde, em Roma, nos anos anteriores a sua vinda. No Brasil, ele tornou-se conhecido por renovar o ensino de gravura da ENBA. MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Subsídios para a história da escultura, gravura e desenho do Rio de Janeiro (1889-1930). Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, v. 296, jul-set.1972. p. 222.

escultor da direção da instituição, comenta que ele fora gravemente recriminado por seus colegas por empregar uma grande parte da verba para aquisição de obras na compra de quadros de artistas estrangeiros, desprezando a produção nacional.⁵ Dessa forma, um outro importante aspecto a ser estudado é a política de aquisição de obras para a Escola, empreendida por Bernardelli. Pudemos levantar algumas obras compradas pela Escola ou doadas pelos membros da elite, provavelmente por influência de Bernardelli, com a finalidade de integrar a coleção da ENBA, procurando entender a sua importância no cenário artístico do período.⁶ Desse modo, nossa pesquisa pretende auxiliar a compreensão do processo de constituição do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, já que esses trabalhos atualmente integram a sua coleção.

4.1 - A carreira de Rodolfo Bernardelli na Academia Imperial de Belas Artes

Rodolfo Bernardelli foi contratado como professor da Academia Imperial de Belas Artes logo após o seu retorno do pensionato italiano. A cadeira de escultura encontrava-se vaga após a morte de Chaves Pinheiro, Um pouco antes, em janeiro de 1885 encontramos um comentário sobre Almeida Reis, que enfatizava que este deveria ser o provável candidato a sucessão do professor, porque era “o único escultor que actualmente existe no paiz”⁷ já que Rodolfo Bernardelli, “moço de talento”, encontrava-se em Roma concluindo seus estudos e “poderá mais tarde ser provido na

⁵FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916. p.505.

⁶ Conforme demonstram os estudos de Caleb Alves, Suzana Paternosro e Dalton Sala: ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003. (Coleção Ciências Sociais).p.125; PATERNOSTRO, Zuzana. A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: o início da coleção. In: ARAÚJO, Emanuel (curadoria geral). *O grupo do Leão e o naturalismo português*. São Paulo: Pesp, 1996. p.23-25 e SALA, Dalton. Museu Nacional de Belas Artes. In: ACERVO Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Santos, 2002. p.124-130.

⁷ ACADEMIA de Belas Artes. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1885, p.1

de escultura decorativa, que também está vaga e para a qual parece indicá-lo a feição de seus trabalhos”⁸. Um ponto reforçado no texto é que a Academia precisava não só de um excelente professor, mas de um espírito que pudesse “tonificar-lhe o organismo”⁹. Depois disso o autor do texto elenca as estátuas realizadas pelo artista, como *Estrela d’Alva* (no Museu Nacional), *Parahyba* (na Academia), *O Gênio e a Miséria* (no Asilo da Mendicidade), além de vários retratos e baixos-relevos de mérito.

Apesar disso, em 17 de outubro de 1885, Rodolfo Bernardelli é nomeado professor da estatuária da Academia Imperial de Belas Artes, sendo também agraciado com o grau de oficial da ordem do Rosa, pelos serviços prestados pela arte.¹⁰ Uma hipótese possível é que a Congregação dos Professores da Academia tenha esperado o retorno de Bernardelli, para nomear o novo sucessor de Chaves Pinheiro, já Almeida Reis havia se indisposto com a instituição enquanto era ainda aluno de Louis Rochet e pensionista da Aiba na França.

Rodolfo Bernardelli havia retornado ao Brasil em setembro de 1885. Em 16 de outubro, ocorreu a abertura de uma exposição individual do artista na Academia Imperial de Belas Artes, com as obras realizadas em Roma. No dia seguinte, Bernardelli foi nomeado professor de cadeira de escultura. Por meio da grande divulgação dada pelos jornais e à exposição individual de Bernardelli, que contou inclusive com a visita do imperador D. Pedro II, o público pode conhecer seus principais trabalhos, como o *Cristo e a mulher adúltera* (1884) (Fig.52B). Os jornais da época também trazem constantemente informações sobre o número de visitantes da exposição, que “em grande número, concorreu a admirar suas obras na Academia de Belas Artes”.¹¹ A imprensa da época procurou sempre

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem

¹⁰ [NOMEAÇÃO de Rodolfo Bernardelli]. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 out. 1885, p.1.

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

associar a produção do escultor a uma renovação artística, denominada de arte “moderna”, como foi visto em nosso Capítulo 3.

Segundo Giulio Carlo Argan, o conceito de arte moderna se afirma por volta de 1880, definido pelo autor como “uma arte da qual a ‘modernidade’ é qualidade intrínseca, permanente, explicitamente buscada e declarada.”¹² Nesse período, ocorre uma grande valorização de termos como *novidade*, *modernidade*, *juventude*, *primavera*, que trazem a idéia de algo novo, e servem tanto para a arte como para as maneiras de viver.

A modernidade, como nota Argan, é marcada pela “ruptura de todo o laço com a tradição, da qual se contesta a autoridade”, mas não significa a ignorância em relação ao passado. A formação de uma crítica e de uma historiografia de arte no fim do século, aliada ao uso de novas técnicas para reprodução da imagem, favoreceram o conhecimento e a recriação livre de obras de diversas épocas por parte dos artistas. A nosso ver, a geração de Bernardelli ligou-se a esse contexto novo, procurando modificar condições já fixadas no cenário artístico brasileiro.

É assim que, em novembro de 1887, um episódio ligado aos prêmios de viagem popularizou a postura revolucionária do professor de estatúária Rodolfo Bernardelli e de seu colega na Academia, Zeferino da Costa. Eles notabilizaram-se por contestar o concurso ligado aos prêmios de viagem ao exterior da instituição, cuja polêmica atrasou a premiação em três anos. O julgamento foi questionado por meio da imprensa: os dois professores publicaram uma carta no jornal *O Paiz*, dirigida a Princesa Isabel, em que alegavam que Belmiro de Almeida havia sido “injustamente excluído pela congregação”¹³. A *Revista Illustrada* também criticou o resultado nas suas páginas: “Verdadeiras competências no assumpto, como Bernardelli e

¹² ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010,p.450.

¹³ CAVALCANTI, Ana M.T. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem em 1887. In: XXVI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2006, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006. v. 26, p.268.

Zeferino da Costa, são afastada, para que a justiça não venha perturbar as deliberações burguezas da maioria”.¹⁴

No documento assinado pelos dois professores, a crítica se dirigiu à composição do júri formado pelo professor de arquitetura, comendador Francisco Joaquim Bethencourt da Silva; de desenho de figura, comendador José Maria de Medeiros; e de desenho de ornatos, comendador João Maximiano Mafra e procurou valorizar os signatários que passaram por uma experiência de aprendizagem no exterior:

(...) os abaixo assinados, antes de haverem alcançado os títulos de professores da academia imperial de belas artes, foram pensionistas do Estado na Europa, onde, durante oito anos, aperfeiçoaram-se, como deviam, nas especialidades a que se tinham dedicado.

O fato de haverem sido assim considerados pensionistas na Europa, onde conviveram sempre naquela atmosfera fragrante de artes, que tanto ilustra e civiliza o homem, enriquecendo-o de cabedais intangíveis, adquirindo (..) de muita perseverança o estudo, parece ter colocados os abaixo assinados (que hoje se acham á testa de dois das principais cadeiras da academia, escultura e pintura) em posição que a academia devia atender...

Não aconteceu, porém, assim.¹⁵

No restante do documento acima mencionado os dois professores fazem uma análise bastante pormenorizada das obras que participaram do concurso, cujo tema era a Flagelação de Cristo, abordando problemas na execução da obra premiada, de autoria de Oscar Pereira da Silva:

A grande coluna que parte do primeiro plano e centro do quadro dividindo-o em três secções produz um efeito muito desagradável; não tanto pelo paralelismo das linhas, mas muito principalmente pelo contraste das tintas cruas e duras. Como localidade não se compreende onde se passa a cena. (...) A figura nem é nobre nem expressiva: os olhos desproporcionados; os braços, mãos, pernas e pés tudo foi descurado!

(...) Quanto ao colorido, efeitos de claro-escuro, vê-se facilmente quanto o autor deste quadro infelizmente tem-se viciado em adquirir as formulas antigas e convencionais nos destaques de claros sobre escuros impossíveis e completamente fora do senso! Assim é que a luz

¹⁴ VERIM, Julio. Espécie de Chronica. Revista | Illustrada, Rio de Janeiro, ano 12, 19 de novembro de 1887, p.2.

¹⁵ BELLAS-ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1887, p.1-2.

crua que ilumina a cena principal não suaviza o tom do fundo do quadro, que é completamente preto. Dado mesmo o caso de ser a parede pintada de preto, aquela luz produziria um efeito vaporoso, que só observa-se nos ambiente.¹⁶

Notamos que a semelhança formal com o quadro da *Flagelação de Cristo* (1856), de Victor Meirelles, também poderia ter sido um fator para a crítica do quadro, na medida em que o quadro de Meirelles serviu de parâmetro para comparação entre as obras: “A composição do quadro n.6 (o escolhido) com quanto se vê claramente que foi inspirada sobre a de um quadro existente na galeria da academia e de igual assunto, obra de um dos nossos notáveis artistas, foi ainda assim infeliz em sua virtude das alterações que o autor do referido quadro n.6 procurou disfarçar aquela inspiração.”¹⁷

Ana Cavalcanti nota que o quadro de Belmiro não só era mais original, em um momento em que “a questão da originalidade começava a entrar em pauta na avaliação de obras artísticas”¹⁸, como comprova o texto de Zeuxis publicado no *Jornal do Commercio*, como o próprio júri notava a riqueza de imaginação na composição das figuras e seus acessórios. Destacamos ainda as cores vivas que o artista empregou para compor as vestimentas e os elmos dos soldados.

Acreditamos que o quadro de Belmiro de Almeida atesta também a admiração do mesmo por Rodolfo Bernardelli, dado que no quadro há uma pequena escultura em um pedestal quadrado, muito próxima daquela presente no relevo *Fabiola*, e que pode ser vista como um recurso iconográfico para situar a cena na Antiguidade.

Após este evento, em que o concurso foi anulado, Bernardelli conseguiu obter em 1888 um apoio financeiro para que Belmiro viajasse a Europa, com a participação de amigos como Angelo Agostini, Carlos de

¹⁶Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ CAVALCANTI, Op.cit., p. 270.

Moraes, Ferreira de Araújo, Alfredo Coelho do Rocha e Luiz de Resende, com o qual Belmiro se manteve por cinco anos naquele continente:

A justiça praticada pelo Governo Imperial anulando esse concurso, se não te dá o direito que tinhas a esse pela superioridade do teu trabalho, te servirá, sobretudo, de conforto. Estou bem certo de que no novo concurso que se tem que proceder, tu o vencerás, mas esse concurso ainda se demora, e eu que trabalho, como sabes pelo incremento das artes do nosso país, entendo que não pode passar mais tempo para o seu aperfeiçoamento na Europa. **Promovendo, portanto, os meios para que possas completar os teus estudos na Europa, sem auxílio da Academia, esse benefício recairá em um outro dos muitos moços que aspiram o mesmo fim.** Assim entendo por a tua disposição, por espaço de cinco anos, a quantia de cinco libras esterlinas mensais. Não é constante entre nós este gênero de pensões particulares, mas estou convencido de que abrindo eu o exemplo os nossos amigos não deixarão de acompanhar-me em tão justo quanto civilizador fim.¹⁹

A carta escrita por Rodolfo Bernardelli foi publicada na íntegra na *Revista Illustrada* de 04 de março de 1888, o que comprova o apoio da imprensa à campanha promovida pelo escultor, além do seu interesse pessoal em que demonstrar a sociedade a importância da formação no exterior para os artistas.

A crítica feita pelos dois professores ao concurso de viagem foi mencionada em diversos periódicos do Rio de Janeiro, mas podemos notar por texto da época que os dois personagens já eram notórios na cidade por uma postura de apoio às artes. É assim que em outubro de 1887 a visita de Zeferino e Rodolfo Bernardelli a exposição de um quadro de grande tamanho com vista marítima de Fachinetti, que havia sido encomendado pelo senador Affonso Celso, é comentada como um sinal de aprovação do mesmo, que é considerado “uma composição com elementos verdadeiros” em relação a representação da natureza.²⁰

¹⁹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a Belmiro de Almeida. Citada em REIS JÚNIOR. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Prefácio Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984. 120 p., il. p&b. color. (Série prata, 10).p.32-33. Grifo nosso.

²⁰ UM BELLO Quadro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 06 out.1887.p.1.

É preciso lembrar também que o escultor já havia dividido sua pensão de estudante em Roma com o irmão Henrique, para que ele pudesse dessa forma também aperfeiçoar-se no exterior. Um crítico anônimo, em 1890, recorda esse gesto do artista quando comenta a Exposição Geral de Belas Artes daquele ano: “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 viajados”.²¹

A postura contestatória de Zeferino da Costa manteve-se firme nos próximos anos até a reforma da Academia. Em 29 de dezembro de 1887, Arthur de Azevedo apresentou, na coluna *De Palanque* do jornal *Novidades*, alguns pontos do relatório de Zeferino, professor da cadeira de pintura histórica e de paisagem, que continha reclamações em relação à falta de iluminação das salas, à falta de vestimentas e acessórios necessários à pintura de história, à falta de fornecimento dos meios aos alunos de pintura de paisagem “por via de regra pauperrimos” para que pudessem deslocar-se aos arrabaldes da cidade ou a outros pontos, sendo obrigados a realizar os estudos entre quatro paredes, à falta de materiais e de organização dos horários de aulas e, nas aulas de desenho figurado, ao aprendizado por meio de estampas litografadas e gravadas, “systema este abolido há mais de 20 anos na Europa”.²² Azevedo conclui o texto colocando para o leitor a questão de que Academia Imperial de Belas Artes deveria ser completamente reformada ou abolida, o que nota uma postura bastante radicalizada por parte desse grupo de críticos e artistas.²³

França Júnior mostra que, enquanto a Academia, permanece ligada a um tipo de arte inexpressiva, os novos artistas recorrem a casas como Glace Elegante, Moncada ou Vietas para expor seus quadros. É o caso de Castagneto, com “telas dignas do nome que conquistou. Entre ellas há um

²¹ EXPOSIÇÃO de 1890. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1890, p.2. Bellas-Artes.

²² BELLAS-ARTES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 mar.1890, p.1

²³ *Ibidem*

efeito de pôr do sol, o outro da chuva, que revelam grande observação e estudo da natureza.”²⁴ E os irmãos Berna, um arquiteto e outro escultor, “ambos cheios de talento e sobretudo de esperanças (...) espoem ao publico o projecto de um monumento que commemore a grandiosa data do 13 de maio”.²⁵

4.2 – A reforma da Academia Imperial de Belas Artes

O ano de 1890 é uma outra data polêmica na trajetória de Rodolfo Bernardelli. A exposição da Academia de Belas Artes, organizada alguns meses depois da Proclamação da República, já demonstrava a necessidade de mudanças no campo artístico. Um artigo da *Gazeta de Notícias* fala sobre a ausência de uma arte que represente o Brasil, entre as obras apresentadas na mostra:

Quem vista a nossa Academia de Bellas Artes não sente a impressão agradável do viajante que volta a sua casa. O ar que alli se respira não é o nosso ar, aquelles não são os nossos costumes, não é aquella a nossa gente, aquella não é a nossa arte, não é a fixação na tela e no marmore da vida, da alma brasileira.²⁶

O autor então passou a comentar a galeria onde estavam os quadros novos “em cuja honra foram abertas as portas do velho edificio”²⁷ destaca entre as obras algumas paisagens que representariam a natureza do país:

Aqui e acolá umas abertas para esse céu, não é bem nos *Bandeirantes* de Henrique Bernardelli, que elle mesmo com o seu talento superior de artista de raça, deve ver que não tem o colorido das nossas florestas; é preciso procural-o ao lado da grande tela, na tela pequena que ele pintou em Petrópolis, uma cascata, em que a agua talvez não seja bastante transparente e bastante viva, mas em que a matta já tem aquellas múltiplas *nuances* de verde, que lhe fazem o encanto e são o seu caracteristico, verdes de tonalidades alegres, abrilhantadas pelo

²⁴ FRANÇA Júnior. Artes. *O Paiz*, , 27 de maio de 1889, p.1 Echos Fluminenses. p.1.

²⁵ Ibidem.

²⁶BELLAS Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1890, p.1.

²⁷ Ibidem

sol; é preciso procurar a nossa natureza n'uma pequena paizagem que Hypolito Caron pintou em Juiz de Fora (...) Fora d'isso não ha uma figura que falle da nossa historia, dos nossos costumes, da nossa vida.²⁸

O autor se mostra muito preocupado com a participação do publico nas mostras: “E o publico não ia ver as galerias, dizia-se. Para que? Quem se importa o publico com Sócrates, e com Moyses, e com Telêmaco?”. A nosso ver, o autor acreditava que temas que falassem do Brasil iriam atrair um público maior às exposições, rompendo com a antiga separação que havia entre a Academia e a população:

Vendo os quadros, adquirindo alguns estimulando os artistas pelo applauso e tornar-lhes a vida possível, é que chegaremos a ter arte nacional, principalmente se o governo se decidir a tomar o alvitre de reformar a academia, para que ella dê o que deve dar, alvitre que só tem outra alternativa rasoavel, fechal-a de uma vez, porque é inútil que ella continue a dar-nos Telemacos e Jugurthas.²⁹

A premiação da exposição, decidida por uma Comissão formada pelos professores Victor Meireles de Lima, Domingos de Araújo e Silva, João Maximiano Mafra, também ocasionou grande polêmica, já que poucos artistas da nova geração foram premiados³⁰. Sobre Rodolfo Amoedo, porém, a Comissão afirmou que seus trabalhos não passaram despercebidos:

mas não pode esta porém indicar-lhe prêmio algum por serem muito inferiores quer no desenho, quer no colorido, quer na maneira de fazer, aos que executou na Europa durante o tempo de sua pensão. Se não houvesse sido apresentados por seu autor difficilmente se acreditaria que tais trabalhos sejam produção de um artista que estudou durante oito anos na Escola de Paris.³¹

Como nota Mirian Seraphim o advento da Republica trouxe também a esperança de mudança para o meio artístico, com a nomeação, por parte

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ [Parecer dos professores da Academia de Belas Artes sobre a premiação da Exposição de 1890]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Pasta 28, n.9, 1890.

³¹ Ibidem, Grafia modernizada.

de Aristides Lobo, de uma comissão de professores da Academia, entre eles Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli encarregada de “elaborar um projeto de reforma desta instituição, que ficou mais conhecido com o nome de seus autores mais famosos e foi datado de 25 de janeiro de 1890”³². Esse ano, como nota a autora, destacou-se por suas exposições e polêmicas sobre a situação da Academia de Belas Artes, divulgadas com frequência na imprensa.

O projeto fora encomendado em 30 de novembro de 1889, a Leopoldo Miguez, Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, José Rodrigues Barbosa e Isidoro Bevilacqua, com o objetivo propor a reforma da Academia e do Conservatório de Música.³³ Ele foi integralmente publicado na *Gazeta de Notícias* de 12 de março, “talvez no intuito de conquistar a simpatia do povo e do novo ministro para a causa da arte”.³⁴

A discussão ocorrida naquele momento voltava-se a discussão sobre condições precárias da Academia, em termos financeiros e de estrutura física do prédio, e também a atuação de seus professores, em especial, Vítor Meireles e Pedro Américo e ao diretor, Ernesto Gomes Moreira Maia e o secretário Mafra. Esse grupo foi chamado zombeteiramente por Pardal Mallet, em uma série de artigos publicados no ano de 1890, de “velha guarda da Academia” e se valeu, segundo Mallet, de uma defesa anônima escrita por Carlos de Laet, que assinava com o pseudônimo de Cosme Peixoto.

Em seus textos Mallet abordava a idéia da supressão da Academia, sempre em defesa dos novos artistas. Em um dos seus textos ele fala sobre o Museu:

³² SERAPHIM, Mirian. 1890 – o primeiro ano da república agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.257-272.

³³ DOCUMENTO 4735. Arquivo do Museu Dom João VI/UFRJ, Rio de Janeiro.

³⁴ *Ibidem*, 258.

Se a suprimirem, conservaram o museu. Mas não ha Museu nenhum que valha só por si. Precisa de ciceroni, precisa de quem o interprete. E é este, no final de contas, o encargo dos professores, é isto que lhes cumpre fazer, era isto o que convinha acrescentar ao nosso Museu, para onde o Sr. Ladislau Netto e mais illustres companheiros, vão arrecando riquezas, mas que devia ter junto a si um professorado que, em **prelecções publicas**, ensinasse os diversos ramos das scienciais naturaes em geral, e do Brasil, em especial.³⁵

Mallet conta ao público que o diretor da Academia requereu uma comissão de inquérito de despesas para averiguar as acusações feitas por ele. O autor resolve então explicitar em seus textos alguns pontos que mereceriam a reformulação, como o antigo regulamento que, segundo ele, era trancado a sete chaves:

é um velho folheto sebooso em cujas margens os Sr. Mafra, secretario recentemente demittido, ia anotando as alterações que appareciam. E a lei, por conseguinte, que ficou sendo lá na Academia um deus mysterioso que ninguém podia conhecer, em nome do qual vinhão os castigos e que para interpretes e sacerdotes na terra tinha apenas o Sr. Maia, o Sr. Mafra e o Sr. porteiro.³⁶

Mallet fala de decretos que não teriam mais razão de ser, porque não têm mais viabilidade nos tempos modernos, e cita como exemplo o art. 29, que afirmava que a estatuaría seria ensinada segundo os bons princípios da escola clássica. Se pensarmos na discussão sobre a escultura antiga e moderna, motivada pela apresentação das obras de Rodolfo Bernardelli em 1885 na Academia Imperial de Belas Artes, como foi visto em nosso capítulo 3, vemos que a menção de Mallet é relativa à atuação do escultor como professor da Academia. O texto termina com a publicação de alguns trechos do projeto de reforma de Bernardelli e Amoedo e com a afirmação do autor sobre a importância do projeto para o nosso desenvolvimento artístico, porque teria a vantagem de não estagnar os professores e deixar sempre as portas abertas aos novos.

³⁵ MALLET, Pardal. Academia de Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*, 30 maio de 1890, p.1

³⁶MALLET, Pardal. Academia das Bellas Artes, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1890, p.1.

Rodrigo Octavio sintetizou as propostas de Rodolfo Bernardelli para a Escola Nacional de Belas Artes:

O principio fundamental da concepção de Bernardelli era o da transitoriedade de professores. Não havia professor de arte vitalício, seriam todos nomeados por um período de 10 anos, dos quaes, por certo, poderiam ter o período renovado taes fossem as circunstâncias. A regra, porém, seria a substituição.

Era essencial que o ensino acompanhasse a evolução do sentimento artístico e das respectivas técnicas e a regra era que os mestres deviam, sempre renovados, representar a atualidade do espírito artístico e da técnica, de modo a que os estudantes não regressassem de suas viagens mais avançados que os próprios professores.³⁷

Pardal Mallet, em outro texto, escreveu um comentário sobre a carta-projeto firmada por Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo, dirigida ao ministro do interior, de 30 de janeiro de 1890, que propunha o fechamento da Academia e a fundação de ateliers, subvencionados pelo governo, entregues a artistas com a obrigação de admitirem gratuitamente os alunos que solicitarem essas matrículas. A postura teve o apoio de outros artistas, como Henrique Bernardelli, irmão do escultor. Mas para Mallet ela não era viável:

D'estas condições, que estão na propria natureza das cousas, resulta a obrigação para o Estado de subvencionar as artes plasticas, já creando museus para que sejam ao mesmo tempo a posse para todos de qualquer umas d'essas produções artísticas, e um comprador que faça pela concorrência a subida dos preços, já auxiliando o período preparatório d'essa vida artística, que é um des mais difficeis e mais cheios de provações.³⁸

A falta de um mercado de arte e de museus que adquirissem as obras foram, como vimos, motivos apontados pelo jornalista para a sobrevivência da instituição. Para ele embora os artistas europeus tenham se revoltado contra as Academias, ali a situação era outra, e a Academia

³⁷ OCTAVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, v.3, p.412.

³⁸ MALLET, Pardal. Academia de Bellas Artes II. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07 junho 1890, p.1

brasileira, constituída no sentido de apoiar o desenvolvimento artístico em um momento específico, deveria ser destruída pelos novos artistas em 50 anos, para o renovamento necessário da arte.

Outro ponto que Mallet mencionou foi a necessidade de aposentar o atual diretor da Academia, Ernesto Moreira Maia. O autor afirmava, por exemplo, que Maia não entendera os intuitos da campanha que movida contra ele e que pensava que ser um pedido de esclarecimentos de despesas. Mallet escreveu que ele foi recriminado por não conhecer o meio artístico e nada entender de arte: “Deslocado do seu meio, não compreende e não pode adaptar-se ao meio em que vive. O artista parece-lhe um maluco. É muito de suppor que S. Ex. pense ser o diretor de um hospício de alienados.”³⁹

No período em que Pardal Mallet redigiu seus textos os artistas promoveram uma reunião no Derby Club, como demonstram as notas na imprensa, da qual participara, entre outros, Aurélio de Figueiredo, A. Visconti, Castegnato, João Batista da Costa, Raphael Frederico e Bento Barbosa. Eles propuseram a supressão da Academia e a utilização do dinheiro na organização de oficinas de belas artes e na subvenção de viagens aos “moços que tenham dado provas publicas de talento.”⁴⁰ Mallet agradeceu o voto de louvor dado pelos artistas nessa reunião, mas escreveu em outro texto que era contra o fim da Academia, mas que as escolas - como método e sistema -, diz podem ser tão atrofiadoras como ela, “são academiinhas”.⁴¹

Rodolfo Bernardelli, em carta a Rozendo Muniz, professor da Academia, veio a público explicar o seu abandono das funções na instituição “tenho brio e amor à arte para nunca mais comparecer enquanto não se fizer a nova escola ou ateliers livres (...) aguardando

³⁹ MALLET, Pardal. Academia de Belas Artes III. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 jun. 1890, p.1.

⁴⁰ REUNIÃO de Artistas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1890, p.1.

⁴¹ MALLET, Pardal. Ainda a Academia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1890, p.1.

porém que o governo tome a resolução de acabar com aquella instituição mumificada e tão levemente desmascarada pelo illustre Pardal Mallet”.⁴²

Os cursos públicos e gratuitos de pintura, escultura e arquitetura, ou o Ateliê Livre, como ficou conhecido, tiveram a subvenção de personalidades como Gaffré & Guinle, Dr. A. C. Valdetaro e do Banco do Brasil, entre outros. Esta informação demonstra o apoio obtido pelos artistas com as classes sociais mais abastadas na época⁴³ Os cursos passaram a funcionar regularmente em um barracão no Largo de São Francisco de Paula, com diversos alunos inscritos.

Em agosto de 1890 inaugurou-se no local uma mostra de pintura de Belmiro de Almeida, organizada por Rodolfo Bernardelli, e em novembro ocorreu uma exposição dos trabalhos de professores e discípulos.

Aprovada a reforma, Rodolfo Bernardelli foi nomeado pelo governo transitório republicano o novo diretor da Escola Nacional de Belas Artes, novo nome dado à antiga Academia.

Um jornalista da *Gazeta de Notícias*, que acreditamos que seria Pardal Mallet, descreveu a visita à exposição do Atelier e comenta a nomeação de Bernardelli:

E, quando a gente sae d’aquelle salão, onde está manifesta é clara a justificativa da revolução artística que elevou Bernardelli a director da escola de Bellas Artes, traz no corpo todo inteiro uma sensação gostosa de banho de luz, de crenças e de trabalho, que fortifica o espirito e o faz sonhar na grandeza de nossa terra brasileira.⁴⁴

A nomeação de Bernardelli provocou manifestações positivas de muitos artistas, como a do pintor Belmiro de Almeida, que se encontrava em Roma naquele momento e envia uma carta ao escultor:

Estou contente que não caibo em mim! Estou vingado! O Mafra e todos aqueles carrancas da Academia devem estar furiosos, com a tua

⁴² CARTA de Rodolfo Bernardelli a Rozendo Muniz. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1890, p.2.

⁴³ ARTES e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1890, p.1.

⁴⁴ P.M. Ateliê Livre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1890, p.1.

nomeação de Diretor e eu contentíssimo porque vamos ter uma nova era artística coroada de flores e marcada com letras de ouro na história de nossa pátria.⁴⁵

João Zeferino da Costa também escreve, recusando o cargo de vice-diretor da Escola, e comentando suas inquietações com Henrique Bernardelli:

A questão hoje da reforma da Academia é uma coisa muito séria. Rodolpho tem muita força de vontade, sabe o que faz, mas é preciso notar que ele tem outros compromissos de arte muito sérios também, os quais não devem por forma alguma serem prejudicados. Eu não posso aceitar um cargo oficial de tanta responsabilidade, respeito, mas se eu estivesse ahi no Rio, mesmo não aceitando ajudaria Rodolpho, sempre em particular, em tudo quanto estivesse ao meu alcance.⁴⁶

Em relatório sobre o primeiro ano de funcionamento da instituição, Rodolfo Bernardelli escreveu sobre a mudança do nome para Escola, que definia dessa forma “todo o seu programa de repulsa com que foi condenado o título pretensioso e nefastamente sugestivo da sua antecessora. A academia era a contemplação ritual do passado, era a veneração do cânon inviolável das convenções plásticas dos antigos...⁴⁷.

Outro ponto importante para os artistas dessa geração era a formação do aluno, a idéia da formação da sua individualidade artística, aspecto que Mallet já havia apontado em seus textos, como a “formação da individualidade artística, formação que se deve operar com muita independência, mas sob as vistas de um mestre.”⁴⁸

⁴⁵ Carta de Belmiro de Almeida a Rodolfo Bernardelli, Roma, 23 de outubro de 1890. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 279. Grafia modernizada.

⁴⁶ Carta de Zeferino da Costa a Henrique Bernardelli. Roma, 30 de novembro de 1890. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli, APO 101. Grafia modernizada.

⁴⁷ BERNARDELLI, R. Relatórios de 1889 a 1890. Citado em RICCI, Cláudia Thurler. Ecletismo e Civilização. In.: OITOCENTOS – Arte Brasileira do Império à Primeira República / Organização Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle.– Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008.p.293.

⁴⁸ MALLET, Pardal Pela Academia II. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 25 jun. 1890,p.1

Bernardelli comentava em seu relatório que o critério do belo deveria constituir-se na consciência do aluno “se for um espírito capaz de síntese” e formar-se “espontaneamente como a suma das doutrinas que professores habilitados lhe forem ministrando em cada matéria”, como opinião individual.⁴⁹ Claudia Ricci nota que a renovação do ensino artístico pode ser notada por meio de uma medida sutil presente nos estatutos de 1890: “a supressão do ensino de estética, que visava não a redução, mas a ampliação dos horizontes do ensino a possibilitar que o aluno tivesse contato com diferentes doutrinas artísticas.”⁵⁰

De acordo com este espírito, Rodolfo Bernardelli trouxe da Europa um grupo seletivo de professores contratados. Rodrigo Octavio destaca nesse grupo o gravador Augusto Girardet, ex-aluno de Giulio Monteverde, Modesto Brocos e o professor de história da arte Carlo Parlagreco⁵¹. Ele ainda manteve Raul Pompéia, que era secretário, como professor de mitologia. Destacamos ainda a contratação de pintores como Pedro Weingartner, como professor de desenho figura, que permanece entre 1891 e 1895, Belmiro de Almeida, que o substituiu em 1894 e fica no cargo até 1895. Sante Bucciarelli, falecido em 1894, arquiteto italiano, foi contratado também para a cadeira de estereotomia e posteriormente para a de geometria descritiva.

A Escola começou a contar com palestras dirigidas a um público mais geral, ministradas por Coelho Netto e Parlagreco, entre outros. Parlagreco deixou alguns textos sobre arte e crítica, bastante interessantes para entendermos o pensamento do intelectual sobre o desenvolvimento da arte moderna. Em um desses escritos, ele propôs, por exemplo, uma comparação entre obras de épocas diferentes: o *Júpiter* de Phidias, o *Moisés* de Miguel Angelo e o *Napoleão* de Canova, em que

⁴⁹ BERNARDELLI, Op. cit., p.290.

⁵⁰ RICCI, Op.cit. p.290.

⁵¹ OCTAVIO, Op.cit., p.414-415.

percebe em escultores italianos como Vincenzo Vela a expressão de um sentido moderno de arte:

Nós podemos chamal-o a obra prima da escultura antiga e nisso está de accordo o juízo da critica de todos os tempos (...) O *Júpiter* é de uma belleza viril perfeita, a mais completa, a mais alta que sonhou a humanidade, e a arte representou. (...) O Moyses de Miguel Angelo tem o mesmo valor do Júpiter representando força e character oppostos, Onde é que está a sua universalidade? No drama que representa. (...Porque a breve distancia de annos ninguém se occupa do Napoleão de Canova? (...) Napoleão não podia ser um typo universal. Doutra parte o artista não chegou a fazer por elle sinão um anacronismo (...) Mas não era e não é ainda Napoleão assumpto de arte? Pois não! Mas a sua mais potente expressão não se acha nem nos quadros de decorações de Meissonnier! **Está porém no Napoleão morente de Vela. Naquella figura assentada quase á força, naquella cabeça levemene inclinada com os músculos faciaes contrahidos apenas, naquelle olhar errante a procura dum horizonte remoto, está um dos poemas mais interessantes da época moderna...**⁵²

A gestão de Bernardelli, porém, não foi tranqüila. Ela já se iniciou com a polêmica demissão de Antonio Parreiras, um pintor de grande talento, que acabara de voltar da Itália e fora nomeado professor interino da cadeira de paisagem em 30 de maio de 1890. O artista foi a imprensa em 28 de janeiro de 1891 e afirmou que Bernardelli o demitira porque queria a cadeira de pintura para seu irmão, Henrique. A justificativa dada por Arthur de Azevedo e Emilio Rouède ao artista é de “quem estuda desenho e pintura e possui taes conhecimentos está habilitado a pintar marinhas ou batalhas navaes, paizagens ou quadros históricos”⁵³. O pintor retrucou que a cadeira de paisagem não era onerosa ao orçamento da Academia, não havendo motivos para conter os gastos neste aspecto. O fato é que Parreiras, apesar de ser um dos pintores mais talentosos do final do século XIX, era muito ligado aos professores da antiga Academia, como Vitor Meireles, e provavelmente esse foi o motivo do rompimento.

⁵² PARLAGRECCO, Carlo. A arte e a crítica. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, tomo 3, 1895, p. 71.

⁵³ PARREIRAS, Antonio. Escola Nacional de Belas Artes. Tiro de honra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1891. p.3.

Posteriormente veremos Parreiras contestando a direção de Bernardelli na ENBA, como em 15 de novembro de 1895, em que encabeçou um abaixo-assinado entre os alunos para saber se em sua opinião a instituição estaria melhor depois da reforma.⁵⁴

Rodrigo Octavio ressaltou ainda outro aspecto importante da gestão de Bernardelli:

Outro dogma da orientação do ensino artístico que Bernardelli quiz imprimir entre nós, era o do salão anual. Era preciso que nossos artistas tivessem a segurança de que se lhes proporcionaria, todos os anos, em tempo certo, em local certo, oportunidade de expor seus trabalhos, conjuntamente com os demais oficiais do mesmo ofício, o que provocaria a emulação da concorrência no anseio da superioridade.

Dessa forma os professores procuraram retomar a prática das Exposições Gerais, cujos regimentos, como nota Camila Dazzi, só são aprovados em julho de 1893, assim como o dos Prêmios de Viagem.⁵⁵

A primeira mostra ocorreu em 1894 e a segunda em 1895. Nessas mostras era possível ver a produção do corpo docente e do diretor da Academia, como resultado dos progressos dos modernos. Bernardelli apresenta, a nosso ver, obras polêmicas como o busto de Benjamin Constant (de óculos) e um retrato bastante realista de Leopoldo Miguez, diretor do Instituto de Música, em que o nariz foi representado torto, como foi apontado pela crítica de Carlos de Laet. Acreditamos ainda que *Moema* fora realizada pelo escultor como uma proposta renovadora, um modelo a ser considerado pelos jovens artistas.

Na mesma mostra apareceram quadros voltados a temas relativos ao Brasil, como *A redenção de Cam* (1895), de Modestos Brocos, *Caipira pitando* (1893) de Almeida Junior, Angelo Agostini com *Através das matas*,

⁵⁴ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 413

⁵⁵ DAZZI, Camila. "A Reforma de 1890" – Continuidades e Mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>. Acesso em 10 jan. 2011.

“representando um trecho de mata, com uma linha férrea e umas figuras de índios”⁵⁶ ou mesmo apresentando referências à história recente do país, como *A aurora de 15 de novembro* de Belmiro de Almeida. A crítica de X, publicada no jornal *Cidade* do Rio, esclarece um pouco sobre a recepção dos quadros:

Como concepção essa evolução transformista da ethnographica reclama para si um dos primeiros logares n'aquelle solemne amphitheatro da pintura como uma sagração da apothese redimindo o negro escarneo da natureza.

Os typos deslocam-se em'uma decisiva violência de tons, marcando cada um de per si um degrao na escala do aperfeiçoamento. Sobretudo a velha africana prende acima das mais figuras a atenção do observador. E o louro rebento da familia transformista, inocente e inoffensivo carrega sobre a pequena cabeça galharda e vantajosamente toda a enorme responsabilidade d'aquella tragédia de preconceitos.

Almeida Junior – Caipira pitando

Esta alli, erecto e brasileiro, pitando o seu cachimbo negro, na mais bela expressão de quem já em o dia ganho, de quem não se incomoda com o dia de amanhã. Olha para a campina n'ar protectoral de indiferença indígena.⁵⁷

Almeida Júnior apresenta nesta mostra também, com grande sucesso, a *Cozinha na roça* (1895), que é descrita por Fantasio (Olavo Bilac):

Pelas paredes enfumaçadas, rutilam as panellas. Arde a lenha ao fogão rústico, e uma meia luz tranquilla enche a vasta peça. Ao fundo escancara-se uma porta para o terreiro. E há n'esse rectangulo violentamente cortado na parede de barro uma soalheira fortíssima, que doe nos olhos. **Que simplicidade, que sobriedade, que verdade!** Falta apenas alli, na moldura brilhante da porta, a propria figura morena do Almeida Junior, de botas de montar e chapéo desabado, vindo pedir á velha cozinheira, como bom paulista que é um bocado do seu gostoso virado de feijão preto, em que os torresmos fulguram como pepitas de ouro....⁵⁸

A nosso ver estes quadros são interessantes por trazerem referências de aspectos da vida e da sociedade brasileira como o preconceito racial, o

⁵⁶ NOTAS sobre arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1895, p.2.

⁵⁷ X. Exposição de Bellas Artes. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 5 set.1895, p.1

⁵⁸ FANTASIO. Fantasio na exposição. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 set. 1895, p.1.

tipo social, neste caso o caipira e sua cultura, o progresso e os índios. As obras demonstram o fortalecimento de temas que tratam de questões sociais, pensadas com profundidade, como é possível notar pelos temas escolhidos.⁵⁹

Uma outra batalha levada adiante por Rodolfo Bernardelli foi a transferência de prédio da Escola Nacional de Belas Artes. Em ofício de 24 de dezembro, dirigido ao Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Bernardelli chamou atenção para esta necessidade. Escreve o artista:

(...) chamado em novembro de 1890 para assumir a respectiva direção e por em pratica a reforma da Antiga Academia de Bellas Artes, instituição caduca e que nenhum desenvolvimento proporcionava a mocidade que se dedicava às Artes, aceitei toda a responsabilidade dessa honrosa incumbência, comprometendo desde então não só a minha tranqüilidade, como minha reputação artística.⁶⁰

O artista comentava que sua luta pelo novo edifício começara desde que assumira o cargo em que procurara “ver ao pranteado Dr. Benjamin Constant a necessidade de ser removida a Escola do lugar onde funcionava, para que com proveito e rapidez se pudesse desenvolver o novo programma do ensino artístico que deve guiar os jovens artistas.”

Bernardelli solicitava a concessão de um prédio na praça do mercado da Glória. O artista escreveu em 1894.

Tinha sido projetada a edificação da nova Escola nos terrenos, próprios nacionaes, situados na rua da Relação, o orçamento para essa obra era de 1.500.000\$000 e o tempo para construção de trez annos. O que solicito hoje não é mais a construção do novo edificio, porque a despesa seria enorme e o tempo urge, mas, sim, a concessão do edificio da praça do mercado da Gloria situado no Catete, e que, apesar de não ter caráter algum architectonico, viria satisfazer perfeitamente a instalação

⁵⁹ Os estudos de Jorge Coli, por exemplo, são importantes por apresentarem uma nova visão acerca da representação do caipira em Almeida Junior, que foge de simples interpretações nacionalistas. COLI, Jorge. *Violeiro violento*. In: *ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial, Pinacoteca, 2009, p.100-107.

⁶⁰ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. PASTA 31 1/1894.

da Escola. (...)A Escola Nacional de Belas Artes precisa de um edifício espaçoso por ser um estabelecimento que, possuindo museu e pinacoteca, tende sempre a aumentar e enriquecer as suas coleções, a não ser adquirido o local ora indicado, será o Governo fatalmente obrigado a construir dentro de pouco tempo, edifício apropriado e cuja despesa não será inferior a dois ou trez mil contos.⁶¹

O autor comentou ainda as vantagens de instalar a nova Escola “em local independente e à vista do publico”. Acreditamos que Bernardelli está preocupado com a participação da sociedade na vida da Escola, por meio da visita ao Museu e às exposições anuais da instituição. Bernardelli mencionou ainda as condições precárias das galerias cheias de quadros, telas no pavimento térreo, ao escuro e sujeitas a umidade e das coleções de gessos amontoadas em salas constituídas por tapumes. Para poder realizar a Exposição Geral, ele explicou que teve que usar uma das salas da Galeria e a tapar todos os quadros, que “são propriedade nacional” prejudicando não só seus autores, como as próprias obras, privadas de ar e de luz.

No mesmo ofício Bernardelli comentava que a Escola Nacional de Belas Artes é o único edifício que continua mal acomodado depois das mudanças com a Proclamação da República.

Em 1902, encontramos novo ofício do escultor ao presidente Manuel Ferraz de Campos Salles, em que fala que a *Comissão do IV Centenário do Descobrimento do Brasil* havia tomado para si a incumbência de construir um novo edifício para a Escola, e pede auxílio ao governo para as “muitas despesas que se tornam precisas, como a de transporte dos objetos, o mobiliário todo especial, os acessórios do prédio novo, os utensílios para o ensino, aparelhos...”⁶²

A luta pelo novo prédio marcou a gestão de Bernardelli e, a nosso ver, fez com que mesmo os descontentes aceitassem sua presença na direção até a inauguração do edifício em 1906. Nesse ano são publicados textos bastante críticos sobre a sua gestão, e principalmente a composição

⁶¹ Ibidem.

⁶²MINUTA de ofício de Rodolfo Bernardelli. Pasta 31, n.4/1902.

do júri das Exposições anuais, como se vê em *O aranheiro da Escola*, de Gonzaga Duque, citado em nosso capítulo 1.⁶³

As decisões do governo sobre as questões da Escola também geraram uma série de contratemplos e desgosto ao escultor. Vemos por exemplo o caso da contratação de Petrus Verdiè, em 1913. Bernardelli recebe uma correspondência do governo: “Quando o Sr. Ministro despachou os papeis relativos ao concurso para provimento da cadeira de estatuaría de ornatos mandou lavrar a nomeação do Prof. Petrus Verdiè, sem levantar a questão da naturalização, muito embora soubesse ser o mesmo estrangeiro.”⁶⁴ Bernardelli escreve então no verso do documento: “Falta de eqüidade pois ao professor de gravura se exigiu que se naturalizasse para ser nomeado para um lugar de 5 anos, notando-se que o dito professor tem 20 anos de serviço entretanto para o do grupo de ornatos apenas chegado ao país não se lhe fez esta exigência.”⁶⁵

4.3 - A aquisição de obras para a Galeria da ENBA

A preocupação com a coleção de obras de arte da Academia Imperial aparece em textos publicados já nos anos 1870, como o de Julio Huelva, que comenta dos problemas encontrados nesse acervo:

Se é certo que deve ser julgada a civilização de um povo, pelo estado de desenvolvimento a que elle tiver levado as bellas artes, o mundo olhará para nós com piedade e decerto negará todas as conquistas, que inegavelmente temos feito em muitos outros ramos de conhecimento humanos.

As bellas artes, entre nós, quasi não existem. Vegetam, apenas encarceradas aos estreitos cacifos de uma academia pequena por fora e por dentro.

⁶³DUQUE, Luis Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e esculptores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p.224-225.

⁶⁴ DOCUMENTO do Gabinete do Ministro da Justiça e Negócios a Rodolfo Bernardelli. Rio de Janeiro 28 janeiro de 1913. APO 227. Grafia modernizada.

⁶⁵Ibidem.

Galerias de pintura e escultura, que são em todas as nações, a verdadeira escola para educar o povo, pela contemplação do bello e arreigar nelle a estima e superação das artes – não as tem nosso paiz. As colleções artisticas dos particulares são poucas e todas mediocres e a única coleção official – a da Academia de Bellas Artes – só tem de pomposo o título de pinacotheca.

(...)

Nesse simulacro de museu artístico vivem, em relações de perfeita amizade, as cópias com os originaes, Escolas – nem mesmo classificadas...⁶⁶

Um outro texto, de França Júnior, publicado em 1886 continua o discurso de Huelva, colocando também novas questões:

O Rio de Janeiro possui uma Academia Imperial de Belas Artes. Nesta, se não existem em grande quantidade originaes dos famosos mestres antigos e modernos, encontram-se todavia, alguns quadros dignos de nota.

O publico, freqüentando-a, poderia formar e educar o gosto pelo bello. Para isso, porém, fora preciso que a tal Academia não se conservasse constantemente fechada como o cofre de um usurário. (...) Porque para ver ali obras d'arte, torna-se necessário um empenho ou uma recommendação para os distinctos funcionários, que dirigem o estabelecimento?"

Há muitos provincianos, tendo aliás já estado nesta capital, que conhecem apenas por tradição o famoso grupo de Bernardelli, a Primeira Missa, do Victor Meirelles, as obras de Pedro Américo e outras produções antigas e modernas de artistas nossos, que só são vistas durante as exposições. Por que estas exposições, além de raras, durantam tão pouco.⁶⁷

Depois da Proclamação da República e da reforma da antiga Academia a coleção cresceu significativamente. Um documento da Escola Nacional de Belas Artes⁶⁸ traz a relação dos quadros adquiridos em 1890, entre eles, *Caipiras negaceando*, de Almeida Junior; *Pescadores do Adriático*, de A. Parrreiras; *Paisagem e Floresta* (guache) de João Batista Pagani e *Uma pedreira* de Eliseu Visconti. No ano seguinte foram

⁶⁶ HUELVA, Júlio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1875, p.1. Folhetim da *Gazeta de Notícias*.

⁶⁷ FRANÇA Júnior. Nós. *O Paiz*, 18 jan. 1886, p.1-2. Coluna Echos Fluminenses. Grifo nosso.

⁶⁸ DOCUMENTO do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (Pasta AI / EN 54)

adquiridos: *Chegou tarde*, *Cena do Rio Grande do Sul* e *Derrubada*, de Weingartner e os *Bandeirantes* de Henrique Bernardelli.

No ano de 1892, foram adquiridos os quadros *Paisagem*, de Batista da Costa, *Bela Vista*, de B. Parlagreco e *Modelo em repouso*, de Henrique Bernardelli, além de marinhas de Castagneto. De 1895 destacamos os quadros *Más notícias* de Rodolfo Amoedo, *Mangueira* de João Batista da Costa e *Recado Difícil* de Almeida Junior. No ano seguinte é adquirida uma paisagem pernambucana, *Um mercador*, quadro do pintor Francês Adins Beduau e o *Despertar de Ícaro* de Lucílio de Albuquerque. Em 1896 temos a compra de *Cesta estanhada* de Pedro Alexandrino.

Ressaltamos que na Itália, por exemplo, desde os anos 1860 se discutia a necessidade de criar em Roma um museu para reunir as obras de excelência apresentadas nas Exposições Nacionais. Em 1885 foi inaugurada a Galleria Nazionale d'Arte Moderna, em Roma, que se voltava à coleção de obras contemporâneas das tendências mais recentes e priorizando a aquisição de trabalhos de “*artisti viventi*”⁶⁹, como forma de apoiar as novas produções. Essa valorização das obras modernas na Itália é uma tendência que Bernardelli pode perceber em seus anos em Roma e notamos que ela se faz presente na aquisição das obras para a Galeria da Escola Nacional de Belas Artes.

Por outro lado, em 1904, foi adquirido por uma comissão formada por Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, “um álbum de desenhos e pinturas a guache e aquarelas do finado artista J. Reis de Carvalho, (...) julga o álbum do referido pintor digno de ser adquirido, por encerrar curiosas representações, scenas e costumes do nosso país.”⁷⁰ Acreditamos que devam ser imagens relativas à Comissão

⁶⁹LAFRANCONI, Matteo. Da Via Nazionale a Valle Giulia (1885-1915). Il trentenio d'esordio dell'istituzione e l'Ottocento come arte “vivente”. MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni. Il XIX secolo*. Milano: Electa, 2006, p.18

⁷⁰ Documento da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 20 abril 1904. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, (Pasta AI / EN 54)

Científica do Império, que realizou uma viagem ao nordeste do país entre 1859 e 1860.

Quatro telas e três retratos pequenos de Nicolas-Antoine Taunay ingressam na coleção da ENBA em 1909, assim como o quadro *Farda Ginásiana* de Eugenio Latour, *A verde* de Augusto Falésias e de *Interior de Atelier*, de Carlos Chambeland. Em 1910, o quadro *Interior botão* de Presciliano da Silva é adquirido *Dame a la Rose* de Belmiro de Almeida.⁷¹ Em 1911, além de *Saudade* de Amoedo, começamos a perceber a aquisição de quadros de artistas estrangeiros como dos espanhóis José Pinello, Villegas Cordero e Francisco Pradilla.

A partir de 1902, as aquisições, em virtude de autorização legislativa do Ministro da Fazenda Dr. Joaquim Murтинho, eram decididas por uma comissão composta pelo Diretor da Escola, pelo professor Rodolfo Amoedo e pelo Sr. Carlos Américo dos Santos, jornalista, que dava parecer sobre o merecimento das obras de arte que por ventura fossem propostas ao Governo. Dessa forma foram adquiridos importantes quadros como *A luva branca* e *A Locandeira*, de Columbano Bordallo Pinheiro; *Os amores do moleiro*, de Carlos Reis; *A saída do rebanho*, de Manoel Henrique Pinto e *A corar a roupa* e *Gozando os rendimentos*, de José Malhoa, também em virtude de exposições de arte portuguesa, ocorrida no Rio de Janeiro no começo do século XX.

Como vimos na gestão de Bernardelli foram compradas muitas obras de artistas portugueses ligados ao Grupo do Leão, pessoas que o escultor conheceu em sua vivência em Roma e marcavam uma renovação na pintura de paisagem e de costumes, muito em afinidade com as obras brasileiras do final do XIX e começo do século XX. Para Emanuel Araújo, esses artistas portugueses que voltavam a sua terra natal depois de um período de estudos no exterior, que normalmente era feito em Roma ou em Paris, passavam a redescobrir:

⁷¹ Ibidem

seus campos, suas aldeias e suas praias, seus personagens e seus tipos populares, e essa liberdade conquistada é essencial para uma arte não submissa à sua representação acadêmica. Assim constrói-se um cenário que irá traduzir em novas formas, cores e expressões esse mundo português, mas nele os artistas do Grupo do Leão fixaram ainda esses saloios e aldeões cuja representação idílica serve de imagem do povo, modelo mítico para a criação de uma identidade nacional, em meio ao desenvolvimento de uma modernidade cosmopolita em rápida expansão.⁷²

Em 1906, ocorre uma grande exposição de José Malhoa, quando é adquirido para a Escola um quadro denominado *Cócegas* (1904). O jornal *O Paiz*, reproduz uma crítica do jornal português *O Século*, em que a trajetória de Malhoa é comentada. Destacamos um trecho que fala de sua poética:

É um pintor naturalista, por excellencia o admirável interprete da natureza campestre e da nossa vida rural, dá-nos, com uma forte segurança, um soberbo vigor e uma verdade inexcedível, a paizagem portugueza, as graças e as belezas da nossa terra, a poesia do nosso campo, os costumes pittorescos de nossa gente.⁷³

O crítico Gonzaga Duque também escreve sobre o pintor português, comparando suas telas com a obra de Silva Porto e ressaltando a existência de pontos em comum entre os dois artistas, como “a concordância nacionalista e a sinceridade do expressivismo”⁷⁴, obtendo sempre a naturalidade em suas cenas. O crítico escreve que Malhoa:

possui uma impulsiva afetibilidade para os humildes; o viver simples dos campônios, as cenas provincianas, o feitio achavascado do montanhês, o tipo sadio da varina, a miséria fuliginosa dos casais dão os melhores dos seus quadros, são os temas prediletos da sua paleta. (...) Não quis o artista limitar-se à reprodução exata do que poderia

⁷² ARAÚJO, Emanuel. Rafael Bordalo Pinheiro e o diálogo entre duas pátrias. In: ARAÚJO, Emanuel (curadoria geral). *O grupo do Leão e o naturalismo português*. São Paulo: Pesp, 1996. p.21.

⁷³ JOSÉ Malhoa. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 mai. 1906, p.4. Grifo nosso.

⁷⁴ DUQUE, Gonzaga. Exposição Malhoa. In: DUQUE, Luis Gonzaga. *Graves & Frívolos (por assuntos de arte)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Sette Letras, p.1997,p.41.

contentar o amador, procurou compensar esse rigor com o interesse de um efeito de luz, jogado num detalhe de carnação e o fez com sua mestria. (...) A habilidade que aí está corresponde à que se admira no ar livre, intitulado *Cócegas*, a maior de suas telas...⁷⁵

A Escola Nacional de Belas Artes adquiriu ainda outras telas de Nicolas Taunay, pinturas de vistas do Rio de Janeiro, entre outras. O pintor é descrito em um documento como “artista francês do século passado, muito considerado em sua pátria, como o dever ser também entre nós, pois, foi ele um dos membros de uma Comissão de Artistas Franceses aqui chegada em 1816 e que tendo o Sr. Barão de Taunay aqui se demorado até 1819, pintou diversos quadros, **representando alguns trechos da nossa cidade e arredores**, cujos quadros se acham no numero desse que a Comissão vem de examinar e os quais, primorosamente executados tem mais vantagem e muito interessante, **de mostrar o que fora o Rio de Janeiro naquela época**. Os outros são também interessantes estudos de cabeças e de figuras inteiras, tudo magistralmente executado.”⁷⁶

Pudemos notar que nos anos finais de sua gestão Bernardelli não conseguia mais entender-se com o governo em assuntos importantes como a aquisição de obras para a Galeria da Escola Em agosto de 1912, foi autorizada a compra do quadro *Charito*, de J. Vila y Prades. Em setembro do mesmo ano, porém, Rivadávia da Cunha Correa, Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, respondeu a ofício de Bernardelli afirmando que “pela resolução do Conselho Superior de Belas Artes de se reservarem da consignação destinada a aquisição de obras de arte dois terços para a compra de originais de artistas nacionais que concorrem as exposições gerais, e já se havendo despendido no corrente ano a quantia de 7 contos de reis, por conta daquela consignação, não pode ser autorizada a

⁷⁵Ibidem, p. 42-44.

⁷⁶ Documento da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 18 abril 1906. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, (Pasta AI / EN 54). Grifo nosso.

aquisição de quadro a óleo, original do artista espanhol J. Sorolla Batista, a quem se refere o citado ofício.”⁷⁷

Em outubro desse ano, em carta a Rivadávia Correa, Bernardelli questionou o valor da compra requerido pela compra de uma obra de Heitor Malagutti, um trabalho de pintura a óleo representando uma mulher (em meia figura) tendo ao colo uma criança, intitulado *Quietude*, de 69 por 65 centímetros, cujo requerente “possui excelentes qualidades em matéria de arte”. Bernardelli alegava, porém, “possuímos aqui, por muito menos, quadros de artistas notabilíssimos. Ainda há pouco se deixou de comprar por quatro contos de reis, magnífico trabalho de Sorolla Batista, artista espanhol de reputação mundial”⁷⁸ e que esta quantia representaria praticamente todo o valor restante para aquisições.

Ressaltamos que naqueles anos Heitor Malagutti era um artista promissor, muito elogiado por Gonzaga Duque em 1905, quando apresentou *Quietude*, definido pelo crítico como “um pedaço de tela meditado longamente, durante horas de idealização e ao queimar de uma cigarilha”⁷⁹ e no qual aparece o intento do artista que “pretendeu e conseguiu dar ao quadro o caracter preraphaelista dos esthetas rebellados contra a tendencia copiadora da arte contemporanea.”⁸⁰ Bernardelli, no entanto, preferia comprar o quadro de um artista já consolidado como Sorolla, que poderia sempre servir de modelo as novas gerações.

Em 1913, Bernardelli afirma ter obtido autorização verbal para compra de *O Grumete* de Joaquin Sorolla y Bastida, por meio do pintor Pinello e comprara os quadros de Laureano Barreau e João Vaz. A compra, porém, de *Mulher com Chalé* (1908) de Petrus Verdier não foi previamente

⁷⁷ Carta de Rivadavia Correa a Rodolfo Bernardelli, 17 de setembro de 1912. Documento da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 18 abril 1906. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, (Pasta AI / EN 54)

⁷⁸ Carta de Rodolfo Bernardelli a Rivadavia da Cunha Correa, Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1912. Documento da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 18 abril 1906. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, (Pasta AI / EN 54)

⁷⁹ DUQUE, Gonzaga. O Salão de 1905. In: DUQUE, Luis Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e esculptores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p.120.

⁸⁰ Ibidem.

autorizada e Bernardelli foi avisado que seria necessário prestar esclarecimentos sobre o assunto. O artista escreveu uma carta justificando a compra, de qual selecionamos um trecho:

Ultimamente tem artistas oferecido por meio de requerimento dirigido ao Sr. Ministro a venda de obras suas, como é sabido, raramente um artista de valor oferece seus trabalhos. Entretanto tais requerimentos enviados à Secretaria tem sido remetidos a essa administração para informar, dando parecer sobre o seu mérito artístico e intrínseco, prática que, com o devido respeito o dizemos tem constituído para esta Diretoria um constrangimento, tirando-lhe de certo modo, liberdade na informação a prestar por escrito. (...) O artista não forneceu o trabalho como negociante com intuito de lucro, é um artista de mérito, é um trabalho que ele próprio modelou e esculpiu em madeira e marfim, intitula-se uma estatueta *La femme au châte* e foi exposta em um Salão de Paris no ano de 1912. Esta obra de que o autor não queria se desfazer porque feita com amor próprio de quem sabe o que é arte não foi oferecida, **eu a pedia para o nosso Museu**, oferecendo-lhe preços abaixo daquele que tinha sido marcado na exposição, por estima-la de valor e certamente só se destina a nossa Escola, o prof. P. Verdièr consentiu em cede-la.⁸¹

Após tantos anos na direção da ENBA a sua saída da Escola não foi tranqüila, em 1911 uma campanha feita no jornal *A Noite* promoveu uma mobilização pela saída do artista do cargo. O motivo principal seria a sua atuação em relação às exposições anuais, que naturalmente trazia a discussão sobre os prêmios de viagem. Alguns artistas como Eduardo de Sá, falavam em acabar com a Escola e fundar os ateliers livres. Apoiavam a idéia entre outros, Arthur Timotheo da Costa, Carlos e Rodolfo Chambelland e Presciliano da Silva. Já o grupo liderado pelo pintor Parreiras, o propõe como novo diretor.

Em 01 de dezembro de 1915 noticia a dualidade de diretores na instituição, tendo sido nomeado um novo diretor quando o primeiro ainda estava atuando em sua gestão:

⁸¹ Documento da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1913. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, (Pasta AI / EN 54). Grafia modernizada.

“Hontem a Escola de Bellas Artes, justamente á hora em que o Brasil quasi todo anciava por ver qual o epílogo do tão falado caso Nilo-Sodré, tirou-se dos seus cuidados e (...) foram creados dous directores para a mesma escola. O mais interessante é que congregação reuniu-se especialmente para eleger o outro diretor, sob a presidência do ainda no exercício de suas funções, o Sr. Bernardelli. Este, declarando não ter mais dúvida de que ainda era e seria por mais alguns mezes diretor, retirou-se. A congregação, então elegeu um novo director, o artista Baptista da Costa.”⁸²

Em fevereiro de 1916, Rodolfo Bernardelli aposentou-se como diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Apenas em 1927 ele foi homenageado com uma medalha de honra na Exposição Geral de Belas Artes, mas por sua produção artística anterior. Sua trajetória como responsável pela direção da Enba durante tantos anos continuava sendo um assunto delicado e pouco mencionado pelos historiadores e críticos de arte.

⁸²Fragmento do jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1915/Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 147.

CONCLUSÃO

A partir da análise, em nossa tese de doutorado, de algumas das principais obras de Rodolfo Bernardelli foi possível perceber o caráter diverso de sua escultura. Em alguns trabalhos o escultor revela-se bastante ousado, subvertendo normas acadêmicas ligadas à tradição dos gêneros artísticos e incorporando inovações da arte européia contemporânea. Em outros, ele segue a risca a solicitação do encomendante, mas não se omite em dar sugestões sobre a realização da obra, não só no que se refere aos materiais a serem utilizados, mas também na própria concepção do trabalho. Esses dados foram considerados de forma pioneira em nosso trabalho e permitem uma compreensão mais aprofundada a trajetória deste escultor.

Bernardelli foi um escultor bastante criativo, como é possível perceber a partir da análise de suas esculturas e projetos, como podemos verificar por meio das diversas maquetes para o Monumento-túmulo de Carlos Gomes ou na proposta bastante ousada para o Túmulo de José Bonifácio, que inauguraria um monumento de caráter político localizado em uma igreja, ligado a um sentido também religioso.

Ele foi um escultor que buscou suas fontes em um repertório iconográfico muito vasto e variado, que incluía obras em escultura e pintura. Vemos em seu trabalho relações com esculturas contemporâneas, como Jean-Baptiste Carpeaux, Jules Dalou, Giulio Monteverde, Achille d'Orsi e Vincenzo Gemito, mas temos ainda modelos do artista que partem de esculturas de Gian Lorenzo Bernini e Giuseppe Sanmartino.

Para algumas de suas esculturas, como procuramos demonstrar em nossa tese, ele partiu da relação com a pintura, e ainda com a ilustração e com a imagem impressa, que fazem parte de um universo mais democrático e popular de circulação das obras, e demonstram a grande novidade do trabalho deste escultor.

Ele integrou uma geração de artistas, como Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, cuja produção tem sido gradualmente melhor compreendida em pesquisas recentes, assim como a atuação desses artistas no cenário das artes brasileiras.

Esperamos, com a pesquisa aqui apresentada, favorecer e incentivar outras que se desenvolvam no sentido de entender a produção dos artistas do final do século XX e começo do XXI, e fazer percebê-los em um momento histórico específico, em que o status da arte e do artista estão se modificando.

A tese foi estruturada a fim de compreender melhor a trajetória do artista, apresentando dados sobre sua vida, seu atelier e suas principais obras, analisadas dentro dos gêneros escultóricos a que pertencem.

A crítica de arte foi outro aspecto importante trabalhado em nossa tese, que buscou compreender como os críticos brasileiros que, em sua maioria eram jornalistas, literatos e teatrológos, receberam as esculturas de Bernardelli, e que caminhos essas obras apontavam, de acordo com o que era percebido por estes.

Por fim, trouxemos alguns poucos dados sobre a gestão de Rodolfo Bernardelli na Escola Nacional de Belas Artes, e nosso último capítulo tem o caráter de uma exposição preliminar sobre esse tema, procurando dar uma abordagem nova a documentos e fontes primárias, para regastar a história da arte em sua ligação com a história da cultura brasileira.

Dessa forma, em nosso capítulo 1, procuramos tratar da figura do artista que foi Rodolfo Bernardelli e das pessoas que integraram a sua geração, lutando várias vezes pelas mesmas batalhas.

Em nosso capítulo 2 foi tratada a produção artística de Bernardelli. É o nosso capítulo mais longo, e incluiu a análise dos trabalhos que consideramos mais significativos, após um extenso levantamento de sua obra. A tarefa mais difícil nesta pesquisa foi reconstituir os processos que levaram a realização de certos trabalhos, já que a documentação se encontra dispersa em acervos entre São Paulo e Rio de Janeiro. Outra

dificuldade foi perceber a proposta do escultor em cada trabalho analisado por nós, o processo foi mais fácil em obras que não tinham um sentido oficial e que deixavam, dessa forma, entrever o artista e o seu pensamento criativo por meio delas.

Bernardelli participou também de um momento artístico muito intenso, tanto no Brasil como na Europa, não só pelas discussões sobre o significado da arte, mas ainda sobre questões de mercado e do ensino artístico, como é possível notar em nossa tese.

O nosso terceiro capítulo aborda a crítica, e foi com prazer que lemos tão variados e ricos textos de época, que permitem perceber a reflexão de grandes nomes do jornalismo e da literatura, em termos de conceitos artísticos, e sobre o papel da arte em meio brasileiro. Os textos de Carlos de Laet, por exemplo, possibilitam-nos perceber um outro aspecto, o da recepção negativa da obra de Bernardelli e das propostas de sua geração, assim como as críticas à direção do escultor na ENBA.

O quarto e último capítulo é relativo ao envolvimento de Bernardelli com o ensino artístico e, como já foi dito, representa apenas uma pequena contribuição, que encerra esta tese feita por uma autora que sonha com a possibilidade de que novas pesquisas e abordagens permitam compreender melhor não só a escultura de Bernardelli, como as obras de outros artistas do final do século XIX e começo do XX no Brasil. Esse foi o grande objetivo da apresentação da produção do escultor em nosso anexo, que esperamos haver alcançado, ao menos parcialmente, ao favorecer o conhecimento da obra de Bernardelli em uma primeira organização, por tipologia, contendo imagens dos trabalhos e seus respectivos acervos.

INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

Arquivo Documental do Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.
Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/UNICAMP
Arquivo pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro.
Centro de Documentação e Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”. Coleção de obras raras.
Coleção de desenhos de Rodolfo Bernardelli. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Coleção de desenhos de Rodolfo Bernardelli. Acervo do Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.
Coleção de desenhos de Rodolpho Bernardelli. Setor de Documentação do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
Coleção Rodolfo e Henrique Bernardelli. Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Gipsoteca Giulio Monteverde, Bistagno, Itália
Kunsthistorisches Institut, Florença, Itália

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBERI, Paolo, FERRARI, Ettore Passalapi. *Le sculture romane di Ettore Ferrari / di Paola Alberi e Ettore Passalapi Ferrari*. Ricerche storiche e bibliografiche di Vincenza Pierelli. Firenze : Firenze Libri, 1992.
ALMEIDA, João Carlos Maciel de. O Panteão dos Andradas. In: SANTOS, Francisco Martins dos. *História de Santos – Poliantéia Santista*. Santos, s.n., s.d.p.175-176
ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003. (Coleção Ciências Sociais).
AMAR o outro mar: a pintura de Malhoa. Lisboa: Ministério da Cultura. Gabinete das Relações Culturais Internacionais, 2003.
AMARAL, Leopoldo. *Campinas: recordações*. São Paulo: s.n., s.d.
ARDITI, Sergio; MORO, Luigi. *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*. Introduzione di Franco Sborgi. Bistagno: Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, 1987.
ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial, Pinacoteca, 2009.
AUGUSTE Preault: sculpteur romantique, 1809-1879 / avec un essai sur la vie de Preault par Charles W. Millard. [Paris]: Gallimard : Reunion des Musees Nationaux, c.1997.
BAROCCHI, Paola. *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*. Firenze: Casa Editrice G. D’ Anna, ca.1990.

BAZIN, Germain. *The History of World Sculpture*. New York: New York Graphic Society, 1968.

BELMONDO, Rosalba Belmondo; LAMBERTI, Maria Mimita. *Davide Calandra : l'opera, la gipsoteca*. Savigliano, [S.N.], 2004.

BERGGREN, Lars; SJÖSTEDT, Lennart. *L'ombra dei grandi: monumenti e política monumentale a Roma (1870-1895)*. Roma: Artemide Edizioni, 1996.

BERRSFORD, Sandra. *Italian memorial sculpture 1820 - 1940: a legacy of love*. London: Lincoln, 2004.

BISSELL, Gerhard. *Pierre LeGros: 1666 – 1719*. Reading : Si Vede, 1997.

BISTOLFI : 1859 - 1933; il percorso di uno scultore simbolista. Casale Monferrato : Edizioni Piemme, 1984.

BOIME, Albert. *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in Nineteen Century France*. Kent: Kent State Univ., 1987.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOUCHER, Bruce. *Italian Baroque Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1998.

BOWNESS, Alan. *Modern European Art*. London: Thames and Hudson, 1997.

BROCOS, Modesto. *A questão do ensino de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: s.n., 1915.

CALDERINI, Marco. *Carlo Marochetti: monografia con ritratti, fac-simile e riproduzioni di opere dell'artista*. Torino: Paravia, 1928.

CALDERINI, Marco. *Vincenzo Vela scultore*. Torino: Ed. d'Arte E. Celanza, 1920

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CARBONCINI, Ana. Virada do século: a escultura em São Paulo. In: DEZENOVEVINTE: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986. p.11-15.

CARRIERI, Raffaele. *Pittura e scultura d'avanguardia 1890-1950 in Italia*. Milano, Ed. della Conchiglia, 1950.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial: Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Relume-Dumará, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CASTELLINI, Don G. Cesare Marchi. *Antonio Allegri, detto il Corregio; Vincenzo Vela e Luigi Asioli*. Corregio: Fratelli Palazzi Tipografi Editori, 1880.

CATELLO, Elio. *Giuseppe Sanmartino: (1720 - 1793)*. Napoli : Electa Napoli, 2004.

CAUSA, Raffaello. *Vincenzo Gemito*. Milano: Fratelli Fabri, 1966.

CAVALCANTI, A. M. T. Entre a Europa e o Brasil: a Faceira, escultura de Rodolpho Bernardelli, e a necessidade de agradar ao público. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares Cavalcanti; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Org.). *Oitocentos, Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 11 ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008, v. 1, p. 159-166.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares Cavalcanti. Belmiro de Almeida (1858-1935), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 266-274.

- CECCHI, Pier Leopoldo. *Studi sull'arte contemporanea : il Vela e Dupré: il monumento a Cavour*. Firenze : Tipografia Editrice dell'Associazione, 1873.
- CECIONI, A. *Scritti e ricordi*. Firenze: Domenicana, 1905.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. *De Almeida Júnior a Almeida Júnior*. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- COELHO Neto. Bellas Artes. In: ASSOCIAÇÃO DO QUARTO CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL. *Livro do Centenário (1500-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901, p.3-77.
- COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.377-416.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005. (Livre Pensar, 17).
- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica Braunschweiger Xexéo. *Vitor Meireles: um artista do império*. Rio de Janeiro: Mnba, Curitiba: MON, 2004.
- CONSTANTINI, Vincenzo. *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*. Milano: U. Hoepli, 1940.
- CONTI, Angelo. *Domenico Morelli*. Napoli : Ruggiero, 1927.
- COPOLA, Maria Rosaria. *Il Vittoriano : Roma / Ministero per i Beni e le Attività Culturali*. Roma : Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008. (Itinerari dei musei, gallerie, scavi e monumenti d'Italia, 77).
- CORACE, Erminia (curadora). *Francesco Jerace : scultore (1853 - 1937)*. Textos de Giovanni Russo ; Carlo Stefano Salerno e Isabella Valente. Roma : EdE, Erminia Corace, 2001.
- COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- COSTA. Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- CUPPARONI, Loreta. La Biennale di Venezia e la scultura italiana tra Ottocento e Novecento. In: STUDI in onore di Carlo Bo. Urbino : Argalia Ed., 1991. *Notizie da Palazzo Albani*; 20.1991, 1/2. p. 255-264.
- DA VELA a Medardo Rosso. *I grandi scultori italiani dell'Ottocento*. Milano, Museo Minguzzi, 26 marzo - 12 luglio 1998. Milano: Skira, 1998.
- DAMIGELLA, Anna Maria. Divisionism and Symbolism in Italy at the Turn of the Century. In: BRAUN, Emily. *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture*. Munich: Prestel-Verlag; London: Royal Academy of Arts, 1989.
- DE CASO, Jacques. *David d'Angers: sculptural communication in the age romanticism* Princeton : Princeton Univ., c1992
- DE MARINIS, Maria Simonetta. *Gemito*. L'Aquila: Japadre, 1993. (Il primicerio ; 9)
- DI GIACOMO, Salvatore. *Gemito*. Prefazione di Giulio Carlo Argan. A cura di Michele Bonuomo. Napoli : Il Mattino, 1988.
- DI GIACOMO, Salvatore. *Vincenzo Gemito: vita e opere*. Napoli: Ed. dell'Amministrazione Provinciale, 1928.
- DIAS, Marisa Guimarães. *Rodolfo Bernardelli 1852-1931*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

- DIAS, Marisa 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.
- DOMENICO Morelli : il pensiero disegnato ; opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino / Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. A cura di Claudio Poppi. Testi Virginia Bertone, Claudio Poppi. Torino, 2001.
- DORATIOTO, Francisco. *General Osório: a espada liberal do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra: Nova História da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DUQUE, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).
- DUQUE, Luis Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- DUQUE, Luis Gonzaga. *Graves & Frívolos (por assuntos de arte)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Sette Letras, 1997.
- DUQUE, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).
- EISENMANN, Stephen. *História crítica del arte nel siglo XIX*. Madri: Ediciones Akal, 2001.
- ETTORE Ferrari : tra le muse e la politica / Ettore Passalalpi Ferrari. Città di Castello (Pg) : Edimond, 2005. (Collana Imago)
- EULÁLIO, Alexandre. O século XIX. In: MARINO, João (org.). *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p.117-121.
- FALLETTI, Franca. La Gipsoteca di Lorenzo Bartolini nella Galleria dell'Accademia a Firenze. In: Simonella Condemi Lazzeri [org.]. *Le Gipsoteche in Toscana : primo censimento per una prospettiva nazionale*. Borgo a Buggiano: Vannini, 2002, p. 123-131
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Texto da edição original publicado em ArteData, 1998.
- FIORINO, Vinzia; RENZONI, Stefano. *La patria in marmo : i monumenti nazionali a Pisa*. Pisa : Edizioni ETS, 2005.
- FLERES, Ugo (ed.). *Ettore Ximenes: sua vita e sue opere*. Bergamo : Ist. Ital. Arti Grafiche, 1928.
- FRANÇA Júnior, Joaquim José da. *Folhetins*. Prefácio e coordenação Alfredo Mariano de Oliveira. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926.
- FRANÇA Júnior, Joaquim José da. *Relatório sobre pintura e estatuaría*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874.
- FRANÇA, José Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, [1966].
- FRANCESCO Paolo Michetti : dipinti, pastelli, disegni / Fondazione Francesco Paolo Michetti. Napoli : Electa Napoli, 1999.

- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.
- GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954.
- GATTI, Angelo. *Vincenzo Vela*. Roma: Cremonese Ed., 1944.
- GEMITO, Vincenzo. *Catalogo della mostra di sculture e disegni di Vincenzo Gemito*. Milano: Castello Sforzesco, 1938.
- GEMITO. Testo di Alfredo Schettini. Introduzione di Enrico Somaré. Milano : Edizioni dell'Esame, 1944.
- GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Köln: Taschen, 1999.
- GIOVANNI Dupré : taccuino di viaggio e disegni inediti / a cura di: Paolo Ciardi-Dupré e Raffaella Marcucci. Firenze : Edizione Medicea, 1988.
- GIUFFRÈ, Maria et all. *L'architettura della Memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città, 1750 – 1939*. Milano : Skira, 2007
- GRASSO, Franco. *Mario Rutelli. Uno scultore tra due secoli*. S.l.] : Ed. Ariete, 1989.
- GUIDA critica della Esposizione Artistica Internazionale di Roma 1883 : con la pianta dell'Esposizione / L. Bellinzoni. Roma : Fratelli Treves Editori, 1883.
- GUTHKE, Karl Siegfried. *The gender of death: a cultural history in art and literature*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. HAMILTON, George Heard. *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*. New Haven: Yale Univ. Press, 1993.
- JANSON, Horst W. et all. *La scultura nel XIX secolo*. Bologna : CLUEB, [1984].
- JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c. 1985].
- JULIEN, Pascal. Édifiante souffrance : l'agonie extatique, du Bernin à Pierre Legros. In: Le BERNIN et l'Europe : du baroque triomphant à l'âge romantique. Textos reunidos por Chantal Grell et Milovan Stanič. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- KNAUSS, Paulo (org.) *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- KNAUSS, Paulo. A afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: OITOCENTOS: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008. 178-186.
- KRAUSS, Rosalind. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAMBERTI, M. M. 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti. In: *STORIA dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1982. v. 7. p.5-123.
- LAVAGNINO, E. *L'Arte Moderna dai neoclassici ai contemporanei*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1955.
- LE FESTE di Bologna, *L'Illustrazione Italiana*, XXIII, vol. II, 28 giugno 1896, pp.3-4.
- LÉON, Néstor Ponce de León. *The Columbus Gallery. The 'Discoverer of the New World' as represented in Portraits, Monuments, Statues, Medals and Paintings Historical Description*. BiblioBazaar, LLC, 2009
- LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França 1700-1789*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998

- LEVI, Primo. *Il secondo rinascimento*. Roma : Stabilimento Tipografico Italiano, 1883.
- LEZIONI di storia dell'arte / FAI, Fondo per l'Ambiente Italiano. Milano: Skira. v.4. Dall'Impressionismo alla cultura artistica contemporanea, 2005.
- LIMONCELLI, Mattia. *Commemorazione di Vincenzo Volpe, Achille d'Orsi e Vincenzo Gemito*: (Circolo Artistico Politecnico, 19 maggio 1929). – Napoli : Giannini, 1929
- LIPPI, Filippo. *LE BELLE Arti a Torino : lettere sulla IV Esposizione Nazionale*. Milano: Ottino, 1880.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. London: Thames and Hudson, 1972.
- LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MAGALHÃES Júnior, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966. .
- MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*. 2ª ed. Torino: Einaudi, 1992.
- MANTURA, Bruno. Temi di Gemito. In: *Temi di Vincenzo Gemito / XXXII Festival dei Due Mondi; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli*. Roma : De Luca, 1989, p. 13-18.
- MARCHIORI, G. *Scultura italiana moderna*. Venezia: Alfieri, 1953.
- MARCHIORI, Giuseppe. *Scultura italiana dell'ottocento*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1960.
- MARGERIE, Laure de. *Carpeaux: la fièvre creative*. Paris: Gallimard, Reunion des Musées Nationaux, c.1989. (Les Dossiers du Musée d'Orsay).
- MARINIS, Maria Simonetta de. *Il tempo, la vita e l'arte do Achille d'Orsi*. Roma: Japadre, 1984.
- MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation, 1870–1910*. New York: Skira, 1990. p.125.
- MATTOS, I. R. *O tempo saquarema*. São Paulo: HUCITEC/INL, 1987.
- MAZZA, Germana (curadora). *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi/Città di Casale Monferrato*. Casale Monferrato, 2001.
- MAZZOCCA, F. Canova e la svolta romantica. *Appunti sulla Maddalena penitente*. 800 italiano. II, 5, marzo 1992, pp. 4-11.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Editora da Universidade Rural do Rio de Janeiro, 2007.
- MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICHELI, Mario de. *La scultura dell' Ottocento*. Torino, UTET, 1992 (Storia dell'arte in Italia).
- MIGLIACCIO, L. A Escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. In: XXIII - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora do EBHA, 2004. v. 1. p. 239-248.
- MIGLIACCIO, L. O século XIX. In: *BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000. p.36-187.
- MIGLIACCIO, Luciano. A escultura monumental no Brasil do século XIX: a criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. ANAIS do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2004, p.240-240.

- MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares Cavalcanti; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Org.). Oitocentos, Arte Brasileira do Império à Primeira República. 11 ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008, v. 1, p. 159-166.
- MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. A Moema de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem. In: ARTE brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial, Pinacoteca, 2009.
- MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. In: MARQUES, Luiz (org.). 30 mestres da pintura no Brasil. São Paulo: Masp, 2001 p.33.
- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni. Il XIX secolo*. Milano: Electa, 2006.
- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. *O ensino artístico no Brasil*. Rio de Janeiro: s.n., [1938].
- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Subsídios para a história da escultura, gravura e desenho do Rio de Janeiro (1889-1930). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, v. 296, jul-set.1972.
- MORELLI, Domenico. *Domenico Morelli e suo tempo*. Napoli: Electa, 2005. (Catálogo de exposição ocorrida no Castel Sant'elmo, Nápoles)
- Morgan, Hilary and Peter Nahum. *Burne-Jones, The Pre-Raphaelites and Their Century*. London: Peter Nahum, 1989.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (BRASIL). *Estudos decorativos para o Teatro Municipal, na coleção do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: O Museu, 1989.
- NAGIB, Francisco. *João Batista da Costa*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.
- NATOLI, Domencio. *Giovanni Nicolini scultore*. Roma : Bernardo Lux Editore, 1909.
- NOCENTINI, Giovanni. *Vincenzo Gemito : sculture e disegni*. Arezzo : Edizioni Helicon - Arte, 2001.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. London: Penguin Books, 1971.
- OCTÁVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934. 3 vs.
- OJETTI, Ugo. *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*. Milano: Bestetti e Tumminelli, 1924
- PANOFSKY, Erwin. *Tomb sculpture : four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York : H.N. Abrams, [1964]
- PASQUALINI, Maria Teresa. *Il monumento a Giuseppe Garibaldi : Rovigo 1882 - 1896*. Rovigo : Minelliana, 1996.
- PATERNOSTRO, Zuzana. A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: o início da coleção. In: ARAÚJO, Emanuel (curadoria geral). *O grupo do Leão e o naturalismo português*. São Paulo: Pesp, 1996. p.23-25.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PICCOLI, Valéria. As três raças do império. In: *O BRASIL redescoberto*. Carlos Martins, curadoria geral. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999. p.37-54.

- PINELLI, Antonio. Le rispettabili accortezze della professione : lo scultore Stefano Galletti tra purismo e verismo. In: *Scultori nella Roma dell'Ottocento*. – Roma : Carocci, 1999. – (Ricerche di storia dell'arte ; 68.1999).
- PINOTTI, Gianna. *Francesco Barzaghi (1839 - 1892)*. Mantova : Sartori, 2006.
- PONTES, Eloy. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1944, p.338. (Coleção Documentos Brasileiros).
- POOL, Phoebe. *Delacroix*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Londres: Hamlyn, 1987.
- POPE-HENESSY, John Wyndham. *Introduction to Italian sculpture*. London : Phaidon, 1963. v.2
- PRIAN, F. *Omaggio allo scultore Giulio Monteverde*. Acqui Terme, 1979. (Catálogo de exposição)
- PRIAN, Francesco. *Giulio Monteverde, scultore*. Tese di Laurea - Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli studi di Genova, 1976.
- PUVIS de Chavannes : 1824 - 1898 / The National Gallery of Canada, Ottawa, 1977.p.107
- RAGAZZI, Franco (curador). *Da Fattori a Nomellini : arte e Risorgimento*. Comune di Chiavari . Genova : De Ferrari, 2005
- READ, Herbert Edward. *A Concise History of Modern Sculpture*. New York: F.A. Praeger, 1964.
- REIS JÚNIOR, J. *Belmiro de Almeida 1858-1935*. Prefácio Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.
- REIS JÚNIOR, J. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1943.
- RHEIMS, Maurice. *Le sculpture au dix-neuvième siècle*. Paris: Arts e Métiers Graphiques, 1972.
- RIBEIRO, Clovis. *Brazões e bandeiras do Brasil*. São Paulo: Editora Ltda, 1933.,
- RICCI, Corrado. *Davide Calandra scultore*. Milano : Alfieri & Lacroix, 1916.
- RICCI, Paolo. *ARTE e artisti a Napoli. 1800 - 1943; cronache e memorie*. Napoli : Edizione Banco di Napoli, 1981.
- RICORDO della Esposizione Nazionale di Belle Arti, Torino 1880. Milano : Fratelli Treves Editrice Tipografica, 1880.
- RICORDO per l'Esposizione Nazionale di Belle Arti e Congresso artistico Nazionale / Esposizione Nazionale di Belle Arti . Torino : Tipografia Roux e Favale, 1880.
- RODOLFO Bernardelli: acervo do Mnba. Texto de Luiz Rafael Vieira Souto. Rio de Janeiro: Divisão de Acervo Artístico e Documental: Mnba, 1985.
- RODRIGUES LOPEZ, Emílio Carlos. *Festas públicas, memória e representação: um estudo sob as manifestações políticas na corte do Rio de Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.
- ROMA capitale / a cura di Vittorio Vidotto. F. Bartolini. Roma: Laterza, 2002. (Storia di Roma dall'antichità a oggi)
- ROPS, Félicien. *Félicien Rops: 1833-1898*. Paris: Flammarion, 1985. Catálogo de exposição retrospectiva ocorrida no Musée des Arts Decoratifs, em Paris e no Musée des Beaux-Arts Jules Cherêt, em Nice.
- ROSA, Angelo de Proença. Os irmãos Bernardelli. In: *Aspectos da Arte Brasileira*. SOUZA, Wladimir Alves (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p.72-82.
- SALA, Dalton. Museu Nacional de Belas Artes. In: *ACERVO Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Santos, 2002. p.124-130.

- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALLES, C.H. e MATTOS, C. V. *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp/Museu Paulista/Imprensa Oficial,. 1998.p.90.
- SAPORI, Francesco. *Giovanni Duprè*. 2. ed. Torino : Edizioni d'Arte E. Celanza, 1919. (I maestri dell'arte ; 2)
- SBORGI, F. *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Torino: Artema, 1997.
- SCALPELLI e pennelli : IV Esposizione nazionale di belle arti ; rifiutati, assenti / Fabrizio Fontana. – 2. ed. Torino : Tip. Roux e Favale, 1880.
- SCARDINO, Lucio. Davide Calandra In: BORSI, Franco. *L'aula di Montecitorio* : Basile, Sartorio, Calandra. Milano : Ricci, 1986. (Quadreria).
- SCARPELLINI, Pietro. *La scultura italiana dell'800*. Milano: Fratelli Fabbri, 1966. (I Maestri della scultura, 82)
- SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do Imperador: D.Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- SCOTT, Nancy J. *Vincenzo Vela: 1820 - 1891*. New York: Garland, 1979. (Outstanding dissertations in the fine arts)
- SERAPHIM, Mirian. 1890 – o primeiro ano da república agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti. CAVALCANTI, Ana M. T. et all (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p.257-272.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. Coleção: Tudo é história. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- SILVA, H. Pereira. *Crítica de atelier*. Rio de Janeiro: Sociedade Editora e Gráfica Ltda, 1959.
- SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.
- SOBRINHO, Costa e Silva. *Um túmulo para o Patriarca da Independência*. Santos, s.n., s.d
- SPALLETTI, Ettore. *Giovanni Duprè*. Fotogr. di David Finn. Milano : Electa, 2002.
- SPALLETTI, Ettore. *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*. Firenze: Casa di Risparmio di Firenze, 1985.
- SPALLETTI, Ettore. La Carità educatrice di Lorenzo Bartolini. In: CAPECCHI, Gabriella [org]. *Palazzo Pitti : la reggia rivelata*. Firenze : Giunti, 2003. p. 210-227
- SPALLETTI, Ettore. Natura, stile e pensiero nell'opera di Lorenzo Bartolini. In: PAOLUCCI, Antonio. *Palazzo degli Alberti : le collezioni d'arte della Cariprato* / Milano : Skira, 2004. p. 40-47
- SPINOSA, Nicola. Gemito e Napoli. In: MANTURA, Bruno (org.) *Temî di Vincenzo Gemito / XXXII Festival dei Due Mondi ; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli*. Roma : De Luca, 1989, p. 9-11.
- TIZIO, Franco di. *Francesco Paolo Michetti : nella vita e nell'arte*. Pescara : Ianieri, 2007.
- TODISCO, Elisa. *Ettore Ximenes: dalla martorana di Palermo a San Paolo del Brasile*. Università degli Studi di Pisa, 2001-2002.

- TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2001.
- TORINO e l'esposizione italiana del 1884 : cronaca illustrata della esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1884. Torino: Roux e Favale, 1884.
- TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- VACCANI, Celita. *O aspecto artístico do baixo-relevo*. Rio de Janeiro, 1952. Tese de concurso para provimento da cadeira de modelagem da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.
- VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro, s.n., 1949. Tese de concurso para provimento da cadeira de escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.
- VALLADARES, Clarival. *Arte e sociedade nos cemitérios do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. 2vs.
- VIGEZZI, Silvio. *Scultura italiana dell'Ottocento*. Milano : Ceschina, 1932.
- VINCENZO Vela, scultore : cinquanta tavole. Torino : Calanza, 1920. –
- WAGNER, Anne M. *Jean-Baptiste Carpeaux: sculptor of the Second Empire*. 1990. New Haven: Yale University Press, 1986.
- WEST, Alison. *From Pigalle to Préault: neoclassicism and the sublime in French sculpture, 1760 - 1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- WITKOWER, Rudolf. *A escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- XEXÉO, Pedro Martins Caldas; SOUTO, Luiz Rafael Vieira. *Teatro Municipal: 1989*. Rio de Janeiro: s.n., 1989.

PERIÓDICOS

- [AGOSTINI, Ângelo]. [Comentários sobre obras de Rodolfo Bernardelli apresentadas na Exposição Geral de Belas Artes de 1879. Salões caricaturais]. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 4, n.135, p.[8], março 1879.
- [NOMEAÇÃO de Rodolfo Bernardelli]. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 out. 1885, p.1.
- [Rodolpho Bernardelli]. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1875, p.2
- A ENTREGA do Monumento á Cidade. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 04 maio 1900, p.3.
- A ESTATUA “A Faceira” reproduzida em bronze. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1911, p.1.
- A.B. Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 abril 1886, p.2.
- ACADEMIA de Belas Artes. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1885, p.1
- ACADEMIA de Bellas Artes (exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 58, n.106, p.1, 17 abr. 1879. Folhetim do Jornal do Commercio, p.1.
- ALMEIDA Reis. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1888, p.2.
- AMICIS, E. De. Il monumento di Monteverde. *L'Illustrazione Italiana*, V, vol.I, 5 maggio 1878. p.289-291.
- ARTES e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1890, p.1.
- ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1886, p.3.
- ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1886, p.1.
- ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1886, p.1

AZEVEDO, Arthtur. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 maio 1897, p.1.

AZEVEDO, Arthur de. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 set. 1899, p.1.

AZEVEDO, Arthur de. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 out. 1897.

AZEVEDO, Arthur. A Exposição de Bellas Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1904, p.1.

AZEVEDO, Arthur. Bellas Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1902, p.1

AZEVEDO, Arthur. Bellas-Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 04 set. 1901, p.1.

BANQUETE Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1894. p.1.

BECCARO, R. La Gipsoteca Giulio Monteverde, *Iter, ricerche fonti e immagini per un territorio*, n. 10 anno III, numero 2 – giugno 2007, pp. 46-63.

BELLAS Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1890, p.1.

BELLAS Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 out. 1885.p.1

BELLAS-ARTES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 mar.1890, p.1

BELLAS-Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 abril 1890, p.1.

BELLAS-ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1887, p.1-2.

BERNARDELLI por Adalberto de Mattos, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago 1930, Sup.,p.3.

BETTÒLI, Parmenio. Artisti contemporanei: Giulio Monteverde. *Emporium*, 10.1899, p. 1-22.

BINAGUI, Cornelia Celio. *Lo scultore del Realismo: Vincenzo Vela e le sue opere ticinesi. Arte & storia*, 2.2001,5, p. 62-74.

BLEYS, Rude. *Images of ambiente: homotextuality and Latin American art, 1810-today*. Nova York: Continuum, 2000., p.29.

BOITO, Camillo. Il Bello nella Esposizione. *Torino e L'Esposizione Italiana del 1884*, Torino e Milano, Boux e Favale Fratelli Treves, p..413.

BORRELLI, Genaro. Il bozzetto del Sanmartino per il Cristo velato della cappella Sansevero. In: *Napoli nobilissima*, [3.Ser.] 13.1974, p. 185-189.

BRAVO, Carlo del. Il bozzeto dell'Abele' di Giovanni Duprè. *Paragone*. Florença, ano 23, n. 271, set. 1972, pp.69-78.

CAPORALE, Aldo Actis. Contributo per la conoscenza della scultura funeraria nel Pinerolese. In: *Archeologia e arte nel Pinerolese e nelle valli Valdesi*. Bruno Signorelli e Pietro Uscello (org.) Torino : Celid, 1999. *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* ; N.S. 51.1999. p. 519-535

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

CHIRTANI, L. Belle Arti. Concorso per il monumento a Garibaldi da erigersi in Milano. In: *L'Illustrazione Italiana*, Milão, n.34, 23 agosto 1885, p.123. COMELLO, E. Giulio Monteverde scultore, *Rivista di Storia, Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria*, XVII, fasc. VI-VII, 1918, p. 29.

DAMI, Luigi. Francesco Mochi. *Dedalo*, 1924-1925, ano V, volume, I, 19 p.99.

DE DOMINGO a Domingo. *Revista Semanal. O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 abril 1886, p.2.

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

ELOY, o heroe. De Palanque. *Novidades*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1887, p. 1.

ELOY, o heroe. De Palanque. *Novidades*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1887, p.1.

ELOY, o herói. De Palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1886, p.1

ENDERS, Armelle. O plutarco brasileiro: a produção de vultos nacionais no Segundo Reinado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.14, n.25, p.1-180, 2000.

ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jan.1890, p.3.

ESCOLA Nacional de Bellas Artes, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1894, p.2.

EXPOSIÇÃO de 1890. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1890, p.2. Bellas-Artes.

EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 abril 1890, p.2. Bellas-Artes.

FANTASIO. Fantasio na Exposição. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 set. 1895, p.1.

FANTASIO. Fantasio na Exposição: Moema. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 04 set.1895, p.1.

FERGONZI, Flavio. Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889 - 1915). *Prospettiva*, 95/96.1999(2000), p. 24-50

FLERES, Ugo. Rivista Artistica V-Palestina. *Torino e L'Illustrazione Italiana*, Milão, 1884, p.270.

FRANÇA Júnior. Artes. *O Paiz*, 27 de maio de 1889, p.1 Echos Fluminenses. p.1.

FRANÇA Júnior. Bellas Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1886, p.2. Coluna Echos Fluminenses.

FRANÇA Júnior. Nós. *O Paiz*, 18 jan. 1886, p.1-2. Coluna Echos Fluminenses.

GENERAL Osório. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1894, p.2.

GUANABARINO, Oscar. A Exposição de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1884, p.1.

Guanabarino, Oscar. A Exposição de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1884, p.1.Folhetim do *Jornal do Commercio*.

GUANABARINO, Oscar. Concertos. Felix Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 out. 1886, suplemento ao número 295. Diversões.

GUANABARINO, Oscar. Monumento Osório. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1887, p.2.

HASKELL, Francis. Pierre Legros and a statue of the Blessed Stanislas Kostka. *The Burlington Magazine*, v.97, n.630, (Sep.,1955), p.187-291.

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

IL MONUMENTO a Bellini di Catania. *L'Illustrazione Italiana*, X, vol.I, 22 settembre 1883, pp.286, 288.

IL MONUMENTO ad Alessandro Rossi dello scultore Giulio Monteverde. *L'Illustrazione Italiana*, XXIX, vol. II, 12 ottobre 1902, p. 282.

JOSÉ de Alencar. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 maio 1897, p.1.

JOSÉ Malhoa. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 mai. 1906, p.4.

L'Illustrazione Italiana, Milano, anno xix, n. 41, 9 ottobre 1892, p.244.

LAET, Carlos de. Microcosmo (chronica semanal). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1888,p.1.

LAET, Carlos de. Microcosmo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1886, p.1.

LAMBERTI. Mimita. Aporie dell'arte sociale: il caso Proximus Tuus. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Pisa, `serie III, v. XIII, 4, p.1077-1137.

MALLET, Pardal Pela Academia II. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1890,p.1

MALLET, Pardal. Academia das Bellas Artes, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1890, p.1.

MALLET, Pardal. Academia de Belas Artes III. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 jun. 1890, p.1.

MALLET, Pardal. Academia de Bellas Artes II. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07 junho 1890, p.1

MALLET, Pardal. Academia de Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*, 30 maio de 1890, p.1

MALLET, Pardal. Ainda a Academia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1890, p.1.

MARCIAL. Bellas-Artes, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 13, 21 jan.1888, p.6.

MATTOS, Ana Lúcia de. Monumento do descobrimento do Brasil por Rodolfo Bernardelli. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, n.4. Rio de Janeiro: Mnba, 1942. [n.p.]

MENDONÇA, Arthur de. Osório e Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1894, p.1

MICHELI, Mario de. Francesco Jerace : la scultura del secondo Ottocento nelle prove di uno dei suoi migliori interpreti. *800 italiano*, 1.1991,3, p. 37-44.

MIGLIACCIO, L. Fonti e suggestioni europee nella pittura de storia brasiliana del XIX secolo. *Studi latinoamericani*, Udine, n.2, p.129-141, 2006.

MIGLIACCIO, L. Great expectations: Brazilian XIXth century art and the pursuit of a national identity. *Ciência e Cultura. Journal of the Brazilian Association for the Advancement of Science*. v.51 (5/6), p.477-484, Sep-dec. 1999.

MONUMENTO a Carlos Gomes. *Correio Popular*, Campinas, 21 de maio de 1899.

MONUMENTO a Osório. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1894, p.1.

MORAES Filho, Mello. Academia das Bellas Artes, Secção de Estatuária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1875, p.3.

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

MORAES, Cosme de. O Salão de 1895 IV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 out. 1895, p.1.

NOTAS sobre arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1895, p.2.

O SALÃO. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 set. 1905, p.1.

O.B. Bernardelli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 abril 1890, p.1.

OJETTI, Ugo. L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti. *Dedalo*, 5.1924,5, p. 324.

ORANO, Paolo. Artisti contemporanei : Ettore Ferrari. *Emporium*, 11.1900, p. 407-426.

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

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

P.M. Ateliê Livre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1890, p.1.

PALAZZOLO, C. Giovan Battista Amendola. Uno scultore partenopeo e i suoi contatti con l'arte europea. *800 Italiano*, II, 5, marzo 1992, pp.41-45.

PARREIRAS, Antonio. Escola Nacional de Belas Artes. Tiro de honra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1891. p.3.

Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 79-103 (2002-2003).

PEDERNEIRAS, Mario. Tradições, *Kosmos*, novembro 1906, Citado em p.523.

PEIXOTO, Cosme. A propósito do Salão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1894, p.1

PEIXOTO, Cosme. Falsificação Esculptural I. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1894, p.1.

PEIXOTO, Cosme. Falsificação Esculptural I. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1894, p.1.

PEIXOTO, Cosme. Falsificação esculptural III. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1895, p.1 Folhetim.

PEIXOTO, Cosme. Falsificação esculptural IV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1895, p.1.

PEIXOTO, Cosme. Monopólio artístico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan.1895, p.1.

PEIXOTO, Cosme. O salão de 1894. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov.1894, p.1.

PEIXOTO, Cosme. Salão de 1890 IV. *Diário do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 abril 1890, p.1.

PEQUENOS Echos. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 12, nº 451, 19 fev. 1887.

PINA, Mariano. Bellas-Artes. A 2ª Exposição Geral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 set. 1895, p.1.

PINTO, Manuel de Souza. O momento a Carlos Gomes. *Renascença*, Rio de Janeiro, agosto 1905, ano II, n.18, p.45.

RAUL D. [Santo Estevão]. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, março de 1879, p.2.

REUNIÃO de Artistas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1890, p.1.

RICCI, Cláudia Thurler. Eclétismo e Civilização. In.: OITOCENTOS – Arte Brasileira do Império à Primeira República / Organização Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle.– Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008.p.293.p289-298.

RICCI, Cláudia Thurler. Museu Nacional de Belas Artes: arquitetura eclética. *Nossa História*, São Paulo, ano 2, n.20, 2005. p.36-37.

RODOLPHO Bernardelli – Medalha de Honra para o Salão de 1927. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 ago.1927, p.1.

RODOLPHO Bernardelli. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 set. 1876, p. 1

RODOLPHO Bernardelli: Christo e a Adultera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 21 out. 1885.

SCRIBNER, Charles. Bernini's Last Works. *Proceedings of the American Philosophical Society*, v.135, n.4 (dec.1991), p.490-509.

SILVA, Ana Rosa Clochet da. O homem que inventou o Brasil. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, julho de 2004, p. 84-87

SOUZA, Adriana Barreto de. Osório e Caxias: os militares que a república queria guardar. *Varia História*, Belo Horizonte, n.25, jul. 2001, p.

SPALLETTI, Ettore. Note su alcuni inediti di Giovanni Duprè. *Paragone / Arte*, 1972, v. 23, n. 271, p. 78-88.

STEPPLE, H. O atelier de Bernardelli IV. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1889, p.2.

STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli II. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1889, p.3.

- STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli III. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1889, p.3.
- STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1889, p.2.
- TEIXEIRA de Freitas. A homenagem ao jurisconsulto. A pedra fundamental. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1905, p.1.
- UM BELLO Quadro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 06 out.1887.p.1.
- VERIM, Julio. Espécie de Chronica. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 12, 19 de novembro de 1887, p.2.
- VIRNA, Cinzia. La collezione Ximenes della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea : appunti per una biografia dell'artista. *Bollettino dei musei comunali di Roma*, N.S. 8.,1994, p. 140-159
- VITIELLO, R. La "Galleria Monteverde". La fotografia come fonte per il percorso di uno scultore. *Bollettino dei Musei Civici genovesi*, ano XXIII, n.68/69, maio-dez. 2001.
- X. Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1889, p.3-4.
- X. Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1887, p.6-7.
- X. Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1887, p.6.
- X. Exposição de Bellas Artes. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 5 set.1895, p.1
- ZANCHETTI, Giorgio. In margine a un catalogo di Vincenzo Vela. *L' uomo nero*, 3.2006,4/5, p. 498-514.

MEIO DIGITAL

- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ana_cavalcanti.pdf. Acesso em 21 fev. 2008.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm.
- DAZZI, Camila. "A Reforma de 1890" – Continuidades e Mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>. Acesso em 10 jan. 2011.
- ENDERS, Armelle. "O Plutarco brasileiro": a produção de vultos no Segundo Reinado. Disponível em www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/283.pdf. Acesso em 19 maio 2009.
- GRANGEIA, Fabiana Guerra. A Crítica de Arte em Oscar Guanabara: Artes Plásticas no Século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarino.htm. Acesso em 20 ago. 2010.
- LEAL, Elisabete da Costa. O Calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento do Brasil em 1890: versões de história e militância positivista. Disponível em: www.scielo.br/pdf/his/v25n2/03.pdf. Acesso em 22.10.2010.
- MOTA, Lúcio Tadeu. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e as propostas de integração das comunidades indígenas no estado nacional. Disponível em: www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/.../DIÁLOGOS09.doc. Acesso em 20.09.2010.

TURAZZI, Maria Inez. Os melhoramentos da nação e a documentação fotográfica das obras públicas no Brasil. Acesso em 8/05/2009. Disponível em <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Turazzi01.htm>

DISSERTAÇÕES E TESES

DAZZI, Camila Carneiro. *As relações Itália-Brasil na arte do segundo Ottocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

GRANGEIA, Fabiana de A. G. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

JESUS Silva, Rosângela de. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do segundo reinado*. Campinas, 2005. 271p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: [s.n.], 1997. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, p.16-17.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Campinas, 2010. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas.

RIZZO, Ricardo M. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Depto. de Ciências Políticas/FFLCH/USP, 2007.

ROSEMBERG, L. R. B. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SILVA, Karla Goularte da Silva. *Os Nacionalismos nos livros de leitura da Primeira República (1889-1930)*. Criciúma: S.N., 2010 Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc, Curso de Pós-Graduação em Educação. Dissertação de Mestrado em Educação.

SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas, 2005. 271p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

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

ANEXO

OBRAS DE RODOLFO BERNARDELLI

MONUMENTOS PÚBLICOS

Fig.1B - *Monumento a General Osório*, 1894
Rio de Janeiro (RJ)
Reprodução fotográfica (fotos à direita): Maria
do Carmo Couto da Silva





Fig.2B - *Estudo para o monumento ao general Osório, s.d.*
gesso, 30,0 x 17,0 x 13,0 cm
assinada Rod Bernardelli
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

Fig.3B - Relevo do *Monumento a General Osório*, 1894 - Batalha de 24 de maio
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva



Fig.4B - Relevo do *Monumento a General Osório*, 1894 - Batalha do Passo da Pátria
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva





Fig.5B - *Monumento a Duque de Caxias*, 1899

Rio de Janeiro (RJ)

Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva



Fig. 6B - *Monumento a Duque de Caxias*, no começo do século XX.

Fotografia de Augusto Malta

Acervo Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, RJ

Fig.7B - *Relevo Caxias em Assunção* do *Monumento a Duque de Caxias*, 1899
Reprodução fotográfica Maria do Carmo Couto da Silva



Fig.8B - Relevo do *Monumento a Duque de Caxias*
Batalha de Ipororó
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva



Fig.9B - *Monumento a José de Alencar*,
1897
Rio de Janeiro (RJ)

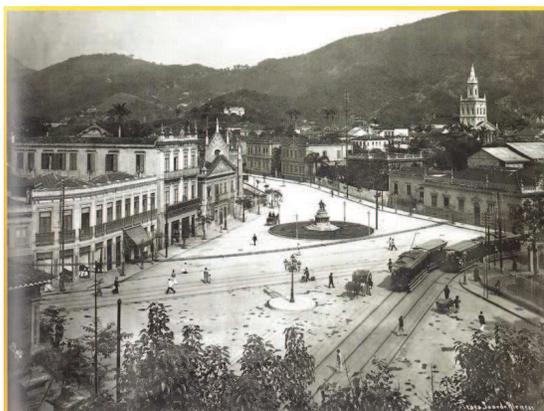


Fig.10B – Praça José de Alencar, 1906
Fotografia de Augusto Malta.



Fig.11B - *Monumento a José de Alencar*
(detalhe)
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.12B - Relevo "Iracema", 1897
Monumento a José de Alencar
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.13B - Relevo "Guarani", 1897
Monumento a José de Alencar
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig. 14B - Relevo "Sertanejo", 1897
Monumento José de Alencar
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig. 15B - Relevo "O Gaúcho", 1897
Monumento a José de Alencar
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig. 16B
Medalhão *Iracema* para o Monumento a
José de Alencar, 1897
Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.17B
Medalhão *Peri*
Monumento a José de Alencar, 1897
bronze, 52 x 52cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.18B
Medalhão “Ceci”, 1897
Monumento a José de Alencar
bronze
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.19B
Medalhão “Martim”, 1897
Monumento a José de Alencar
bronze
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva

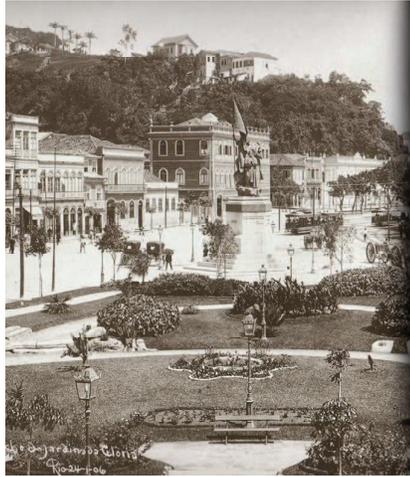


Fig. 20B
Augusto Malta, Jardins da Glória, Rio de
Janeiro, 1906



Fig. 21B
Monumento ao Descobrimento do Brasil,
1900



Fig. 22B
Figuras do Monumento ao Descobrimento
do Brasil, 1900



Fig.23B
Maquete para o monumento
"Descobrimento do Brasil" , 1899
gesso patinado, 46,0 x 19,0 x 21,0 cm
sem assinatura
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de
Janeiro (RJ)
doação, Henrique Bernardelli, 1937



Fig. 24B
Monumento a Teixeira de Freitas, 1905
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva



Fig. 25B
Imagem publicada na revista
Renascença, Rio de Janeiro, n.43,
set.1907, p.99.



Fig. 26B
Monumento a Carlos Gomes, 1905



Fig.27B
Monumento a Carlos Gomes, 1905
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva



Fig.28B
Maquete de Monumento fúnebre a
Carlos Gomes
Centro de Ciência e Letras de Campinas
Reprodução fotográfica: Maria do
Carmo Couto da Silva

Fig.29B
Maquetes do Monumento-túmulo de
Carlos Gomes, publicadas na revista
Renascença, 1905





Fig.30B
Maquete do Monumento-túmulo de
Carlos Gomes, publicadas na revista
Renascença, 1905



Fig.31B
Maquete do Monumento-túmulo de
Carlos Gomes, publicadas na revista
Renascença, 1905



Fig.32B
Maquete do Monumento-túmulo de
Carlos Gomes, 1905

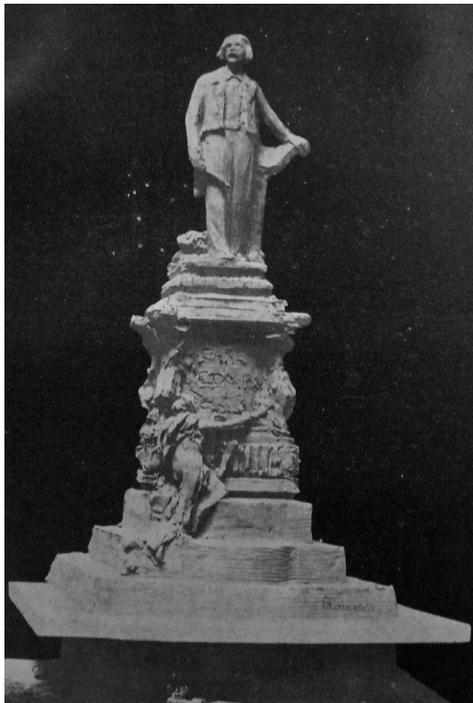


Fig.33B
Maquete para o Monumento-Túmulo a
Carlos Gomes , 1900 / 1905
gesso, 58,0 x 45,0 x 17,0 cm
Museu Nacional de Belas Artes
Publicada na revista *Renascença*, 1905



Fig. 34B
Monumento a Cristiano Ottoni
Central do Brasil, Rio de Janeiro (RJ)
Imagem publicada em WEISZ, Op.cit.,
p.138



Fig.35B
Monumento a Francisco de Castro, 1908
Rio de Janeiro, RJ
Fotografia publicada na revista
Renascença,



Fig. 36B
Primeira maquete do Monumento ao
Barão de Mauá, ca.1910



Fig. 37B
Monumento a Barão de Mauá, 1910
Rio de Janeiro, RJ



Fig. 38B
Maquete para monumento do Barão do Rio Branco, 1912
gesso, 48 x 42 x 29 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ



Fig. 39B
Maquete para monumento do Barão do
Rio Branco, 1912
gesso, 60 x 22 x 25 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de
Janeiro, RJ

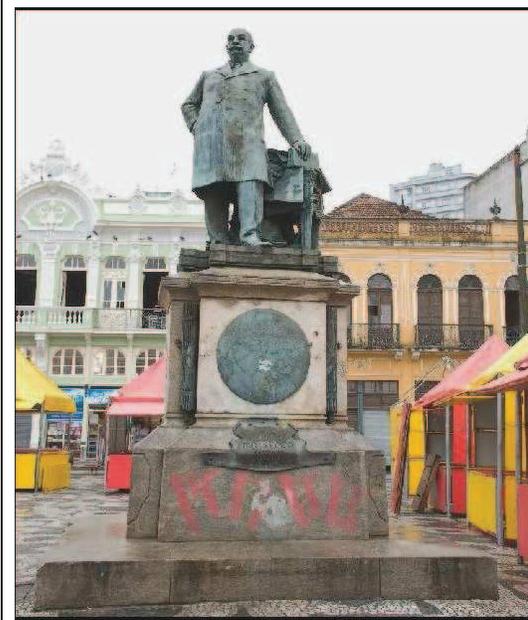


Fig. 40B
Monumento ao Barão do Rio Branco,
1912, Curitiba (PR)



Fig. 41B
Monumento a Pereira Passos, 1916
Rio de Janeiro RJ
Reprodução fotográfica: Maria do
Carmo Couto da Silva



Fig. 42B
Monumento a Pereira Passos, 1916
(detalhe)
Rio de Janeiro (RJ)
Reprodução fotográfica: Maria do
Carmo Couto da Silva

ESTÁTUAS



Fig.43B
Davi, 1875
gesso patinado, 1,83 x 0,56 x 0,77 cm
sem assinatura
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
doação, Rodolfo Bernardelli, 1921



Fig.44B
Desenho da obra *Saudades da Tribo* (1874)
Extraída de *Mephistopheles*. Rio de Janeiro,
ano 1, n.32, p.6-7, 1875



Fig. 45B
O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33 (1879)
Bronze, 166 x 67 x 58 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fig.46B
Estudo para *Santo Estevão*, 1879
terracota, 33 x 13 cm
assinada, R. Bernardelli
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo
(SP)



Fig.47B
Faceira (1880)
Bronze, 160 x 75 x 64 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de
Janeiro



Fig. 48B
Esboço para a *Faceira* (c.1879)
terracota, 40 x 12 x 15 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fig. 49B
Moema (1895)
Bronze, 25 x 218 x 95 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP



Fig.50B
D. Pedro I, 1925
bronze, 2,5 m
Museu Paulista – São Paulo



Fig. 51B - *O Estudo*, ca.1905
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

GRUPOS ESCULTÓRICOS

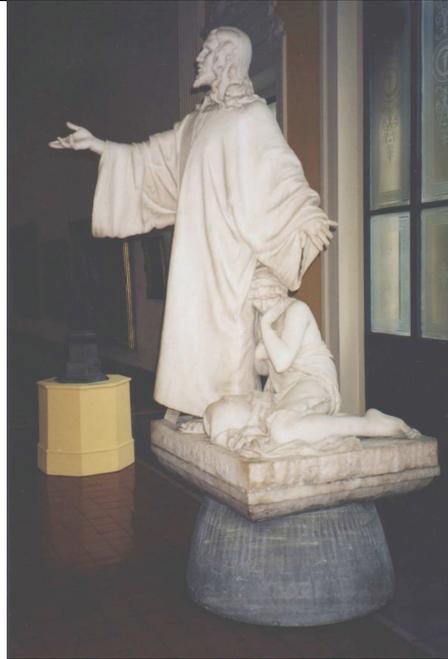


Fig. 52B

Cristo e a Mulher Adúltera (1881-1884)

Mármore, 202 x 149 x 116 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva



Fig.53B

Cristo e a Mulher Adúltera (1881-1884)

(detalhe)

Mármore, 202 x 149 x 116 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva



Fig. 54B
Cristo e a Mulher Adúltera (1881-1884)
(detalhe)
Mármore, 202 x 149 x 116 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva



Fig.55B
Estudo para o Cristo e a mulher adúltera
(1881)
Gesso patinado, 97 x 60 x 56 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fig.56B
Estudo para o Cristo e a mulher adúltera
(1881) (detalhe)
Gesso patinado, 97 x 60 x 56 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Reprodução fotográfica: Maria Antonia Couto da Silva

ESTATUETAS



Fig.57B
Baiana, 1886
gesso
47 x 18 x 16 cm
Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP)



Fig.58B
São Lucas Evangelista, ca. 1886
bronze fundido, 89,0 x 36,0 x 31,0 cm
assinada Rod Bernardelli
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro RJ)



Fig.59B
Paraguaçu, 1908
bronze, 40 x 29 x 24 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fig.60B
Paraguaçu, 1908
gesso
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fig.61B
Pensativa, s.d.
Terracota
35,4 x 11 x 10 cm
Pinacoteca do Estado
São Paulo
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.62B
Cristo, 1914
gesso, 21 x 14 x 15 cm
Pinacoteca do Estado, São Paulo
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.63B
Jesus Cristo assistindo a destruição de sua
obra" , 1914
bronze fundido, 34,0 x 18,0 x 18,0 cm
" assinada 1914
transferência, Escola Nacional de Belas
Artes, 1937
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de
Janeiro, RJ



Fig. 64B
A humanidade e a verdade , 1915
gesso, 37,0 x 9,0 x 17,0 cm
assinada R Bernardelli
Museu Nacional de Belas Artes
doação, Henrique Bernardelli, 1937



Fig.65B
Mulher sentada, s.d.
terracota
35 x 23 x 16 cm
c.i.e. ass. R. Bernardelli 885
Pinacoteca do Estado, São Paulo
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.66B
Psii!, s.d.
bronze
24,5 x 12 x 15 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP)
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.67B
"Caçando mariposa" , 1923
gesso, 29,0 x 20,0 x 10,0 cm
assinada R. Bernardelli, 1923
transferência, Escola Nacional de Belas
Artes, 1937
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de
Janeiro, RJ



Fig.68B
Azedo Coutinho, 1911
bronze fundido, 30,0 x 28,0 x 13,0 cm
assinada R. Bernardelli, 1911
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de
Janeiro (RJ)
transferência, Escola Nacional de Belas
Artes, 1937



Fig.69B
Sátiro, s.d.
bronze
61 x 25 x 39 cm
Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP)

CÓPIAS DE ESCULTURAS



Fig.70A *Vênus Calipígia* (1882)
mármore, 157 x 37 x 44 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.71B
Vênus de Médicis (1885)
Mármore, 158 x 52 x 41 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

PROJETOS PÚBLICOS



Fig. 72B
Lampadário Monumental da Lapa, 1906



Fig.73B
Lampadário Monumental da Lapa, 1906
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva



Fig.74B
Lampadário Monumental da Lapa, 1906
(detalhe)
Reprodução fotográfica: Raphael Fonseca



Fig.75B
Lampadário Monumental da Lapa, 1906
(detalhe)
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo
Couto da Silva

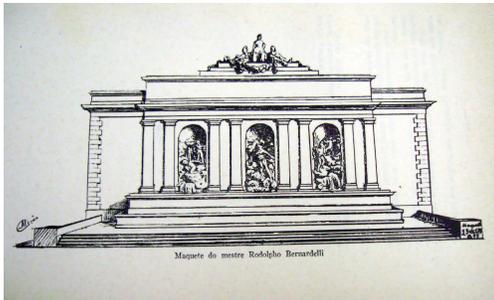


Fig.76B
Projeto para ornamentação do Chafariz da
Carioca, *ca.*1906



Fig.77B
Maquete em gesso patinado
Relevo para ornamentação do Chafariz da
Carioca, *ca.* 1906



Fig.78B
Maquete em gesso patinado
Relevo para ornamentação do Chafariz da
Carioca, ca. 1906



Fig.79B
Maquete em gesso patinado
Relevo para ornamentação do Chafariz da
Carioca, ca. 1906



Fig. 80B
A Carioca, s.d.
bronze, 46 x 23 x 17 cm
Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro



Fig.81B1
Alegoria da Dança, ca.1906, Teatro Municipal
Rio de Janeiro

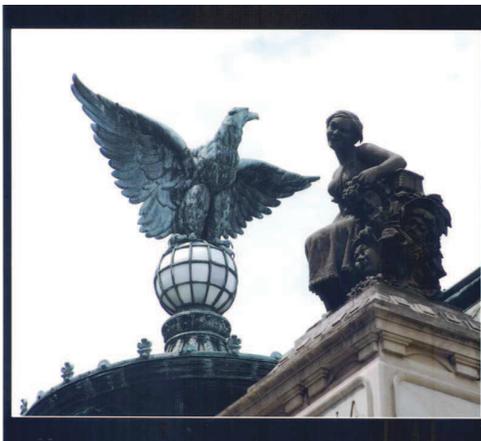


Fig.81B2
Alegoria da Comédia, ca.1906, Teatro
Municipal, Rio de Janeiro



Fig. 82B
Alegorias para o prédio do jornal O paiz
Av. Central, atual Av. Rio Branco, Rio de
Janeiro (RJ)
Foto de Augusto Malta
ACERVO MIS/RJ

FIGURAS E PROJETOS TUMULARES



Fig.83B
Túmulo de José Bonifácio (1887-88)
Mármore e bronze
Panteão dos Andradas (Santos SP)
Crédito fotográfico: Maria Antonia Couto da Silva

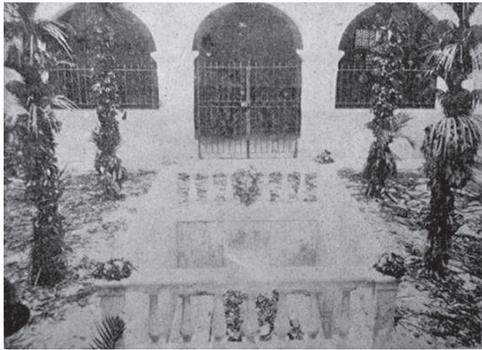


Fig.84B
Túmulo de José Bonifácio, o Patriarca da Independência
Fotografia publicada na edição especial da *Revista da Semana/Jornal do Brasil* de janeiro de 1902



Fig.85B
Túmulo de José Bonifácio (1887-88)
Mármore e bronze
Panteão dos Andradas (Santos SP)
Crédito fotográfico: Maria Antonia Couto da Silva



Fig.86B
Túmulo de José Bonifácio (1887-88)
 Mármore e bronze
 Panteão dos Andradas (Santos SP)
 Crédito fotográfico: Maria Antonia Couto da Silva



Fig.87B
Túmulo de José Bonifácio (1887-88)
 Mármore e bronze
 Panteão dos Andradas (Santos SP)
 Crédito fotográfico: Maria Antonia Couto da Silva

Fig.88B
Túmulo do Presidente Campos Salles , 1915
 Cemitério da Consolação, São Paulo



Figuras 89B, 90B e 91B
Túmulo do Presidente Campos Salles , 1915 (detalhes)
 Cemitério da Consolação, São Paulo





Fig.93B
Túmulo do Presidente Campos Salles, 1915
 (detalhe, medalhão)
 Cemitério da Consolação, São Paulo



Fig.92B
Túmulo do Presidente Campos Salles , 1915
 (detalhe)
 Cemitério da Consolação, São Paulo



Fig.94B
Túmulo dos Imperadores, 1925
 Igreja Matriz de Petrópolis
 Rio de Janeiro

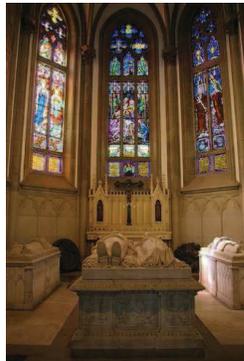




Fig.95B
Túmulo dos Imperadores, 1925 (detalhe)
Igreja Matriz de Petrópolis
Rio de Janeiro

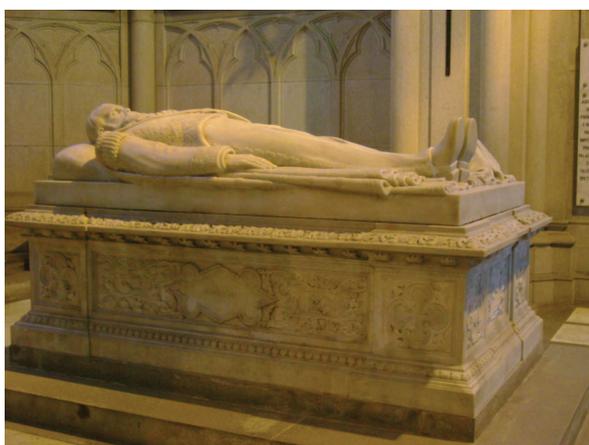


Fig.96B
Túmulo dos Imperadores, 1925 (detalhe)
Igreja Matriz de Petrópolis
Rio de Janeiro



Fig.97B
Maquete para o túmulo dos Imperadores do Brasil [Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Theresa Cristina], 1921
gesso modelado, 23,0 x 30,0 x 49,0 cm
assinada Rod Bernardelli, janeiro 1921
transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937



Fig.98B
Maquete para o túmulo dos Imperadores do Brasil [D. Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina] , 1922
gesso modelado, 15,0 x 26,0 x 42,0 cm
assinada Rod Bernardelli, 1922
transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937



Fig.99B
Túmulo de Alcides Modesto, s.d.

Fig.100B
Túmulo de Alcides Modesto, s.d.
(detalhe)





Fig.101B
Maquete para o túmulo de Olavo Bilac,
1918
gesso modelado, 36,0 x 25,0 x 36,0 cm
assinada Rod Bernardelli, 1918
Museu Nacional de Belas Artes (RJ)
transferência, Escola Nacional de Belas
Artes, 1937



Fig.102B
Túmulo de Olavo Bilac, 1918
Bronze e mármore, 36 x 25 x 36 cm
Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro
(RJ)



Fig.103B
Maquete para túmulo de José de Alencar e
senhora
Gesso, 34 x 13 x 29 cm
Museu Nacional de Belas Artes

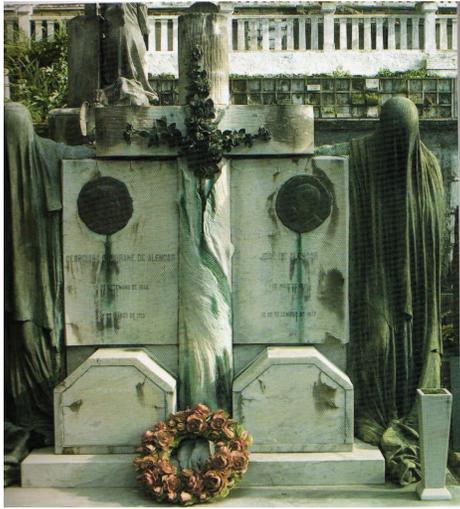


Fig.104B
Túmulo de José de Alencar e senhora, 1915
bronze e mármore
Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro,
RJ. Publicada em DIAS, Op.cit.,p.73.



Fig.105B
Túmulo do Maestro Leopoldo Miguez, 1908
Rio de Janeiro, RJ



Fig.106B
Maquete para o túmulo da família Nina
Ribeiro
gesso modelado, 47,0 x 20,0 x 43,0 cm
Museu Nacional de Belas Artes (RJ)
sem assinatura,transferência, Escola
Nacional de Belas Artes,



Fig.107B
Túmulo da família Nina Ribeiro, 1931
Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro
Publicada em DIAS, Op.cit.,p.68.

BUSTOS E CABEÇAS



Fig.108B
Busto de Felix Émile Taunay, 1876
Gesso, 71 x 27 x 30 cm
Museu Dom João VI, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.109B
Busto da Checa (1877)
Bronze, 60 x 41 x 26 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.110B

Busto do escritor Domingos José Gonçalves de Magalhães, visconde de Araguaia, 1876
bronze fundido, 64,0 x 52,0 x 29,0 cm
assinada Rod Bernardelli, Roma, 1876
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.111B

Cabeça do médico Montenovesi (ca.1882)
Gesso, 61,5 x 28,6 x 27,0 cm
Acervo Museu Dom João VI



Fig.112B

Modesto Brocos, 1883
Terracota, 22 x 22 x 11 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.113B
Empregado do artista em Roma, 1881
gesso
55 x 45 x 30 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
(RJ)

Fig.114B
Busto do Maestro White, 1886
bronze
41 x 48 x 26 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
(RJ)





Fig.115B
Busto do Maestro White, 1886
gesso patinado, 54,0 x 51,0 x 33,0 cm
assinada Rodolpho Bernardelli, Roma, 1886
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)
transferência, Escola Nacional de Belas Artes,
1937



Fig.116B
Busto do Maestro White, 1886
terracota modelada, 41,0 x 48,0 x 26,0 cm
assinada Rodolpho Bernardelli, Roma, 1886
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)
transferência, Escola Nacional de Belas Artes,
1937



Fig.117B
Sua Alteza Princesa Isabel, 1888
Gesso
25,8 x 70 cm
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.118B
Busto da Imperatriz Theresa Cristina, *ca.* 1888
bronze, 68 x 50 x 34 cm
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG)

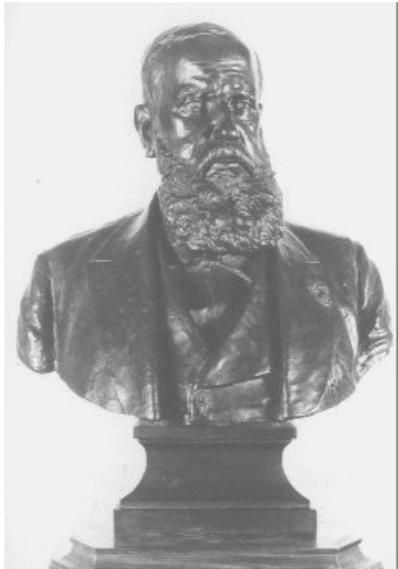


Fig.119B
D. Pedro II
Bronze – 73 x 62 x 45 cm
Museu Mariano Procópio



Fig.120B
Joaquim Nabuco, 1904
Gesso, 79 cm
Supremo Tribunal Federal, Brasília



Fig.121B
Benjamin Constant, 1891
gesso patinado
63 x 51 cm
Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro RJ)



Fig.122B
Francisco Pereira Passos, 1906
gesso
90 x 67 cm
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)

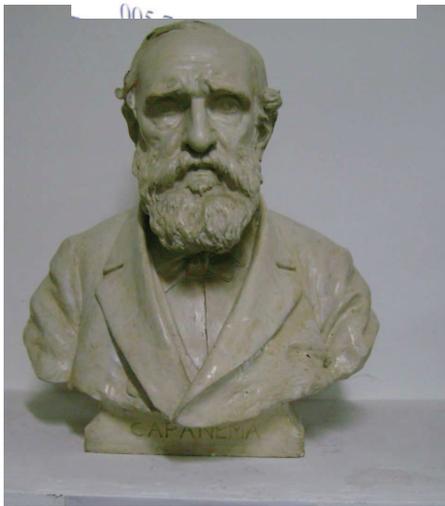


Fig.123B
Barão de Capanema, 1904
gesso
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)
Informações:
Busto realizado para os Correios

(verso da imagem anterior)





Fig.124B
Oswaldo Cruz, 1909
gesso
67,50 x 59,50 cm
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.125B
General José Siqueira de Meneses,
[1912]
gesso
78 x65 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
(RJ)



Fig.126B
Oscar Pereira da Silva, 1914
22 x 26 x 13 cm
Bronze,
Pinacoteca do Estado, São Paulo (SP)



Fig.127B
James Monroe, 1916
gesso
69,5 x 53,50 cm
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.128B
Carlos Américo dos Santos, [1918]
gesso modelado, 26,0 x 28,0 x 18,0 cm
assinada Rod. Bernardelli (data ilegível)
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)
transferência, Escola Nacional de Belas Artes,
1937



Fig.129B
André Pinto Rebouças, 1925
gesso
55,50 x 58,00 cm
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (RJ)



Fig.130B
Henrique Bernardelli, *ca.* 1930
Bronze, 51 x 42 x 27 cm
Museu Nacional de Belas Artes



Fig.131B
Busto de mulher (Dorci), s.d
bronze
19 x 20 x 11,5 cm
Pinacoteca do Estado,
São Paulo



Fig.132B
Manuel José Amoroso Lima [1º visconde de Amoroso Lima]
terracota modelada, 47,0 x 51,0 x 30,0 cm
assinada Rodolpho Bernardelli
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)
transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937



Fig.133B
Cabeça de mulher, s.d.
Gesso
Pinacoteca do Estado, São Paulo



Fig.134B
Busto de menina, s.d.
gesso patinado, 44,0 x 22,0 x 30,0 cm
assinada Rod Bernardelli
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)
transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937



Fig.135B
Joaquim José da França Junior
[jornalista e teatrólogo], s.d.
terracota modelada, 32,0 x 16,0 x 10,0 cm
assinada Rodolpho Bernardelli
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
(RJ)

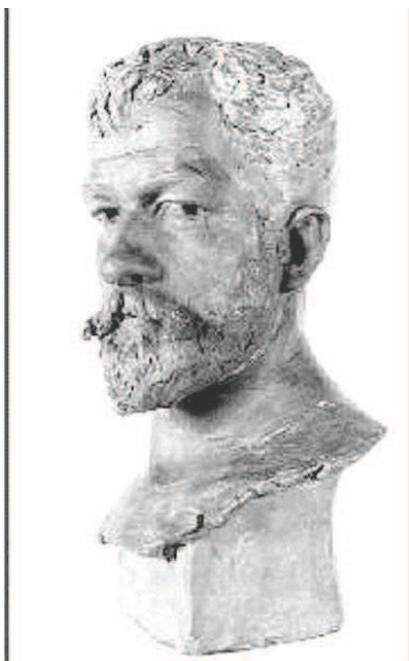


Fig.136B
Auto-retrato, s.d.
Gesso, 36 x 22 x 18 cm
Museu Mariano Procópio



Fig.137B
Auto-retrato, s.d.
Gesso, 22 x 20,5 x 16,5 cm
Museu Mariano Procópio



Fig.138B
Cabeça de aldeã da ilha de Capri (s.d)
Bronze, 20 x 12 x 10 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fig.139B
Retrato de mulher, s.d.
Bronze e mármore
51 x 33 cm, assinada
Musée Louis Philippe, Eu, França



Fig.140B
Maquetes de Hermas, gesso
José de Alencar, agosto de 1914, 40 cm
Alfredo Nepomuceno, 1922, 47 cm
Mestre Valentim, s.d.,
48 cm
Gal. Siqueira Mendes, s.d., 48 cm
Museu Mariano Procópio

RELEVOS



Fig.141B
Retrato do Marques do Herval,
1870
(medalhão em gesso)
Museu Histórico Nacional, Rio de
Janeiro
Obs: Exposto na XXI Exposição
Geral de Belas Artes
Primeira obra realizada por
Rodolfo Bernardelli



Fig.142B
*Príamo implorando o corpo de
Heitor a Aquiles* (1876)
Gesso, 95 x 112 x 23 cm
Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro



Fig.143B
*Fabíola [primeiro martírio de São
Sebastião]* (1878)
Bronze, 173 x 130 x 36 cm
Acervo Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro

Fig.144B



Figura de mulher, 1877
gesso, 76 x 60 x 9 cm
Museu Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro

Fig. 145B
Figura de homem, 1877
gesso, 98 x 56 x 13,5 cm
Museu Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro



Fig. 146B
Adão e Eva (1879)
Gesso, 145 x 67 x 20 cm
Acervo Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro.





Fig.147B
Emília Miranda Ribeiro
gesso patinado, 50,0 x 36,0 cm
assinada Rodolfo Bernardelli,
Roma
transferência, Escola Nacional de
Belas Artes, 1937
Museu Nacional de Belas Artes



Fig.148B
Augusto Severo, 1904
gesso
58 x 58 cm
Museu Histórico Nacional, Rio de
Janeiro, RJ



Fig.149B
Princesa Isabel, 1922
gesso, Ø = 66 cm
Museu Histórico Nacional, Rio de
Janeiro



Fig.150B
Oscar Bernardelli [pai do artista]
gesso, Ø = 40,0 cm
assinada Rod Bernardelli , Filho,
RB
transferência, Escola Nacional de
Belas Artes, 1937

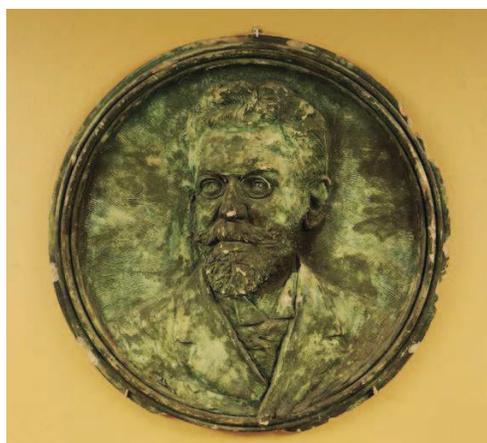


Fig.151B
Retrato de J. Carlos Rodrigues, s.d.
Gesso patinado
81 cm
Museu Paulista/Universidade de
São Paulo



Fig.152B
Medalhão com retrato de Orville
Derby
Cemitério São João Batista, Rio de
Janeiro.



Fig.153B
Placa comemorativa do Loja Parc
Royal , 1911
gesso, 41,0 x 31,0 cm
assinada março 1911
Museu Nacional de Belas Artes
transferência, Escola Nacional de
Belas Artes, 1937
Obs: Loja do filho de Ramalho
Ortigão no Rio de Janeiro

DESENHOS



Fig. 154B
Estudo para a *Faceira*
Museu Nacional de Belas
Artes



Fig. 155B
Estudo para a *Faceira*
Grafite sobre papel
25,50 x 19 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.156B
Esboço para a *Faceira*
Lápis sobre papel
25,5 x 18,9 cm
Pinacoteca do Estado de
São Paulo

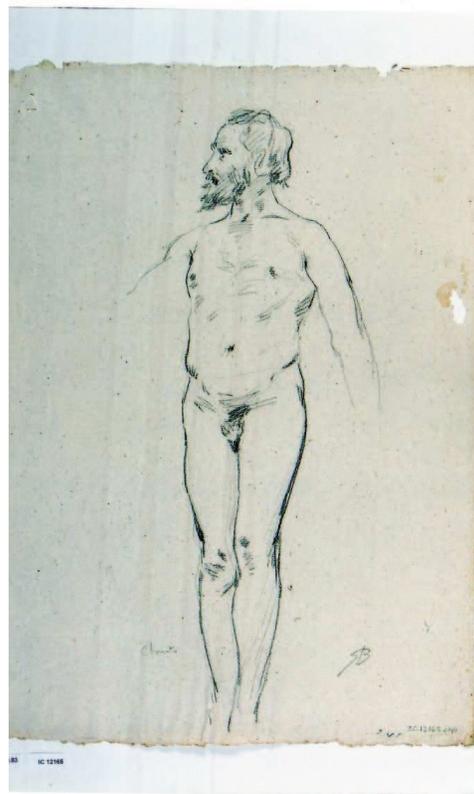


Fig.157B
Carvão sobre papel
54 x 38 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Esboço para o *Cristo e a
mulher adúltera*]



Fig. 158B
Carvão sobre papel
54 x 38 cm
Museu Paulista/USP (São Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre
[Esboço para o *Cristo e a mulher adúltera*]

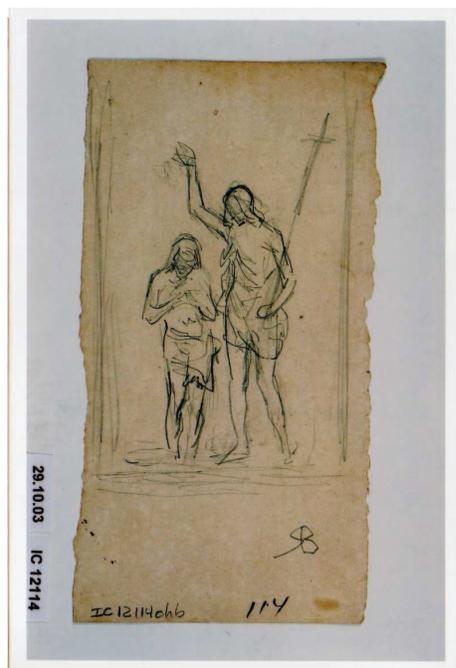


Fig. 159B
Estudo para Cristo e a mulher adúltera] (c. 1881)
Carvão sobre papel
Museu Paulista/USP (São Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig. 160B
Grafite sobre papel
18,50 x 9,50
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre
Obs: inscrição Tri projeto
para a Candelária



Fig. 161B
Grafite sobre papel
21 x 27 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre
[Projeto para a Igreja da
Candelária]



Fig. 162B
Grafite sobre papel
Museu Nacional de Belas
Artes



Fig.163B
Grafite sobre papel
Museu Nacional de Belas
Artes



Fig.164B
Estudo de Cavalo
23 x 29, 50 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.165B
Nanquim sobre papel
17 x 33 cm
Museu Mariano Procópio



Fig.166B
Grafite sobre papel
19 x 13, 20 cm
Museu Paulista/USP (São Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre
[Esboços de figuras de soldados]



Fig.167B
Grafite sobre papel
19 x 13, 20 cm
Museu Paulista/USP (São Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig. 168B
Figuras eqüestres
Tinta ferrogálica sobre
papel
12,6 x 20,1 cm
Assinada Rodolpho
Museu Nacional de Belas
Artes
Transferência, Escola
Nacional de Belas Artes



Fig. 169B
Croqui de militar
Grafite sobre papel
Assinada RB
Museu Nacional de Belas
Artes
Transferência, Escola
Nacional de Belas Artes



Fig. 170B
Bico de pena sobre papel
13,50 x 20 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.171B
Grafite sobre papel
20,5 x 13 cm
Museu Mariano Procópio
[Projeto para o
monumento a José de
Alencar]



Fig.172B
Bico de pena sobre papel
25 x 20 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Desenho para o relevo
Iracema, do Monumento a
José de Alencar]



Fig.173B
Nanquim sobre papel
25,5 x 20 cm
Museu Mariano Procópio
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Desenho para o relevo
Iracema, do Monumento
a José de
Alencar]



Fig.174B
Bico de pena sobre papel
11,50 x 9 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)



Fig. 175B
esboço de monumento) –
frente e verso
Lápis sobre papel
quadriculado
s.d., s.ass.
Pinacoteca do Estado de
São Paulo



Fig. 176B
Esboço de monumento –
frente e verso
Lápis sobre papel
quadriculado
s.d., s.ass.
Pinacoteca do Estado de
São Paulo



Fig. 177B
Esboço para o
*Monumento ao
Descobrimento do Brasil*,
Tinta sobre papel
12 x 8 cm
Museu Nacional de Belas
Artes

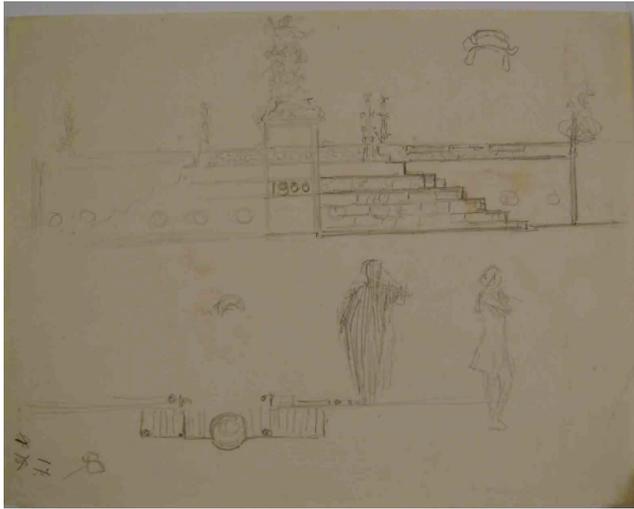


Fig.178B
 Corte e planta da amurada
 e escadaria do cais do
Monumento do
Descobrimento do Brasil,
 grafite sobre papel
 assinada RB
 Museu Nacional de Belas
 Artes
 transferência ENBA 1937

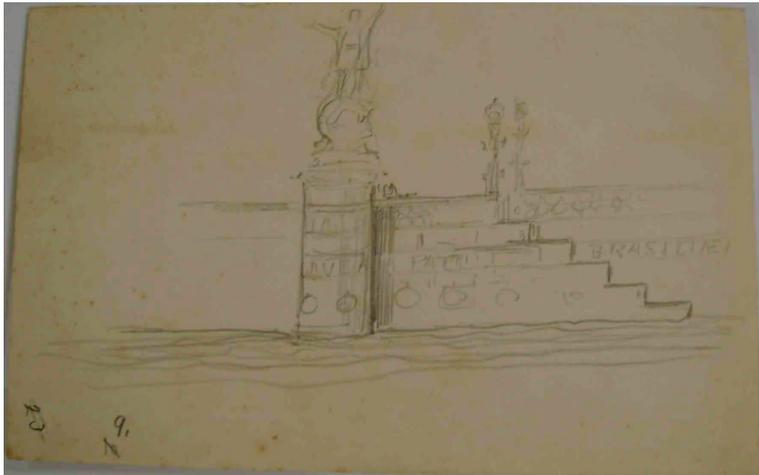


Fig.179B
 Corte da escadaria do cais
 do *Monumento ao*
Descobrimento do Brasil,
 grafite sobre papel 12,6 x
 20,1 cm
 assinada RB
 Museu Nacional de Belas
 Artes
 transferência ENBA 1937



Fig.180B
 Esboço para monumento
 Museu Nacional de Belas
 Artes

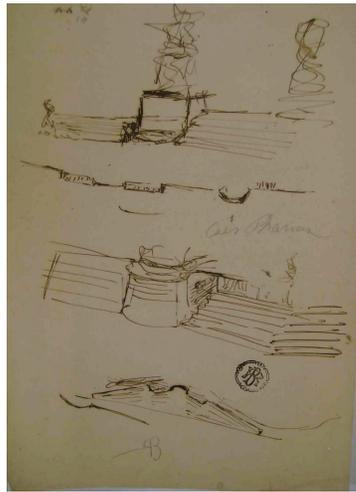


Fig.181B
Esboço do cais Pharoux
Tinta ferrogálica sobre
papel
32,4 x 22 cm
Museu Nacional de Belas
Artes
Transferência, Escola
Nacional de Belas Artes,
1937.



Fig.182B
Grafite sobre cartão
11,80 x 7,60 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.183B
bico de pena sobre papel
18 x 23 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.184B
bico de pena sobre papel
31 x 21,30 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre
[Desenho para relevo do
Chafariz da Carioca]



Fig.185B
nanquim sobre papel
21 x 27 cm
Museu Mariano Procópio

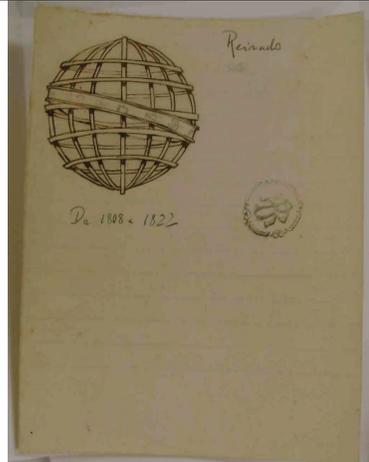


Fig.186B
esfera armilar
Nanquim e grafite sobre
papel
16 x 12 cm
Assinada RB
Museu Nacional de Belas
Artes
transferência ENBA 1937

[Desenho para o
Lampadário Monumental
da Lapa, 1906]



Fig.187B
Alegoria da cidade de
Campinas – estudo para o
monumento do Maestro
Carlos Gomes, ca. 1904
Tinta sobre papel
27 x 21,3 cm
Sem assinatura
Museu Nacional de Belas
Artes
Transferência, ENBA,
1937



Fig.188B
Grafite sobre papel
16,5 x 11 cm
Museu Mariano Procópio

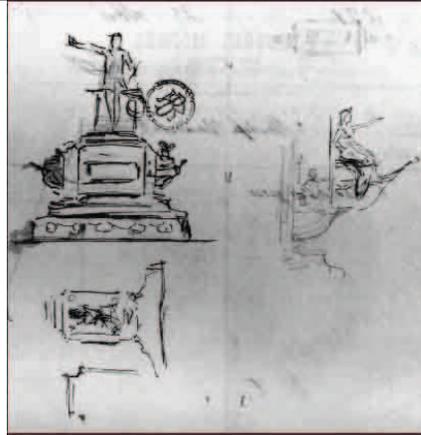


Fig.189B
nanquim, grafite e lápis
de cor
19,5 x 19 cm
Museu Mariano Procópio



Fig.190B
Esboço para túmulo do
maestro Carlos Gomes
grafite sobre papel
Museu Nacional de Belas
Artes



Fig.191B
Mulher e golfinhos
Tinta ferrogálica sobre
papel
12,6 x 20,1 cm
Museu Nacional de Belas
Artes

[Esboço para o
Lampadário e para a
Figura feminina do
Monumento a Carlos
Gomes]



Fig. 192B
Esboços de figuras
femininas
Grafite sobre papel
11 x 14,2 cm
Assinada RB e também
Rb
Museu Nacional de Belas
Artes
Transferência, ENBA,
1937



Fig. 192B
Estudo para a escultura
“Dança” – estudo para a
decoração do Teatro
Municipal
nanquim e grafite sobre
papel vegetal
20,7 x 14,3 cm
Assinada RB
Museu Nacional de Belas
Artes
transferência ENBA 1937



Fig. 193B
Esboço de monumento c/
alegoria à estrada de ferro
Lápis sobre papel almaço
16,5 x 22 cm
Pinacoteca do Estado de
São Paulo

[Esboço para Monumento
a Visconde de Mauá]



Fig. 194B
Escudo de Portugal
Tinta ferrogálica sobre
papel
16,4 x 12 cm
Assinada Rodolpho RB
Museu Nacional de Belas
Artes
transferência ENBA 1937



Fig. 195B
Estudo para a estátua de
D. Pedro I
Grafite sobre papel
Assinada RB
Museu Nacional de Belas
Artes
transferência ENBA 1937



Fig. 196B
 grafite e bico de pena
 sobre papel
 23,50 x 22 cm
 Museu Paulista/USP (São
 Paulo, SP), São Paulo, SP
 Créditos fotográficos:
 Hélio Nobre

[Desenhos para a
 estatueta *Cristo descendo
 a escada*]

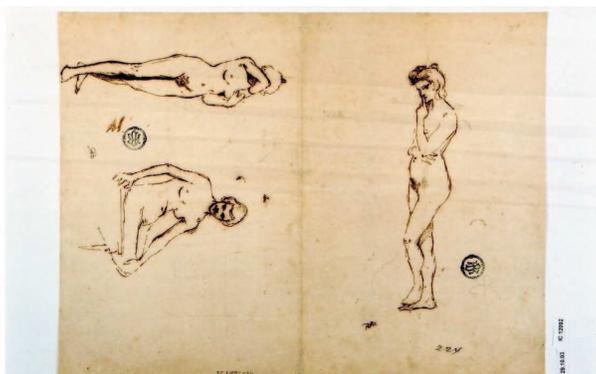


Fig. 197B
 bico de pena sobre papel
 33 x 44 cm
 Museu Paulista/USP (São
 Paulo, SP)
 IC 12092

[Desenho para e estatueta
Pensativa, s.d.]



Fig. 198B
 Grafite sobre papel
 18,10 x 11,30 cm
 Museu Paulista/USP (São
 Paulo, SP)
 Créditos fotográficos:
 Hélio Nobre
 [Desenho de monumento
 eqüestre]

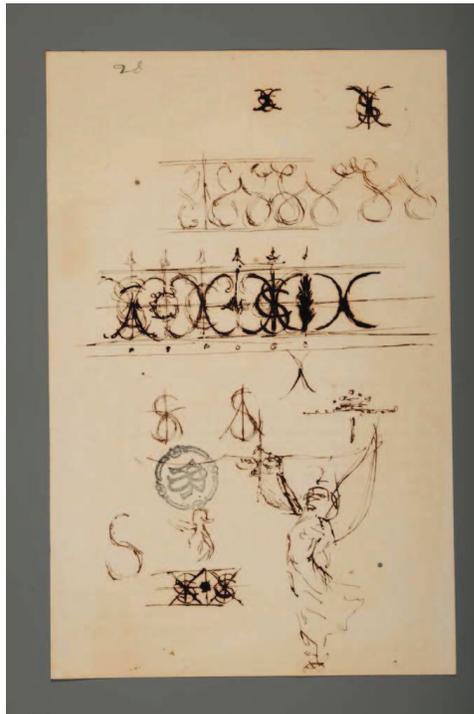


Fig.199B
Grafite e bico de pena
sobre papel
21 x 13,40 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Desenho de gradil]



Fig.200B
Grafite e pena sobre papel
(tinta vermelha)
21 x 14 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Esboço para
monumento]



Fig.201B
Friso arquitetônico para o
monumento ao IV
Centenário do
Descobrimento do Brasil
Bico de pena sobre papel
21,50 x 13,50 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.202B
Grafite e bico de pena
sobre papel
32 x 44 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Esboço para o
*Monumento ao
Descobrimento do Brasil*]



Fig.203B
Bico de pena sobre papel
12,30 x 13 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Esboço para o
*Monumento ao Barão de
Rio Branco*]



Fig.204B
Bico de pena sobre papel
16 x 10,50 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Caricaturas da figura da
Morte]



Fig.205B
Bico de pena sobre papel
16 x 10,50 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Homem a cavalo]

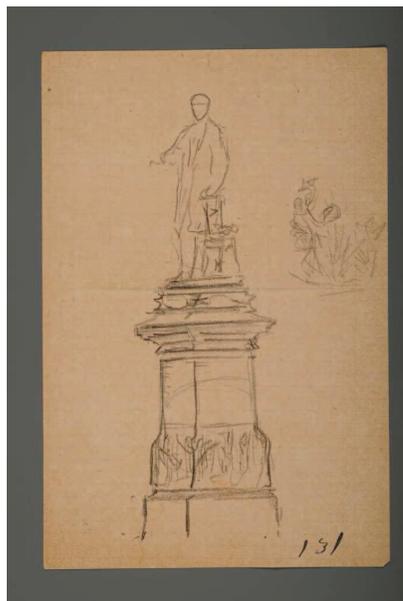


Fig.206B
16,60 x 11 cm
Grafite sobre papel
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Esboço para *Monumento
ao Barão do Rio Branco*]

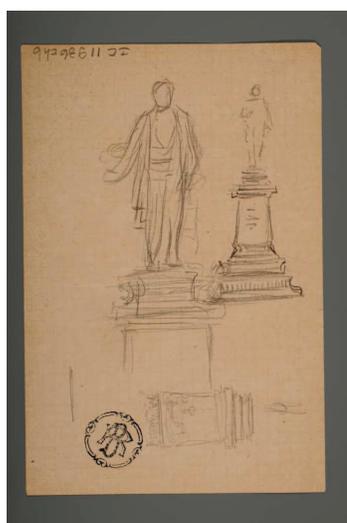


Fig.207B
16,60 x 11 cm
Grafite sobre papel
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

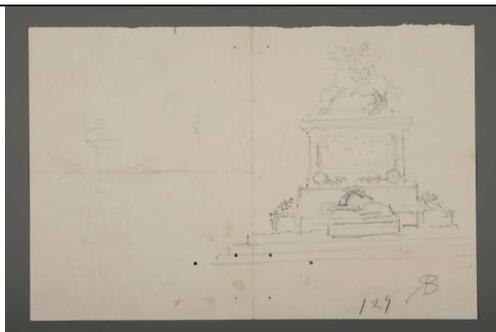


Fig.208B
Croqui de Monumento
eqüestre
20, 80 x 13,80 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.209B
Grafite e tinta sobre
papel
13,50 x 20,90
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre [Esboço para
a figura da República do
Túmulo a Campos Salles]

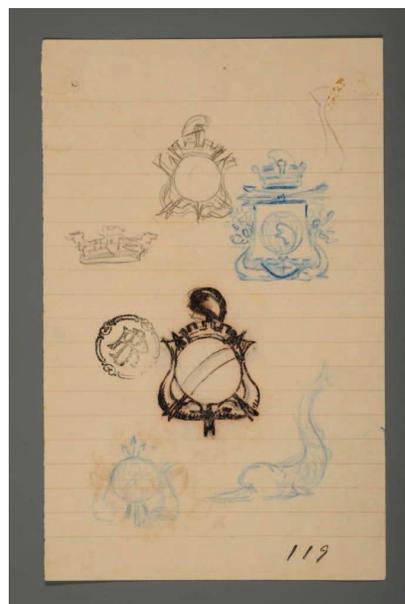


Fig.210B
Estudo para o brasão da
cidade do Rio de Janeiro
Bico de pena, grafite e
lápiz azul sobre papel
17,70 x 11,20 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.211B
Grafite sobre papel
26 x 21 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Estudos para as figuras
do Teatro Municipal]



Fig.212B
Grafite sobre papel
27 x 21 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

[Estudo para o
*Monumento ao
Descobrimento do Brasil*]



Fig.213B
Nossa Senhora com o
Menino
Grafite sobre papel
10,50 x 6,70
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre

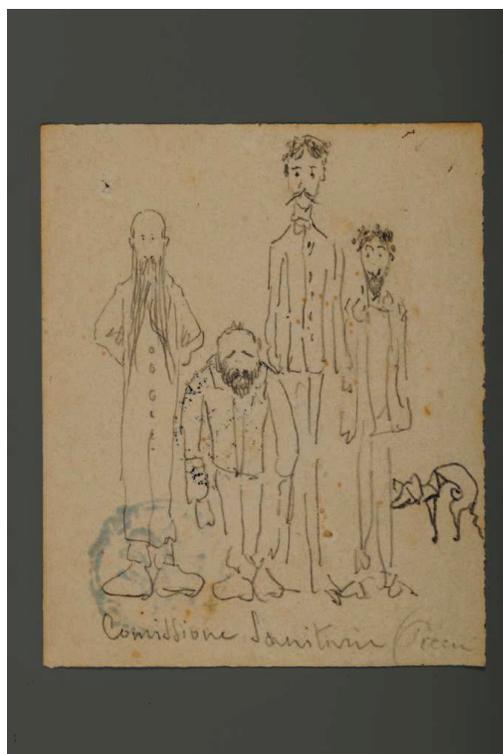


Fig. 214B
Comissão sanitária
Grafite sobre papel
8 x 6,50
Museu Paulista/USP
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre
[Caricatura]



Fig.215B
Caricatura – Retrato de
Modesto Brocos
Grafite sobre cartão
11,80 x 7,60
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.216B
Grafite e bico de pena
sobre cartão
24 x 22 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.217B
Caricatura
Grafite sobre papel
28 x 21 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)
Créditos fotográficos:
Hélio Nobre



Fig.218
Grafite sobre papel
26,80 x 21 cm
Museu Paulista/USP (São
Paulo, SP)

[Desenho de animal,
provavelmente o gato do
artista]