

A formação do escultor Rodolfo Bernardelli na Itália (1877-1885): uma análise de sua trajetória a partir de fontes primárias

(em inglês, p. 246)

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

Doutoranda em História da Arte pelo IFCH/Unicamp

RESUMO Este artigo enfoca o estágio do escultor Rodolfo Bernardelli (Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro, RJ, 1931) em Roma, enquanto pensionista da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre 1877 e 1885. Essa fase de sua trajetória foi analisada a partir de fontes primárias, como cartas do próprio artista e críticas de arte publicadas em jornais. A partir de sua produção nessa época, procuramos compreender a vertente realista à qual o artista se filiou e a recepção de suas obras no contexto histórico e artístico dos últimos anos do Segundo Reinado.

PALAVRAS-CHAVE Escultura, Rodolfo Bernardelli

ABSTRACT This article focuses on sculptor Rodolfo Bernardelli's Italian apprenticeship (Bernardelli: Guadalajara, Mexico, 1852 – Rio de Janeiro, Brazil, 1931), when he was pensioner of the Academia Imperial de Belas Artes (Imperial Academy of Arts), Rio de Janeiro, in Rome, between 1877 and 1885. This period of his story was analyzed through the use of primary sources, for instance, art essays published in newspapers or the artist's own letters. We try to understand the Realist School, which was adopted by the artist then, and the reception his works had, keeping in mind the historical and artistic context of the last years of Brazil's Second Reign.

KEYWORDS Sculpture, Rodolfo Bernardelli

Esse artigo resultou de pesquisa sobre a formação do escultor Rodolfo Bernardelli (Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro RJ, 1931), realizada em meu mestrado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, concluído em 2005.¹ Bernardelli, juntamente com os pintores Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Henrique Bernardelli (1858-1936), integrou uma geração de alunos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro, que, nas décadas de 1870 e 1880, buscou a renovação da arte no país, tentando romper com alguns cânones da tradição acadêmica. A compreensão desse questionamento e dessas novas propostas nos permite conhecer melhor as características da produção artística brasileira do final do século XIX, vinculada à Academia Imperial de Belas Artes, e suas possibilidades de mudança e ruptura.

Bernardelli ingressou na AIBA em 1870, tendo como professor de estatúária Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822-1884). Em 1874, ele naturalizou-se brasileiro. Foi premiado na Exposição Internacional de Filadélfia de 1876 com as esculturas *Saudades da tribo* (1874) e *À espreita* (1875), ambas de tema indianista. No mesmo ano recebeu a Primeira Medalha de Ouro, na 24ª Exposição Geral de Belas Artes, com *Davi, vencedor de Golias* (1873), uma obra “dentro do sentido clássico que então dominava a Academia”,² e também o prêmio de viagem ao estrangeiro da AIBA, com o relevo *Priamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*. Entre 1877 e 1885, foi pensionista da Academia em Roma. Nessa época, o artista estudou com o escultor Giulio Monteverde (1837-1917) e travou contato com Achille D’Orsi (1845-1922) e Eugenio Maccagnani (1852-1930), entre outros.

A trajetória de Rodolfo Bernardelli nesse período pôde ser recuperada por meio da análise de fontes primárias, material em grande parte não estudado, possibilitando assim constituir uma visão nova acerca de sua vivência italiana.³ Um dado especialmente relevante para a pesquisa desenvolvida em meu mestrado é que um conjunto de cartas,⁴ documentos oficiais e manuscritos do próprio Bernardelli, conservados em arquivos de instituições no Rio de Janeiro e em São Paulo, favoreceu imensamente o trabalho. Assim, foi possível compreender melhor, por exemplo, o processo de elaboração daquela que é considerada a principal obra de Bernardelli nesse período: *Cristo e a mulher*

adúltera (1881-1884), do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro [Fig. 1]. Conforme nossa pesquisa demonstrou, essa peça constituiu o primeiro grupo monumental em mármore a integrar a coleção da academia e representou um grande investimento por parte da instituição na formação de Bernardelli, tanto pelo material empregado quanto pela prorrogação do pensionato do artista no exterior. Da mesma forma, a recepção dos trabalhos realizados na Itália, quando exibidos pela primeira vez em mostra individual do artista na AIBA em 1885, pode ser analisada por meio do levantamento de textos publicados em jornais da época.

Antes da realização de *Cristo e a mulher adúltera*, Bernardelli havia executado em Roma dois outros trabalhos de temática religiosa: o baixo-relevo *Fabiola* (1878) [Fig. 2] e a escultura *Santo Estevão* (1879) [Fig. 3]. Já em *Faceira* (1880) [Fig. 4] ele retomou o tema nacional, com o assunto indianista, apresentado, porém, com um novo tratamento formal. Além disso, o artista realizou na Itália vários bustos, nos quais retratou pessoas conhecidas da época, como a *Checa* (1877) e *Montenovesi* (c. 1882), em que revela um grande domínio técnico.

Entre outros documentos, os pareceres dos professores da AIBA demonstraram-se fontes essenciais para compreensão de como foram acolhidos, no seio da instituição, os trabalhos enviados de Roma por Rodolfo Bernardelli. Por exemplo, no parecer da Seção de Escultura apresentado em sessão da Congregação de 9 de novembro de 1882, no trecho relativo à escultura *Santo Estevão*, podemos perceber que a academia desaprovou a expressão excessivamente realista do santo. Mas, pela maneira detalhada como é descrita nesse documento oficial, concluímos que os professores percebem que a obra foi muito bem executada, transmitindo sentimento na representação do corpo do santo:

O protomártir da religião de Jesus Cristo está moribundo, o excesso das dores que lhe causa o martírio exprime-se 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 a dor física, e [ilegível] da esperança da glória, que se desenha com rara perfeição, em toda esta estátua, desde os cabelos

desalinhados e revoltos da cabeça aos 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 que actual 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.*⁵

Já a escultura *Faceira* também é descrita no mesmo documento e constitui a obra mais elogiada pelos professores. Entretanto, a meu ver, sua boa aceitação se deve ao fato de ter sido considerada uma escultura de gênero, em que são permitidas maiores inovações. Apesar das restrições, o corpo naturalístico da mulher e sua postura provocativa foram aspectos destacados na obra, como é possível concluir a partir da leitura do documento:

Esta estátua de grandeza natural é uma belíssima figura de mulher lúbrica e provocante da raça americana. O movimento é gracioso, as proporções foram bem observadas, o modelado executado com saber. *Pertencendo, pelo assunto, esta estátua a Escultura de gênero, é tolerável a Escola realista em que tem continuado o pensionista*, entretanto, se o talento peregrino que a concebeu, e executou com tanta galhardia, se tivesse conservado na Escola idealista, poderia ter produzido um primor d'arte.⁶

Rodolfo Bernardelli possivelmente já partira do Brasil com algum conhecimento sobre o realismo. No relevo com o qual recebeu o prêmio de viagem ele pode ter se inspirado, para figura principal, na obra *Abel morto* (1842), do escultor toscano Giovanni Duprè (1817-1882). Celita Vaccani enfatiza que nesse período o artista tinha contato com obras estrangeiras, por meio de jornais e revistas.⁷ *Abel* foi uma obra do início da carreira de Duprè, derivada de seu estudo com Lorenzo Bartolini (1777-1850). É uma estátua em tamanho natural, com a qual Duprè se tornou um renomado pioneiro do verismo, embora posteriormente essa tendência tenha se abrandado em sua produção. Acerca dessa obra, o que chocou e fascinou o público,

segundo Janson,⁸ foi a despreocupação do artista em dissimular as conseqüências anatômicas da morte na face do personagem, com os olhos vazios e a boca aberta. Não é uma simples imagem de Abel morto, mas, para o autor, está ali representado um cadáver abandonado em um deserto. Por meio da figura de Aquiles é possível perceber que Bernardelli, antes mesmo da viagem para a Europa, já tinha como referência uma escultura polêmica por seu forte naturalismo.⁹

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

Apenas iniciado no estudo da arte escultórica, apesar de ter obtido uma medalha de bronze na Exposição Universal de Filadélfia, encontrei a arte em estado latente de transição, como a escola romântica estava quase morta, o realismo estava começando a sua dominação no espírito dos novos. Um ano antes tinha falecido o escultor de maior nome então no campo artístico, o Carpeaux – em matéria de evolução artística da escultura nada ou quase nada havia. O realismo tinha por programa sobre o estudo atento 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.¹⁰

O artista mencionou Carpeaux (1827-75), o importante escultor francês que havia causado polêmica com duas obras da década de 1860: *Ugolino e seus filhos* e, principalmente, o grupo escultórico *A dança*, para a Ópera de Paris. Não sabemos ao certo qual o conhecimento que Rodolfo Bernardelli possuía acerca de Carpeaux, mas, certamente, já devia ter ouvido falar de seus trabalhos mais polêmicos. Acreditamos que, além da escultura *Tarcisius Martyr Chretien* (1868), de Falguière (1831-1900), Bernardelli possa ter encontrado inspiração também na figura de um dos jovens filhos de *Ugolino*, de Carpeaux, para a sua escultura *Santo Estevão*. Entretanto, o realismo exacerbado que caracterizou a arte italiana daqueles anos surpreendera o jovem artista em sua chegada:

Visitei na Academia de B [ilegível] as obras modernas e tive uma desilusão por parte da minha ignorância na parte psicológica do movimento artístico, as esculturas de então faziam o possível para imitar o natural, vi umas cabeças de velhas a rir, com todas

as mazelas de uma pele velha, só faltava que tivessem cabelos implantados, não gostei e externei ao prof. P. Am^o [Pedro Américo] que me disse ser ela a escola moderna.¹¹

Na Itália, Bernardelli tem contato com escultores e pintores que realizam obras de caráter muito inovador. Essa relação pode ser percebida nos trabalhos que o escultor realiza naquele momento e, inclusive, em sua produção posterior no Brasil. Em carta de 1929, já idoso, ele lamenta a morte de alguns artistas conhecidos na Itália, possivelmente durante esse seu estágio italiano: “... lá na Itália diversos amigos meus que estavam na mesma casa em que estou foram embora. É assim cada um vai indo e vem vindo outros, esses, porém, que se foram eram proeminentes: Gemito, D’Orsi e Michetti e não serão substituídos tão cedo, maximamente com os futuristas”.¹² Nesse documento, podemos perceber como ele considerava relevante a produção dos artistas italianos Vincenzo Gemito (1852 - 1929), Achille d’Orsi (1845-1929) e Francesco Paolo Michetti (1851-1929) em comparação com as obras da vanguarda italiana.

A escolha pela vertente realista não foi, contudo, fácil para o artista. Nos pareceres da Academia e mesmo na correspondência pessoal, podemos observar por várias vezes as críticas dos professores e dos colegas a essa opção. Em carta a Maximiano Mafrá, Bernardelli comenta que sua opção pela escola realista lhe havia granjeado antipatias e que seus trabalhos foram comparados por alguns alunos da academia “a bonecos de gesso que os italianos vendem por ali nas ruas”.¹³

Pelo que pudemos constatar, Bernardelli havia se desentendido com o seu professor de escultura, Chaves Pinheiro, logo em seus primeiros anos em Roma, muito provavelmente em função da tendência realista que vinha apresentando em suas obras. Mas o jovem escultor possuía o apoio do imperador. Em carta ao conde de Gobineau, D. Pedro II escrevia pedindo informações sobre um artista “nascido no Brasil, mas de família italiana, que estuda no *atelier* do escultor Monteverde. Eu o creio dotado de muito talento”.¹⁴ O Conde, que se encontrava em Roma em 1878, respondeu ao monarca: “Informe-me acerca do joven escultor Bernardelli de quem Vossa Magestade me falla. Vi em casa dele um grande-baixo relevo começado para a Academia do Rio: o martyrio de São Sebastião. Há

muito talento nessa obra e o Senhor Bernardelli mostrou-se um homem muito trabalhador e de espírito absolutamente distinto”.¹⁵ D. Pedro então agradece as notícias “a respeito do pequeno Bernardelli”.¹⁶ Essa situação também é visível a partir do relato do pintor José de Medeiros (1849-1926), em missiva a Henrique Bernardelli, de 20 de junho de 1881. Na carta, Medeiros comenta que Chaves Pinheiro acabara de fazer um “boneco”, com o nome de São Sebastião. Segundo Medeiros, D. Pedro II, em visita à academia, voltando-se para um trabalho de Rodolfo Bernardelli, dissera: “Isto sim, este tem vida, aquele está morto”. Medeiros continua: “O meu colega Chaves quase que botou fogo à Academia”.¹⁷ As brigas com o professor Chaves Pinheiro prosseguem quando da execução de *Cristo e a mulher adúltera*. Sobre esse desentendimento, escreve Bernardelli, em 1882:

... não compreendo porque ele agora se declara meu inimigo! Nunca lhe fiz coisa alguma ... Sempre me lembrarei que ele foi o meu primeiro mestre, quanto a ele achar mal tudo o que faço está no seu direito, o artista infelizmente está sujeito a isso, e não deve espantar-se, nem persuadir-se de que o que faz é tudo bom, o trabalho contínuo e com consciência mata e derruba todas as barreiras, eu lá chegarei, se Deus me ajudar, certo não será o Senhor Chaves que me poderá tirar o que deve ser meu.¹⁸

É possível notar, entretanto, que, em trabalhos de menor porte, que não faziam parte das obrigações de pensionista, Bernardelli apresentava uma maior liberdade na execução. Em alguns bustos realizados nos anos seguintes, como no retrato do pintor Modesto Brocos (1883), o escultor revela proximidade formal com alguns retratos de Vincenzo Gemito, como, por exemplo, em *Retrato de Michetti* (1873). Uma outra obra do artista, *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri* (s.d.), sem datação, nos leva a pensar em alguns aspectos da escultura napolitana daqueles anos. Nessa obra, Bernardelli mantém diálogo com *Cabeça de Marinheiro* (ca.1878), de Achille D’Orsi. Como aponta Lamberti,¹⁹ a escultura de D’Orsi corresponde ao gosto do esboço verista de uma aproximação direta entre a pesquisa folclórica e a classificação científica. A junção entre o pitoresco e a fiel documentação de costumes e dos tipos do mundo napolitano tornou-se nessa época um sucesso

comercial. Lamberti ressalta o cuidado de D’Orsi em retratar o boné, o brinco e a medalha apotropaica do personagem. Podemos encontrar uma referência similar em pinturas de Francesco Paolo Michetti (1851-1929) e em esculturas de Gemito. Obras posteriores de Rodolfo Bernardelli realizadas no Brasil, como a *Baiana* (c. 1886),²⁰ em que retratava pessoas do povo, provavelmente representaram uma renovação na escultura de gênero no país, e também podem indicar o gosto por esse tipo de escultura.

Já no busto *O empregado do artista em Roma* (1881) Bernardelli demonstra interesse pela representação de personagens da Roma antiga, aproximando-se dos trabalhos de Achille D’Orsi realizados no final da década de 1870.

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

Na exposição do Popolo que se faz anualmente, expus duas cabeças em terracota, das quais creio ter-lhe mandado fotografias, têm por título Furba e Gigetto ... todos os jornais [as] citaram como das melhores, e alguns escreveram alguma coisa, o melhor para mim, foi vendê-las, agora vejo-me obrigado a assim fazer, preciso vender porque a pensão não me basta, como bem sabe somos dois...²¹

Em outra carta a João Maximiano Mafra, escreve Bernardelli: “Tenho [idéia para] um grupo pequeno, [a ser realizado] com a intenção de mandar para o salão próximo, o que me prende é o tempo, seria porém um assunto da atualidade [nome da obra ilegível] coisa para vender”.²² Podemos concluir que, para essas obras de pequeno formato, o artista escolhia temas contemporâneos, realizando provavelmente estatuetas de gênero, cuja venda era mais fácil. É importante ressaltar que Bernardelli procurou se integrar ao ambiente artístico romano. Desde 1877, participava da Associação Artística Internacional de Roma e procurou enviar trabalhos para as mostras anuais da cidade. Algumas dessas obras, como ele mesmo relata no trecho citado, foram comentadas de maneira positiva nos jornais locais.

A execução do mármore *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884)

A obra *Cristo e a mulher adúltera* foi executada por Rodolfo Bernardelli em Roma, entre 1881 e 1884. A partir dessa obra, a figura do Cristo tornou-se recorrente na produção do artista, presente em obras tumulares e pequenas estatuetas.

O esboço em gesso da obra também pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, e foi aprovado pela Congregação dos Professores da AIBA em 1882. Nele, o artista ainda não havia projetado o efeito realista do manto, uma das qualidades mais reconhecidas da obra. Bernardelli, em carta a Maximiano Mafra, afirma que ainda terá de fazer muitas mudanças, que a túnica do Cristo não será aquela, “ao menos prometeram[-me] depois que tinha concluído o trabalho de mandar-me uma túnica verdadeira, isto é, uma túnica hebraica a qual se não me engano não tem as mangas tão grandes como as que eu fiz”.²³ A cabeça do Cristo também se modifica bastante. Inicialmente foi representada portando um solidéu, com os cabelos e a barba moldados de maneira diferente. Já a figura da adúltera é a mais próxima do resultado final, com pequenas diferenças, como o dorso da mulher parcialmente vestido na maquete e representado nu no mármore. Também as suas pernas, cobertas no esboço, revelam-se entre as aberturas do tecido na peça em mármore, conferindo assim à figura uma maior sensualidade.

A execução do grupo teve início por volta de março de 1883, quando o mármore começou a ser desbastado por três esboçadores que trabalhavam todos os dias.²⁴ Em julho, a escultura ainda não havia sido concluída, havendo, segundo o próprio artista, “grandíssimas dificuldades a vencer”.²⁵ Ela provavelmente começou a ser executada pelo próprio Bernardelli no segundo semestre de 1883.

Nos vários desenhos do artista relativos ao estudo da figura do Cristo, podemos perceber o cuidado em trabalhar a anatomia e, também, em buscar a movimentação precisa dos braços e das pernas. O estudo da figura, inicialmente nua e depois vestida, foi feito em diferentes posições. Em alguns desenhos, podemos notar que Bernardelli estudou a disposição dos cabelos em torno do rosto de Cristo. Para o manto, que aparece apenas em um dos desenhos selecionados, é possível

perceber que ele se preocupou em trabalhar a textura própria do tecido e as dobras do panejamento.

Em relação aos modelos formais para o grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*, um dele pode ter sido uma gravura sobre o mesmo assunto, uma ilustração para a *Bíblia Sagrada* de Gustave Doré (1832-1883) [Fig. 5]. Como aponta Luciano Migliaccio no esboço para o quadro *Cristo em Cafarnaum* de Rodolfo Amoedo, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a figura do “Cristo estático e possesso, circundado por um halo de luz”,²⁶ remete às ilustrações bíblicas de Doré. Conhecendo-se a afinidade entre os dois artistas acreditamos que ambos possam ter partido de uma fonte similar. Migliaccio acentua ainda que no quadro está presente a “leitura da vida de Cristo por Renan, que renovava a iconografia religiosa de Domenico Morelli na Itália daqueles anos”.²⁷ Teríamos, assim, outro ponto de contato entre as obras, que seria a referência aos escritos de Renan. Existem muitas semelhanças formais entre a gravura de Doré, referente a essa passagem da Bíblia, e o grupo de Bernardelli: na atitude do Cristo, que protege com o corpo a adúltera, no longo manto que cai até seus pés e, também, na forma como a mulher, encolhida atrás do Cristo, se protege com os braços à frente do corpo. Segundo o relato bíblico, Jesus, enquanto o inquiriam, escrevia com o dedo no chão. A inscrição é representada na gravura e também na base da escultura, em hebraico. De forma similar, no pedestal em mármore, trabalhado com formas geométricas, podemos pensar em uma referência à coluna que se encontra no plano de fundo, na gravura. Nota-se, entretanto, que essas obras diferem em relação à expressividade das figuras. O braço estendido do Cristo, na escultura, com a mão aberta à frente do corpo, fica mais próximo de um gesto de pregação, o que torna a figura muito mais enfática. Já a pose da adúltera, com o rosto voltado para baixo e apoiado em uma das mãos, transmite uma atitude muito mais interiorizada do que aquela apresentada na gravura.

Segundo Millicent Rose,²⁸ a edição da Bíblia ilustrada por Doré destacou-se nos anos 1860 por ser o trabalho de um único artista. Segundo a autora, as gravuras de Doré agradavam a um vasto público, porque, além de não seguir a iconografia tradicional do assunto, nelas o artista procurou conferir à história sagrada um realismo inigualável. Como aponta Rose, por exemplo, quando Doré realizou a história de Israel

no Egito, ele desenhou com base na coleção egípcia do Louvre, e aliou ao moderno conhecimento arqueológico um realismo psicológico, retratando os homens como eles poderiam ser vistos por um contemporâneo dos grandes romancistas e dos novos fotógrafos. Além disso, o artista manifestou em seus numerosos desenhos um interesse maior pela personalidade de Cristo do que pelo que sua figura simbolizava, dando uma maior atenção ao indivíduo do que à divindade. Isso provavelmente derivou do seu contato com os escritos de Renan, que na época submetem as imagens de Cristo às novas exigências de realismo e exatidão.²⁹

Um outro modelo temático e formal para o grupo *Cristo e a mulher adúltera*, de Bernardelli, pode ter sido *A virgem prudente e a virgem tola* (1866), de Giulio Monteverde, que foi, segundo Francesco Priani, um trabalho que o artista, na qualidade de pensionista da Accademia Ligustica, realizou no seu primeiro ano de estudos de aperfeiçoamento em Roma, para enviar a Gênova.³⁰ No aspecto formal, as duas obras apresentam grandes semelhanças na posição da figura que, em pé, segura um candeeiro com uma das mãos e da outra, que, agachada, se inclina para ela em um gesto de súplica. O crítico Vincenzo Marchese sublinha a feliz escolha do escultor em expor o conceito evangélico em apenas duas figuras, o que lhe permite evidenciar o senso moral da obra a partir do contraste dos corpos: o da virgem prudente, nobre e delicado, e o da virgem tola, maciço e plebeu. No corpo da virgem tola são evidentes os acentos naturalísticos e um senso de vida terrena. Dessa última, diz ainda que o artista exagerou, porque o texto bíblico a descreve como desatenta, mas não como lasciva ou lamentosa. Prosseguindo na análise, Marchese questiona se o artista teria procurado exprimir a facilidade com que a alma desavisada pode cair em pecado, quando é privada da luz da razão. Para o autor, esse ensinamento pode ser análogo àquele antigo que se propõe com o mito de Amor e Psique, repercutindo na obra de Monteverde como a psique cristã contraposta à pagã: o amor celeste em confronto com o amor terreno. No trabalho citado, aponta Francesco Priani,³¹ prenuncia-se o particular modo de modelar o corpo humano que Monteverde apresentará em futuras obras cemiteriais, como, por exemplo, em certos anjos, como aquele do túmulo Oneto no cemitério de Staglieno em Gênova, que tem o corpo belíssimo e provocante. Nessa obra, o aspecto naturalístico está

em contraste com o conceito metafísico que se pretende representar. Por fim, o autor afirma que o intento ético é quase sempre presente na produção do escultor, como, por exemplo, no grupo escultórico *Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina* (1873). Dessa forma, poderíamos pensar também que a obra *A virgem prudente e a virgem tola* teria em comum com o grupo de Bernardelli o tema moralizante, aliado ao realismo na representação dos corpos.

De maneira similar, pelo uso de inscrições e, principalmente, pela execução da base do grupo escultórico, o artista mantém diálogo com algumas obras de Achille D'Orsi. Na representação de um chão árido em contraste com a maciez dos corpos dos personagens ou com a textura do panejamento, o artista mantém afinidade com trabalhos do escultor napolitano, como em *A religião no deserto* (1872) ou em *Proximus tuus* (1880). A base incorpora-se dessa maneira à cena, ampliando o efeito realístico da composição.

É importante observar que, na Exposição de Turim de 1880, o escultor italiano Ettore Ximenes (1855-1926), admirador da obra de Domenico Morelli e de D'Orsi, havia apresentado um grupo escultórico com o nome de *Cristo e l'adultera*.³² Rodolfo Bernardelli deve ter visitado essa exposição, porque, como foi possível perceber, o artista preocupava-se em acompanhar as mostras de arte na Itália e mesmo na França. Não sabemos se o conhecimento dessa obra influenciou na escultura de Bernardelli, já que não foi possível obter uma imagem do trabalho. Na Exposição de Turim de 1884, Ximenes apresentou *O beijo de Judas* (c. 1884), obra na qual a figura do Cristo é muito próxima àquela apresentada na maquete de *Cristo e a mulher adúltera* de Bernardelli, tanto pela grande túnica que o Cristo veste quanto pelo uso do solidéu. É importante ressaltar que, nessa mesma exposição, o escultor brasileiro apresentou pela primeira vez a sua obra em mármore.

A crítica de arte e a exposição de Bernardelli de 1885

Em setembro de 1885, Rodolfo Bernardelli retornou ao Brasil. Em 16 de outubro, ocorreu a abertura da exposição individual do artista na Academia Imperial de Belas Artes, com a exibição de um conjunto de trabalhos realizados em Roma. No dia seguinte, ele foi nomeado professor de estatuária da instituição. Podemos perceber a recepção de suas obras naquele

momento por meio da grande divulgação dada pelos jornais à mostra, comentada muitas vezes na primeira página dos principais periódicos do Rio de Janeiro, entre os quais *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Revista Illustrada* e *O Mequetrefe*. A exposição contou inclusive com a visita de D. Pedro II. Os jornais também traziam diariamente informações sobre o público visitante.

Pela análise da crítica levantada em nossa pesquisa, pudemos perceber a preocupação dos autores dos textos em não só informar sobre a trajetória do artista desde seu ingresso na AIBA, como em descrever as obras e apontar certos detalhes formais. Por exemplo, em texto sem autoria publicado no *Jornal do Commercio*, Bernardelli é apresentado como “uma das mais raras aptidões artísticas que é dado encontrar em qualquer paiz”.³³ O autor afirma que algumas obras apresentadas já são conhecidas do público, como *Fabiola*, pela impressão produzida quando foi exposta pela primeira vez. Em relação à *Faceira*, o jornalista afirma que é um misto de correção e lascívia, um produto talvez excessivamente do século XIX, no qual, devido à perfeição e ao encanto da escultura, perdoa-se a livre e ousada concepção do escultor. Em seguida, ele comenta que a arte grega não permitia a expressão do sentimento e da fisionomia, por ser indigna dos deuses. As cópias em mármore de Vênus antigas que Bernardelli fez em Roma são trabalhos primorosos, como “reprodução de duas joias da arte classica bem que julguemos aquella escola inaclimatavel ao nosso seculo, porque as suas bellezas absolutas e complexas são qualidades inteiramente idéaes, não existem na natureza”.³⁴ Para o autor, o que mais se destaca entre os trabalhos exibidos é o grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*: ambas as figuras são admiráveis, tanto a do Cristo que com a mão esquerda protege a mulher e com a direita desafia os que querem apedrejá-la, como a da adúltera, que procura esconder-se nas dobras de sua túnica. Nos corpos dos personagens parece circular sangue. O texto termina com a afirmação de que Bernardelli é um artista completo em todo o sentido da palavra e pergunta se o país é “theatro sufficientemente vasto para que este artista possa nelle dar largas ao seu notavel talento e saber”.³⁵

Em outro artigo não assinado, publicado em *O Paiz* em 16 de outubro, é apresentado um resumo da carreira do escultor, em que se comenta sua premiação

na Exposição de Filadélfia, com *Saudades da tribo e À espreita*.³⁶ Também são mencionadas as condecorações da República da Venezuela, com a medalha de Bolívar, e de Turim, pelo grupo *Cristo e a mulher adúltera*. O autor observa ainda que o escultor nada obtivera do Brasil e afirma em seguida que, por outro lado, recebera distinções de um país que dedica todo seu cuidado às artes: sendo elogiado por Giulio Monteverde, que é citado como o autor de *Colombo*, do *Gênio de Franklin* e de *Jenner* e saudado por Maccagnani, que se imortalizou com o grupo *Os gladiadores* e executou naquele momento a estátua de Garibaldi, destinada a Brescia. No texto ainda é comentado que Bernardelli havia se imposto diante de outros escultores de destaque, como os italianos Girolamo Masini (1840-1885) e D'Orsi (apontado como o autor de *Proximus tuus*) e o britânico Alfred Gilbert (1854-1934), que estudou em Roma naqueles anos. Ressaltamos que Gilbert é considerado pelos estudiosos da área como um renovador da escultura britânica, principalmente com obras como *Icarus*, em que retoma modelos renascentistas. Para o autor do artigo, Bernardelli poderia dispensar as homenagens que foram concedidas a outros artistas brasileiros, que apenas por sua influência conseguiram figurar em mostras italianas. Ele afirma ainda que o grupo escultórico causa uma impressão intensa e profunda, mesmo colocado em uma sala com pouca luz. Comenta também que é a primeira vez que se sente dominado pela arte nacional: “se nacional pode ser um brasileiro educado na Itália à custa do Brasil”.³⁷ Depois, passando a descrever o grupo, destaca a imponência da figura do Cristo, “que fala e move-se e impõe de tal forma, que o homem fica subjugado [àquela] expressão altiva, nobre e distinta”. Ressalta também a figura da adúltera que tem a fisionomia “do susto, da vergonha e da confiança”.³⁸ Continua o texto:

Rotas as tradições acadêmicas e desprezadas as convenções da estatuária, aquele grupo tem além de tudo a côr e o movimento; a vida e o calor. O mesmo mármore modifica-se sob o escopo e transforma-se em tecidos diferentes e em carnes de diversos tons. As vestes ondulam e as figuras são corpos humanos com todos os detalhes da natureza humana.³⁹

No artigo é também mencionado um evento⁴⁰ que pode ser entendido como mais um elemento para a

criação de um mito acerca de Bernardelli, relacionado a uma antiga história grega: o diretor da AIBA, homem acostumado com a estatuária, ao visitar o grupo, aproximou-se da figura do Cristo para ver-lhe os pés e, com uma das mãos, tentou levantar a túnica, só então se lembrando de ter diante de si o frio mármore. O texto termina com menção à nomeação do escultor como professor da academia, mas ressalta que ali não há lugar para aulas de estatuária. Assim, o artista não deixará seu ateliê, o que lhe será rendoso para “cuidar seriamente de algo que nosso governo nunca tomou a sério”.⁴¹ Em alguns artigos publicados na época, em paralelo à exaltação do artista, faz-se oposição ao governo imperial, como em “Esthetica imperial”, publicado na *Gazeta da Tarde*.⁴²

Um texto de França Júnior sobre a exposição de Bernardelli, publicado em jornal da época, exalta o sucesso da arte italiana contemporânea em Paris, por meio da vertente realista e da escultura de gênero:

O que é a Itália na estatuária tivemos ocasião de observar em 1873 na Exposição de Vienna de Austria e na última Exposição Universal de Paris.

O nome de Monteverde por si só foi bastante para glorificar-a no sumptuoso torneio artístico do Prater!

O famoso *Pescador* de Gemito e a graciosa *Tufolina*, de [Odoardo] Tabacchi [1836-1905], foram os maiores sucessos do Trocadero!

Com uma plêiade brilhante de escultores, entre os quaes figuram, além dos citados, Dorsi, Masini, Maccagnoni e Donato Barcaglia [1849-1930], a Italia, essa sublime revolucionária, transformou completamente as artes plasticas.⁴³

França Júnior, que já conhecia Bernardelli havia muitos anos, demonstra nesse texto amplo contato com a obra dos artistas que o escultor conhecera em sua vivência no exterior. Além disso, dada a amizade que Bernardelli e França Júnior mantiveram, este pôde descrever com segurança os ideais do artista em sua juventude:

Da escultura antiga o joven artista conhecia já pouco mais ou menos os primores por algumas cópias em gesso em nossa Pinacotheca.

As estatuas gregas, porém, não satisfaziam às aspirações de seu ideal.

Aquelles Antinoos, supinamente bellos, mas de uma belleza traçada por leis severas e absolutas, as quaes não podiam ser transgredidas, sob pena de excommunhão maior; aquelles Gladiadores com exuberantes musculaturas exhalando o ultimo suspiro em posições academicas, as Venus, os Apollos, os Bacchos, as Dianas, os Faunos, tudo aquillo cheirava-lhe á convenção, á escola.

A sua natureza ardente de moço sentia-se mal naquella atmosfera.

Começava então a sonhar.

E nesses sonhos, como o Colombo, entrevendo a América além do Atlântico, elle via também atravez do oceano o seu ideal.

Os seus instinctos de artista levaram-o immediatamente para a Itália.⁴⁴

O autor continua referindo-se à obra de Bernardelli em sua ligação com a arte moderna:

A arte moderna, porém, deveria ter por divisa - só é bello o que é verdadeiro - não podia nem lhe era licito estacionar, como uma pyramide do Sahara, nas velhas fantasias olympicas.

Proclamou a revolução.

E dessa revolução sahiu a escola a que está filiado Bernardelli, e que era o seu sonho.

O grandioso mármore representando - O Christo e a adúltera - actualmente em exposição na Academia das Bellas Artes é a prova eloquente do quanto fica dito.

O artista assombra-nos, antes de tudo, pela verdade com que soube esculpir as duas figuras do grupo em todos os seus detalhes.⁴⁵

Já o crítico Julio Verim apresenta na *Revista Illustrada* alguns comentários sobre o papel da escultura no momento contemporâneo. O autor afirma que, depois de um longo período de injusta condenação, no qual a escultura foi julgada uma arte apenas histórica, imprópria às transformações que as épocas operam e “incapaz de reproduzir as paixões, os dramas e as epopéias

do mundo moderno”,⁴⁶ passa então a ser entendida como “tão rica de expressão como as suas congêneres, ella tem-se prestado, admiravelmente, á representação do heroísmo, do desespero, do amor ou da piedade. A questão é que esses sentimentos lhe sejam inspirados por quem os comprehenda!”.⁴⁷ No mesmo exemplar, a *Revista Illustrada* apresenta em página dupla uma ilustração com as principais obras de Bernardelli e um retrato do artista. Em edição posterior do mesmo periódico uma nota comenta o encontro entre artistas e homens de letras para oferecer um jantar em homenagem ao escultor. Entre os presentes estavam os principais representantes da imprensa: Dr. Ferreira de Araújo, da *Gazeta de Notícias*; França Júnior, de *O Paiz*; Arthur de Azevedo, do *Diário de Notícias*, Valentim Magalhães, de *A Semana*, e Angelo Agostini, da *Revista Illustrada*, não tendo podido comparecer o Sr. Laet, do *Jornal do Commercio*. A roda dos artistas compunha-se dos professores e colegas da AIBA: Zeferino da Costa (1840-1915), José de Medeiros, Belmiro de Almeida (1858-1935), Décio Villares (1851-1931), Felix Bernardelli (1866-1905), Pedro Peres (1850-1923) e Augusto Duarte (1848-1888). Por meio dessa nota, e ao longo de nosso estudo, foi possível perceber a ligação entre os homens de imprensa e essa geração de artistas, assim como a existência de um debate acerca da modernização das artes no país.

Em nossa pesquisa, pudemos concluir que as qualidades destacadas pela crítica são relativas à expressividade das figuras, beleza das formas, habilidade exigida do artista para execução da obra e, principalmente, à vinculação de suas obras à escultura italiana contemporânea. A nosso ver, foram as propostas modernas de Rodolfo Bernardelli, tanto temáticas como formais, que consagraram o artista junto ao meio intelectual daquela época. A produção de Bernardelli na Itália tendeu a apresentar um delicado equilíbrio, que lhe permitiu que fosse aceito pela congregação de professores como aluno que era, promovido pela instituição acadêmica. Ao mesmo tempo, ele procurou realizar trabalhos coerentes com as novas idéias que começavam a aparecer no Brasil do final do século XIX.

- 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, 271p.
- ² MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolpho. “Subsídios para a história da escultura, gravura e desenho do Rio de Janeiro (1889-1930)”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1973, v. 296, jul.-set.1972, p. 197.
- ³ Para facilitar as transcrições, a grafia dos documentos manuscritos foi atualizada. Já para os artigos de periódicos publicados no período foram mantidos a ortografia, a paragrafação e os erros de impressão originais.
- ⁴ Como, por exemplo, um importante conjunto de fotocópias de cartas datilografadas, escritas por Bernardelli e destinadas a João Maximiano Mafra (1823-1908), secretário da Academia Imperial de Belas Artes, que trazem dados inéditos sobre a vivência italiana de Bernardelli.
- ⁵ 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. Grifos meus.
- ⁶ *Ibidem*. Grifos meus.
- ⁷ VACCANI, Celita. *Rodolfo Bernardelli*. Rio de Janeiro: [s.n], 1949, p.53.
- ⁸ JANSON, Horst W. *Nineteenth century sculpture*. London: Thames and Hudson, [c. 1985], p. 85-7.
- ⁹ Segundo Carlo del Bravo, o gesso, que foi exposto na Academia no outono do mesmo ano (1842), causou escândalo, porque pensou-se que se tratava de um calco sobre o modelo. Chegou-se ao ponto de desnudar o modelo Antonio Petrai, para, comparando os dois, comprovar o engano, como narra o próprio Dupré. Cf. BRAVO, Carlo del. “Il bozzetto dell’Abele di Giovanni Dupré”. *Paragone*. Florença, ano 23, n. 271, p. 69-78. set. 1972.
- ¹⁰ BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes / Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188. Grifo do autor. Citado em: 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, p. 58.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Carta de Rodolfo Bernardelli a Benjamin Victor de Mendonça. Rio de Janeiro, 12 abr. 1929. Coleção particular, São Paulo.
- ¹³ Carta de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 2 ago. 1881. Grifo do autor.
- ¹⁴ Cf. GOBINEAU, Arthur. *D. Pedro II e o conde de Gobineau*: correspondências inéditas. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, p. 235.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 244.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 248.
- ¹⁷ CARTA de José de Medeiros a Henrique Bernardelli, Rio de Janeiro, 20 jun. 1881. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. APO 68.
- ¹⁸ Carta de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 17 de março de 1882. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.
- ¹⁹ 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. 1088.
- ²⁰ Gonzaga Duque se refere a uma escultura de Bernardelli intitulada *Huel*, que representa “uma negra crioula da Bahia, trazendo à mão um pequeno balaio de frutos, que num ademane gracioso, faz aquela exclamação”, exposta na Livraria Faro & Nunes, em 1886. Cf. DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador / textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 111-2.
- ²¹ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, Roma, 2 ago. 1881. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.
- ²² CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 24 nov. 1879. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.
- ²³ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 2 ago. 1881. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.
- ²⁴ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, abr. 1883. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.
- ²⁵ CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 17 jul. 1883. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI.
- ²⁶ MIGLIACCIO, Luciano. “Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar”. In: MARQUES, Luiz (Org.). *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001, p. 35.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 35.
- ²⁸ ROSE, Millicent. “Introduction to the Dover Edition”. In: “*The Doré Bible illustrations*”. New York: Dover Publications, 1974, p. v-ix.
- ²⁹ DORE, Gustave. *La vie et l’oeuvre de Gustave Dore*. Paris: ACR, c. 1983.
- ³⁰ PRIAN, Francesco. *Giulio Monteverde, scultore*. Genova: Università degli studi di Genova / Facoltà di Lettere e Filosofia, 1975-1976, v. 2, p. 88.
- ³¹ *Ibidem*, p. 13-4.
- ³² Obra da qual não foi possível obter imagem.
- ³³ BERNARDELLI, Rodolpho. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, ano 63, n. 288, p. 1, 16 out. 1885.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ BERNARDELLI, Rodolpho. *O Paiz*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 287, p. 2, 16 out. 1885.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ O mesmo relato foi apontado em artigo de Somel. Cf. SOMEL. Grupo em mármore: Cristo e a Adultera (impressões). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 248, p. 2, 28 out. 1885.
- ⁴¹ BERNARDELLI, Rodolpho. *O Paiz*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 287, p. 2, 16 out. 1885.
- ⁴² Esthetica Imperial. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 237, p. 1, 15 out. 1885.
- ⁴³ FRANÇA Júnior. *Folhetins*. 4. ed. Rio de Janeiro: Santos, 1926, p. 556.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 555.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p.557.
- ⁴⁶ VERIM, Julio. Rodolpho Bernardelli. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 420, p. 2, 4-5. 31 out. 1885.
- ⁴⁷ BERNARDELLI, Rodolpho. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 421, p. 6.



1

1a



1 Rodolfo Bernardelli. *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1881

1a Rodolfo Bernardelli. *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1881 (detalhe)



1b

1b Rodolfo Bernardelli. *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1881 (detalhe)

1c Rodolfo Bernardelli. *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1881 (detalhe)

1c





2

2 Gustave Doré. *Cristo e a mulher adúltera* (s.d.)

3 Rodolfo Bernardelli. *Fabiola* [*primeiro martírio de São Sebastião*] (1878)

3





4



5

4 Rodolfo Bernardelli. *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33* (1879)

5 Rodolfo Bernardelli. *Faveira* (1880)